

OVER HET CONCEPT 'PERSONA' IN PERFORMANCE

—
Philip Auslander

Hoe kan een veelzijdig en ongrijpbaar concept als persona worden gedefinieerd? Philip Auslander zet uiteen hoe hij het de afgelopen dertig jaar in relatie tot verschillende vormen van performance heeft gebruikt — van avant-garde theater en muziek tot performancekunst — en formuleert een breed inzetbare definitie van persona.

62

ON THE CONCEPT OF PERSONA IN PERFORMANCE

—
Philip Auslander

How can a concept as versatile and elusive as 'persona' be defined? Philip Auslander looks back at his thirty-year history of applying the term to various forms of performance — from avant-garde theatre to music to performance art — to arrive at a definition of persona that can be constructive for a variety of contexts.

Het is bijzonder toevallig dat de redactie van *Kunstlicht* me voor deze publicatie heeft uitgenodigd om een beschouwing te geven van mijn gebruik van de idee 'persona' binnen het denken over performance, omdat ik er zodoende achter kwam dat het nagenoeg precies dertig jaar geleden is dat ik daarmee begon. Het is een concept waarop ik keer op keer in verschillende contexten terug ben gekomen. Uiteindelijk ben ik de term persona gaan gebruiken als een manier om performers te beschrijven die niet conventioneel acteren, zoals in cabaret, performancekunst en muziek. Mijn vroegste gebruik van het concept was echter in relatie tot toneel.¹ In het gangbare model van traditioneel acteerwerk is de toneelspeler een echte persoon die een fictief personage uitbeeldt in de context van een theatraal narratief. In ieder toneelspel is er dus een acteur tegelijkertijd in twee verschillende zijnsvormen aanwezig. Maar soms is acteren complexer omdat de acteur nog een derde vorm uitbeeldt, die ik de persona van de acteur heb genoemd. Voor deze derde vorm heb ik twee casussen geanalyseerd: de Brechtiaanse acteur, en Willem Dafoe's werk met de Wooster Group.

ACTEREN EN PERSONA

In Brechtiaans theater wordt de twee-eenheid 'acteur/personage' een driehoeksverhouding, omdat Brecht wilde dat zijn spelers niet alleen hun personage vertolkten, maar binnen hun optreden ook, vanuit marxistische beginselen, de sociale en politieke betekenis van de beslissingen en handelingen van de personages aan het licht zouden brengen: "om het commentaar van de acteur op het personage van betekenis te laten zijn voor het publiek, moet de acteur evenveel als zichzelf aanwezig zijn als in zijn hoedanigheid van personage, en de eigen persona moet zwaarder wegen dan de rol."² De tweevoudige aanwezigheid van de acteur is geen doel op zich — het is een mechanisme dat de toneelspeler volgens Brecht in staat stelt om gelijktijdig het personage te presenteren en de morele implicaties van diens keuzes te demonstreren. Maar deze persona is niet hetzelfde als de acteur. Timothy Wiles stelt

It is serendipitous that the editors of *Kunstlicht* invited me to revisit the ways I have used the idea of 'persona' in talking about performance for this issue since, looking back, I find that I started doing so almost exactly thirty years ago. It is a concept to which I have returned time and again in a variety of contexts. Although I ultimately came to use the term persona as a way of describing performers engaged in kinds of performance other than acting, such as stand-up comedy, performance art, and music, my earliest uses of the concept were in relation to theatre.¹ The most straightforward model of conventional acting is, of course, that the actor is a real person who portrays a fictional character in the context of a dramatic narrative. Any instance of acting thus involves the actor's being present in two different existential modes simultaneously. However, there are instances in which acting is complicated by the presence of a third entity also portrayed by the actor, which I chose to call the actor's persona. I have analysed two such cases: the Brechtian actor and Willem Dafoe performing with the Wooster Group.

ACTING AND PERSONA

The actor/character dyad becomes a triad in Brechtian acting because Brecht wanted his actors not only to play their characters but also to communicate through their performances the social and political significance of the characters' decisions and actions from a Marxian point of view: "in order that the actor's commentary on the character be meaningful to the audience, the actor must be present as herself as well as in character and her own persona must carry greater authority than the role."² The actor's dual presence is not an end in itself — it is the mechanism Brecht saw as allowing the actor to present both the character and a commentary on the moral

dat de Brechtiaanse acteur “veinst een superieure kennispositie in te nemen ten opzichte van het publiek”: de acteur “spreekt vanuit een marxistische utopie waarin de problemen zoals Brecht die in het toneelstuk als oplosbaar voorspiegelt, opgelost zijn.” Om de betekenis van het stuk in goede banen te leiden moet de acteur kennis hebben die hij of zij historisch niet kan bezitten.³

De derde zijnsvorm, de persona die de acteur aanneemt om de aandacht van het publiek op de ideologische betekenis van het stuk te vestigen, is dus te onderscheiden van zowel de acteur als het personage: het is de positie van waaruit de speler zowel impliciet de daden van het personage als zelfreflexief de eigen uitvoering daarvan becommentarieert. Idealiter is deze positie gebaseerd op de eigen ervaringen van de acteur met klassenstrijd, maar zoals Wiles aannemelijk maakt bevat ze een element van fictie die een breuk met de persoonlijke identiteit van de acteur impliceert.

Hoewel de acteerstijl die de Wooster Group — een van de belangrijkste Amerikaanse experimentele theatergezelschappen, die nu veertig jaar bestaat — halverwege de jaren tachtig hanteerde weinig met Brechtiaans toneelspel gemeen heeft, is ook daar sprake van een derde instantie die tussen de acteur en het personage medieert. In beide gevallen hangt deze derde instantie samen met de ervaring van de acteur. Maar waar bij Brecht de personae van de acteurs gebaseerd zijn op hun ervaring als sociaal en politiek wezen, zijn ze bij de Wooster Group ontleend aan de persoonlijkheden van de acteurs, hun reacties op elkaar — hun rollenspel, zowel op het toneel als daarbuiten. Dafoe, een van de kernleden van de groep in de jaren tachtig, vertelde me in een interview in 1984:

Als we een toneelstuk maken, geven we de sterke punten [van de acteurs], en hoe ze een rol interpreteren, een plaats. Ze hebben functies, dus het is niet zo dat we elkaar als acteurs beschouwen die zich moeten transformeren. We nemen bijvoorbeeld wat Ron [Vawter] van

implications of the character's choices. However, this persona is not simply equivalent to the actor. Timothy Wiles indicates

that the Brechtian actor “feigns to inhabit a position of knowledge that is superior to the audience”; the actor “speaks from the position of a Marxist utopia in which the problems of the play that Brecht suggests *can* be solved *have been* solved.” To guide the play's meaning properly, the actor must pretend to possess knowledge which, historically, he or she cannot possess.³

The third entity, the persona the actor assumes to direct the audience's attention to the ideological significance of the play, is thus distinct from both the actor and the character; it is the position from which the performer implicitly comments on both the character's actions and self-reflexively on the actor's performance of them. Ideally, this position should be grounded in the actor's own experience of class struggle but, as Wiles suggests, it also contains an element of fiction that distances it from the actor's personal identity.

The style of acting employed in the mid-1980s by the Wooster Group — one of the most important American experimental theatre companies since its founding forty years ago — has little in common with Brechtian acting. Yet it, too, involves a third term that mediates between the actor and the character. In both of these cases, this third term is defined in relation to the actors' experience, but whereas for Brecht, actors' personae are grounded in their experience as social and political beings, the Wooster Group's personae derived from the performers' personalities and interactions in the making of the work, the roles they played with respect to one another both

een tekst maakt, en formaliseren het: het komt van Ron zoals we hem kennen, zoals hij zichzelf aan de wereld presenteert, en wanneer dat geformaliseerd wordt en in een voorstelling openbaarheid krijgt, vormt een performance een grotere uitdaging. Dat betekent niet dat Ron dan gewoon zichzelf is, maar sommige van zijn eigenschappen worden opgeblazen en structuur gegeven.⁴

Dafoe suggereert hier dat de performances van de Wooster Group in de jaren '80 inhoudelijk evenveel ontleenden aan de persoonlijke eigenschappen van de acteurs en de invloed van deze eigenschappen op hun werk en de aard van hun persoonlijke interacties, als aan het materiaal dat ze opvoerden. Hun performancepersonae vormen een materiële neerslag van hun identiteiten, die afhankelijk waren van hun context als leden van de Wooster Group. Dafoe impliceert dat de persona zich in een ambigu grijs gebied bevindt tussen fictie (personage) en werkelijkheid (acteur). De personae die de leden opvoerden waren noch fictionele toneelpersonages, noch zelfpresentaties die ze in elke samenhang hadden kunnen geven, maar sterk gecontextualiseerde zelfpresentaties die bepaald werden door de situatie.⁵ Het moet worden opgemerkt dat de persona als een derde instantie zowel bij Brecht als bij de Wooster Group dient tot het ondermijnen van de 'theatrale illusie': de volmaakte transformatie van een acteur in een personage. Bij Brecht biedt de persona een kritisch perspectief op zowel personage als opvoering waardoor de acteur en het publiek zich minder met de rollen en het verhaal identificeren, en waarmee juist reflectie op het onderwerp van het stuk wordt gestimuleerd. Passief, onkritisch toneelstuk en -bezoek worden daarmee verhinderd.

Hoe verschillend de Brechtiaanse acteur en de Wooster Group ook zijn, in beide gevallen staat de persona in dienst van de voorstelling (en niet van de sociale zelfpresentatie van de acteur buiten het theater), in beide gevallen wordt de persona opgevoerd voor een publiek, en

onstage and off. As Dafoe, one of the group's key members in the 1980s, told me when I interviewed him in 1984,

When we make a theatre piece, we kind of accommodate what [the performers] are good at or how they read. They have functions, so it's not like we treat each other as actors and there has to be this transformation. We just put what Ron [Vawter] brings to a text and formalize it: it definitely comes from Ron as we know him, as he presents himself to the world and then, of course, when you formalize it and it becomes public in a performance, that ups the stakes a little bit. That's not to say Ron is just being himself, but you're taking those qualities that he has and you're kind of pumping them up and putting them in this structure.⁴

Dafoe suggests here that the content of the Wooster Group's performances in the 1980s derived as much from the personal qualities the performers brought to bear on their work, and the nature of their personal interactions, as from the material they were performing. Their performance personae were thus reifications of their context-specific identities as members of the Wooster Group. As Dafoe implies, persona resides in an ambiguous middle ground between fiction (character) and reality (actor). On the one hand, the personae that the members of the Wooster Group presented were not fictional characters. On the other hand, they were also not generalised self-presentations: rather, these personae were highly contextualised self-presentations specific to the actors' performance situation. It is worth noting that in the cases of both Brechtian acting and the Wooster Group, the presence of a persona as a third term serves to intentionally undermine theatrical illusionism.

in beide gevallen is de persona te onderscheiden van zowel de eigen identiteit van de acteur als van de identiteit van de uitgebeelde fictieve figuur. Ook is de persona in beide gevallen verankerd in de persoonlijke ervaringen van de toneelspeler en heeft ze het uiterlijk van de acteur, niet van een personage. Daarom zijn performancepersonae per definitie ambigu: hoewel ze vaak de performer lijken te zijn of te vertegenwoordigen, en gemakkelijk kunnen worden aangezien voor diens persoonlijke identiteit (zeker in genres als cabaret, popmuziek en performancekunst) zijn ze specifiek voor de voorstelling gemaakt, en niet noodzakelijk vergelijkbaar met de zelfpresentaties van dezelfde persoon in andere situaties.

In *Hula* (1981–84), een voorstelling van de Wooster Group, voerden drie leden van de groep, waaronder Dafoe, de huladans op in typische ‘Hawaïaanse’ kleding die hun naakte lichamen nauwelijks verhulde. Het werk is een vroeg voorbeeld van de manier waarop persona zich tot toneelspel verhoudt. In deze performance wist het publiek niet zeker

of het een groep New Yorkse avant-gardeperformers bekeek die zo hun redenen hadden om de huladans op te voeren, of dat er wel degelijk een bepaald scenario uitgevoerd werd. Dafoe glimlachte veel en leek oprecht van het dansen te genieten (in tegenstelling tot Vawter, die iedereen vooral in de pas wilde houden). Maar wie was het die glimlachte? Dafoe die van het dansen genoot, een danser die door Dafoe werd gespeeld, of beide?⁶

Er werd wel gezinspeeld op conventionele theatrale elementen zoals narratief en rol, maar die werden dusdanig tot het minimale teruggebracht, dat ze bijna afwezig waren, ook al was het duidelijk dat men naar performers keek die aan het optreden waren, en niet gewoon in sociaal verband aan het dansen waren. Als gevolg van deze minimalisering van het rollenspel leek de persona eerder met de rol samen te vallen dan een toevoeging eraan te vormen, en de voorstelling leek meer op een pure presentatie van persona dan een voorbeeld van de twee-eenheid personage en persona.

Its presence prevents the actor's full transformation into the character, or, in the case of Brecht, provides a critical perspective on both character and performance that is meant to keep both actor and audience from identifying fully with the characters and the narrative in order to stimulate reflection on the play's subject matter and prevent passive or uncritical performance and reception.

As different as the cases of the Brechtian actor and the Wooster Group are, in both instances the persona is something that is created to serve the needs of the performance (as opposed to the actor's social self-presentations off-stage), that is performed for the audience, yet is distinct from both the actor's own identity and that of the fictional character portrayed. In both cases, persona is anchored in the performer's personal experience and takes on the appearance of the performer rather than the character. This is why performance personae are inherently ambiguous: while they often appear to be or to represent the performer and may readily be mistaken for the performer's personal identity (especially in genres like stand-up comedy, popular music, and performance art), they are in fact constructs specific to the performance situation that are not necessarily similar to the same person's self-presentations in other contexts.

The Wooster Group's piece *Hula* (1981–84), in which three members of the group, including Dafoe, performed hula dances while dressed in stereotypically ‘Hawaiian’ attire that barely covered their naked bodies, is a kind of limiting case of persona's relationship to acting. In this performance, the audience was uncertain as to whether it was watching a group of New York avant-garde performers doing hula dances for reasons of their own or whether there was, in fact, a kind of scenario being played out. Dafoe smiled frequently and seemed

Achteraf wordt duidelijk dat dit de basis heeft gevormd voor mijn gebruik van de term *persona* voor cabaretiërs, performancekunstenaars en musici: het idee dat een *persona* een identiteit is die direct en als vorm op zich kan worden opgevoerd, in plaats van een schakel tussen acteur en personage — de bevrijding van *persona* uit haar strikt theatrale context. Zulke performers beelden normaal gesproken — uitzonderingen daargelaten — geen fictieve personages uit. Toch is hun aanwezigheid in een optreden, de versie van zichzelf die ze daar aan het publiek presenteren, een construct dat specifiek voor dat soort performance is gecreëerd, en daarom, in dat opzicht, een *persona*.

DE MUZIKALE PERSONA

In relatie tot musici is mijn uitwerking van de idee van *persona* voornamelijk ontsproten uit frustratie met het gebrek aan aandacht uit het veld voor het analyseren van musici als performers (dat wil zeggen, als mensen die zichzelf presenteren aan andere mensen die een publiek vormen), waar gewoonlijk ofwel op de muziek ofwel op de publiekreactie van de muziek wordt geconcentreerd.⁷ De term *persona* heb ik in deze context bewust gekozen omdat ik acteren geen goed model vond om de manier waarop musici optreden te beschouwen. Een cellist die een optreden geeft *speelt* immers geen cellist, hij of zij is er een, en doet wat de sociale rol van cellist voorschrijft. Maar de rol van cellist is niet de enige sociale rol die de persoon in kwestie speelt, en dezelfde persoon kan de rol van cellist onder andere omstandigheden met andere esthetische en sociale implicaties anders invullen: een solo-optreden, samenwerken met een orkest, een masterclass geven, optreden met een rockband, enzovoort. De term *persona* maakt het dankzij haar intrinsieke dubbelzinnigheid mogelijk om rollen te duiden die in een kunstzinnige context voor een publiek worden opgevoerd, en niet identiek zijn aan de zelfpresentatie van dezelfde personen onder andere omstandigheden, maar tevens duidelijk geen fictieve personages zijn.

genuinely to enjoy his dancing (by contrast with Vawter, whose main focus was on keeping the others in step). But who was smiling: Dafoe, enjoying the dance, or a dancer played by Dafoe, or both?⁵

Conventional theatrical structures such as narrative and character were hinted at, but conveyed so minimally as to almost not be present at all, even as it was clear that the audience was watching performers performing, not simply dancing socially. As a result of this zero degree of characterisation, *persona* seemed to become indistinguishable from character rather than a supplement to it, and the performance came close to being a pure presentation of *persona* rather than an enactment of the character/*persona* dyad.

In retrospect, it is clear that the idea that a *persona* is an identity that can be performed directly and for its own sake rather than as an intermediary between actor and character — the liberation of *persona* from its strictly theatrical context — is basic to most of my subsequent uses of the term when talking about stand-up comics, performance artists, and musicians. These are all performers who normally do not portray fictional characters (though there are, of course, specific instances in which all may do so). Nevertheless, their presence in performance, the version of themselves they present to an audience when performing, is a construct created specifically for the purpose of undertaking that kind of performance and is, in this sense, a *persona*.

MUSICAL PERSONA

In relation to musicians, my elaboration of the idea of *persona* developed largely out of frustration that there seemed to be no disciplinary discourse devoted to analysing musicians as performers (that is, as human beings presenting themselves to other

Mijn aanvankelijke formulering was een variant op een drievoudig schema van Simon Frith, die

stelt dat we popzangers als “persoonlijk expressief” beluisteren, dat wil zeggen, in hun eigen hoedanigheid, vanuit hun eigen ervaring zingen. Maar er zijn nog twee lagen, omdat popmusici “in een dubbel rollenspel” opgaan: “ze spelen zowel een ‘sterpersoonlijkheid’ (hun imago) en een ‘songpersoonlijkheid’: de rol die iedere songtekst impliceert. De kunst van de popster is om beide rollen te blijven spelen.”⁸

Ik heb Friths ‘sterpersoonlijkheid/imago’ tot de persona van de musicus omgedoopt, en omdat ik ook hen die alleen een instrument bespelen in het schema wilde betrekken, beschouwde ik de ‘songpersoonlijkheid’ (die ik *personae* noem) als optioneel, omdat instrumentalisten eveneens *personae* opvoeren, ook al beelden zij zelden *personages* uit. Uiteindelijk beschouw ik de muzikale persona niet als equivalent aan sterpersoonlijkheid of imago (hoewel het nog het meest op het eerstgenoemde lijkt). Ten eerste omdat alle *musicus personae* opvoeren onafhankelijk van hun sterstatus, en ten tweede omdat persona niet alleen met de uiterlijke vertoning te maken heeft maar ook met de functie ervan. *Musici* die onzichtbaar zijn voor het publiek, bijvoorbeeld, zoals de mensen die vanuit de orkestbak bij opera of musicals spelen, voeren ook *personae* op — voor de *personae* van *musicus* in de orkestbak is hun onzichtbaarheid juist een essentiële eigenschap. In een later artikel stel ik dat de ‘popster’ als rol een bijzonder geval op zich is binnen muzikale *personae*, en niet een gelijkwaardig concept.⁹

In het essay ‘Musical Personae’,¹⁰ mijn meest ontwikkelde stellingname binnen dit onderwerp, heb ik betoogd dat Erving Goffmans idee van zelfpresentatie (uiteengezet in *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959) het beste model biedt om te beschrijven wat *musicus* doen als performers.¹¹

human beings in the latter’s capacity as audience) as opposed to focusing either on musical sound or audience reception of music.⁶ I explicitly chose to use the term *persona* in this context because I did not think that acting, which necessarily entails fictional characters, was a good model for thinking about how musicians engage in performance. After all, a cellist giving a recital is not *playing* a cellist — he or she is *being* one, doing what must be done to perform the social role of cellist. But the role of cellist is not the only social role performed by the human being in question, and the same person may perform the role of cellist differently under different circumstances with different aesthetic and social ramifications, such as when playing a recital, working with an orchestra, giving a master class, performing with a rock band, and so on. The term *persona*, with its intrinsic ambiguity, seems a good way of identifying a role that is performed for an audience in an aesthetic context and that is not identical with the same person’s self-presentation under other circumstances, but that is also clearly not a fictional character. My initial formulation was a variant on a tripartite scheme outlined by Simon Frith, who

proposes that we hear pop singers as “personally expressive,” that is, as singing in their own persons, from their own experience. But two other layers are imposed on that one because popular musicians are “involved in a process of double enactment: they enact both a star personality (their image) and a song personality, the role that each lyric requires, and the pop star’s art is to keep both acts in play at once.”⁷

I renamed Frith’s ‘star personality/image’ as the artist’s persona and, because I wanted the scheme to encompass instrumentalists as well as singers, I treated ‘song

Musici beelden normaliter immers geen fictieve personages uit, maar verschijnen als zichzelf, in een specifieke hoedanigheid. Voor Goffman is sociale interactie een kwestie van het construeren en presenteren van een identiteit die volgens ons het beoogde effect op een bepaald 'publiek' zal hebben: de identiteit die onszelf op zo'n manier op het publiek overbrengt dat het publiek ons waarneemt zoals we waargenomen willen worden. De elementen van wat Goffman 'front' noemt, zijn setting, verschijning, en manieren, en vormen de terminologie voor de zelfpresentaties van musici aan hun publiek.

Het publiek is als thema in deze context nauw verbonden met het begrip van muzikale genres. Volgens mij zijn genres Goffmanische kaders die de verwachtingen rond de wederzijdse zelfpresentaties van musici en hun publiek een context geven: een klassiek concert en een heavy-metalconcert zijn sociaal gezien twee compleet verschillende gebeurtenissen waarin onze verwachtingen van het 'front' van de persoon die we zullen zien en de setting waarin dit wordt uitgevoerd radicaal anders is.¹² In beide gevallen is men echter bekend met de normen van het genre en kunnen we ervan uitgaan dat het gedrag van zowel de musici als het publiek in een direct verband met deze normen staat.¹³ Ik stel niet dat alle muzikale personae simpelweg een genre-normatieve persoon kopiëren, maar juist dat de personae van alle musici opgevoerd worden in relatie tot de persona die voor hun genre en tijd als norm gelden.¹⁴ Zelfs als musici besluiten om deze normatieve persona te verwerpen of te ondermijnen, ontleent hun optreden er een primaire betekenis aan. De crux is dat niet de muziek zelf, maar juist de presentatie van de personae door de musici de belangrijkste performance is die plaatsvindt: "Wat musici in de eerste plaats opvoeren is niet muziek, maar hun identiteiten als musici, hun muzikale personae."¹⁵

Het concept van persona zoals hierboven beschreven in de muzikale performance, kan integraal worden toegepast op andere contexten. Performancekunstenaars presenteren evenals musici en cabaretiërs specifieke versies van zichzelf die hun personae worden: Laurie Andersons

personality' (which I call *character*) as optional since instrumentalists enact personae even if they seldom portray characters. Ultimately, I do not consider musical persona to be equivalent to star personality or image (though it is closer to the latter), first, because all musicians portray personae in performance independent of their star status, and second, because persona is related to function, not just image. For example, musicians who are invisible to the audience, such as pit musicians playing for opera or musical theatre performances, still enact personae—pit musicians' very invisibility is a central characteristic of their personae. In a later writing, I argue that 'pop star' as a role is a special case of musical persona, not a wholly equivalent concept.⁸

In the essay 'Musical Personae', my most fully developed statement on the topic, I advanced the claim that since musicians do not typically portray fictional characters, but rather appear as themselves, in a specific capacity,⁹ the best model for thinking about what musicians do as performers is Erving Goffman's idea of self-presentation outlined in his classic work *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959).¹⁰ For Goffman, social interaction is a matter of constructing and presenting the identity we feel will have the desired impact on a particular audience, the identity that will communicate us to this audience in a way that will encourage the audience to perceive us as we wish to be perceived. The elements of what Goffman calls 'front'—setting, appearance, and manner—form the vocabulary of musicians' self-presentations to their audiences.

In this context, the question of audience is closely connected to the concept of musical genre. As I see it, musical genres are Goffmanian frames that contextualise the expectations surrounding the mutual self-presentations of musicians

eigenzinnige, feeëriëke verhalenverteller is daar een voorbeeld van, net als Marina Abramović' krachtige, sterk fysieke maar ook affectieve atleet. Wanneer we naar een concert of een tentoonstelling van *Anderson* of *Abramović* gaan, is onze interesse in hun respectievelijke personae een belangrijkere overweging dan een specifieke interesse in de werken die zij zullen uitvoeren. We gaan in de eerste plaats om *Anderson* of *Abramović* te zien, en in de tweede plaats hun werken *The Language of the Future* en *The Artist is Present*. Het hierboven beschreven drievoudige model van performer/persona/personage kan ook op performances in de beeldende kunst van toepassing zijn. Volgens deze analyse zou Marcel Duchamp bijvoorbeeld een persoon zijn die, in zijn rol als kunstenaar, aan de kunstwereld een specifieke persona presenteerde: dat van een schakende filosoof en verteller (zijn versie van 'de kunstenaar', noem het *Duchamp*). Deze persona beeldde soms bovendien fictieve personages uit, zoals Rose Sélavy.

PERSONA TIJDENS EN NA HET POSTMODERNISME

Toen ik halverwege de jaren tachtig het concept 'persona' in een bredere culturele en historische context plaatste, stelde ik dat sommige performers personae hadden ontwikkeld die konden functioneren binnen de voorwaarden van een postmoderne culturele toestand die ik, met Baudrillards term, als 'gemediatiseerd' beschreef.¹⁶ Mijn twee centrale voorbeelden waren toen Laurie Anderson en Spalding Gray, die beiden als performancekunstenaar beschreven konden worden, ook al hadden ze verschillende achtergronden: Anderson kwam uit de beeldende kunst en de muziek, Gray uit het theater en de literatuur. Ik opperde dat beiden een performancepersona hadden gecreëerd dat op de eisen van de gemediatiseerde cultuur van die tijd afgestemd was:

Het werk van Anderson en Gray verschilt behoorlijk van elkaar: de persona die Gray met zijn performances heeft gecreëerd is openlijk autobiografisch, narcistisch, en in het bezit van een duidelijke persoonlijkheid. Andersons persona daarentegen is een nonpersona, een

and their audiences: a symphony concert and a heavy metal concert are two very different social events, in which our expectations of the personal fronts that will be on display and the setting in which they will be enacted are radically different.¹¹ In each case, however, there is an understanding of what is normative within the genre context, and we will expect the behavior of both musicians and audience members to have a fairly direct relationship to this norm.¹² I am not saying that all musical personae simply replicate a genre-normative persona; rather, I am saying that all musicians' personae are enacted in relation to the normative persona for their genre and historical moment.¹³ Even if musicians choose to reject or undermine this normative persona, their performance still derives its primary significance from it. The bottom line is that a musician's presentation of persona, not the sounding of the music, is the primary performance taking place: "What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical personae."¹⁴

At this point, I would like to suggest that the concept of persona I have developed in the context of musical performance is entirely portable to other contexts. Performance artists, just as much as musicians or stand-up comics, often present specific versions of themselves which become their personae: Laurie Anderson's quirky elfin storyteller is an example, as is Marina Abramović's powerful, intensely physical affective athlete. When we go to see a show or exhibition by Anderson or Abramović, we are motivated by our interest in their respective personae more than by a specific interest in the works they will perform. We are going primarily to see *Anderson* or *Abramović* and only secondarily to see their respective works, *The Language of the Future* and *The Artist is Present*. Art world performance can also

aangever [van grappen], of in haar eigen woorden, een “moderator tussen dingen.” Deze personae zijn niet beperkt tot performances of bewerkingen daarvan, maar zijn extreem mobiel binnen de culturele dynamiek.¹⁷

Het vermogen dat Anderson en Gray beiden bezaten om tussen avant-garde en populaire of zelfs massacultuur te bewegen duidde op deze mobiliteit, net als hun bereidheid om hun werk in veel verschillende vormen te presenteren, van live-optredens en hun registraties, tot objecten en materialisaties daarvan.

Binnen het domein van de populaire muziek begaven postmoderne performancestrategieën zich in de jaren zeventig en tachtig in een gerelateerde maar toch andere richting. Waar Anderson en Gray beiden vanuit avant-gardekunstmilieus de kloof konden dichten met populaire cultuur, onder andere door personae te vormen die in beide contexten konden functioneren, bereikten popmusici — die al in een wereld werkten waar een sterk ontwikkelde persona nodig was — een ander soort mobiliteit. Zij deden dat door hun personae opvallend en radicaal te veranderen, en tegelijkertijd andere muzikale stijlen te omarmen, en benadrukten hiermee de artificiële en daardoor instabiele aard van hun personae. David Bowie, Madonna en Annie Lennox zijn hier voorbeelden van. Het afdanken van een persona en er een significant andere voor in de plaats te nemen kan een behoorlijk radicale stap zijn in populaire muziek (waarmee musici het risico lopen hun publiek van zich te vervreemden), maar voornoemden doorliepen een reeks personae in het ritme en tempo van een economie die draait op de regelmatige verschijning van albums, en de tours die daarbij horen.

Deze culturele toestand is de afgelopen dertig jaar echter veranderd. In de jaren tachtig nam ik er genoeg mee om de gemediatiseerde cultuur te beschrijven als één gedomineerd door televisie. Tegenwoordig is televisie in de digitale media ingelijfd. Dit essay is echter niet

adhere to the tripartite division of performer/persona/character I have proposed. For example, following this analysis, Marcel Duchamp was a person who, in his role as artist, presented a specific persona: that of a chess-playing philosopher and raconteur (his version of what an artist is; call it *Duchamp*) to the art world. This persona, in turn, sometimes portrayed fictional characters such as Rose Sélavy.

PERSONA UNDER AND AFTER POSTMODERNISM

Placing the concept of persona in a broader cultural and historical context, I argued in the mid-1980s that some performers had developed personae that could function in the terms of a postmodern cultural disposition I chose to describe as ‘mediatised’, using a term borrowed from Baudrillard.¹⁵ My two central examples initially were Laurie Anderson and Spalding Gray, each of whom could be described as a performance artist, although they came to that position from different directions: Anderson by way of visual art and music, Gray by way of theatre and literature. I suggested that each had created a performance persona that was in tune with the demands of the mediatised culture of the time:

Anderson’s and Gray’s respective artistic practices are quite different: the persona Gray has created through his performances is overtly autobiographical, narcissistic, possessed of a defined personality. Anderson’s persona, on the other hand, is a nonpersona, a straight-man or, as she has said herself, a “moderator between things.” These personae are not confined to the performance context, or even to its adaptations, but are highly mobile within the cultural flow.¹⁶

de juiste plek voor een uitgebreide bespreking van de veranderingen die met deze paradigma-verschuiving gepaard gaan, en het volstaat hier te stellen dat de gemediatiseerde cultuur van vandaag niet langer wordt bepaald door culturele verschillen zoals dat tussen het populaire en de avant-garde, of door het ritme van traditionele industriële productie. Kunstenaars van nu worden geacht permanent en op alle platforms aanwezig te zijn. Ook Lady Gaga is een popmusicus die de manipulatie van persona gebruikt als een van haar centrale artistieke methodes. Zij doet dit met de snelheid die ons huidige culturele landschap — door sommigen als ‘hypermodern’ omschreven — vereist:

Gaga drijft het motief van een grillige identiteit in de zichtbare uitingen van haar identiteiten als musicus en beroemdheid tot het uiterste door. In het openbaar kan haar verschijning, ook wanneer ze niet optreedt, zo sterk verschillen dat ze niet steeds dezelfde persoon lijkt. Haar haarkleur en kapsel veranderen continu, en ze draagt vaak hoeden, make-up, zonnebrillen of prothesen die haar ogen verhullen, en soms ook haar hele gezicht. Zelfs de vorm van haar hoofd lijkt te veranderen: soms verticaal en ovaal, op andere momenten juist rond. [...] De intensiteit, snelheid en onsamenhangendheid waarmee Gaga abrupt van identiteit verandert [...] zijn zowel producten als een spiegelbeeld van een culturele toestand. In de manier waarop “Gaga altijd kleding draagt die je normaal alleen op catwalks ziet”, ziet Victor Corona een “esthetiek [die] de hypermoderne noodzaak van individuele zelfexpressie bevestigt [...]”. Met alle respect voor Corona denk ik dat Gaga’s kunstopvatting het hele idee in twijfel trekt dat er een ‘zelf’ is die tot uitdrukking kan worden gebracht, door meerdere ‘zelves’ te verspreiden met oneindige en onvoorspelbare variaties.¹⁸

Doordat Gaga tegelijkertijd met haar werk als popmusicus samenwerkingen aangaat met mensen als Marina Abramović en Robert Wilson, steekt ze niet zozeer over van populaire cultuur naar

Anderson and Gray’s common ability to move between avant-garde and popular — or even mass — cultural contexts signalled this mobility, as did their willingness to present their work in a variety of forms that included both live performances and any number of recordings, objectifications, and reifications of their work.

In the realm of popular music, postmodernist performance strategies moved in a related but different direction in the 1970s and 1980s. Whereas Anderson and Gray both emerged from avant-garde art contexts and managed to bridge the gap with popular culture partly by constructing personae that could function in both contexts, popular musicians, already working in a context that demanded the development of clearly defined personae, achieved a different kind of mobility. They did so by emphasising the constructedness and, therefore, the instability of their personae by conspicuously and radically altering their personae while simultaneously moving through different musical styles and bodies of work. David Bowie, Madonna, and Annie Lennox are all examples. Although jettisoning one persona and adopting a significantly different one can be a fairly radical move in popular music (in which artists run the risk of alienating their audiences), these artists moved sequentially through a string of personae according to the rhythm and tempo of an economy built around the periodic release of albums and their accompanying tours.

This cultural disposition has changed over the last thirty years, however. In the 1980s I was content to describe mediatized culture as dominated by the televisual. Today, of course, the televisual has been subsumed by the digital. While a fuller discussion of the changes attendant upon this major paradigm shift lies beyond the scope of this essay, suffice it to say that today’s mediatized culture is no longer defined by cultural distinctions like that between popular and avant-garde or by the

hoge kunst, noch slaat ze werkelijk een brug — meer dan dat is ze aanwezig in meerdere culturele werelden tegelijk. Ze doet dat niet door één enkele mobiele persona te vormen, zoals Anderson en Gray deden, maar door een constante dynamiek van verschillende personae te creëren, die soms niet met elkaar te vergelijken zijn.¹⁹ Gaga heeft gebieden verkend die Anderson en Gray tijdens hun culturele reizen nooit bezocht hebben, zoals de modewereld. In dat opzicht zou het kunnen dat ze een voorbeeld neemt aan voorlopers uit de populaire muziek zoals David Bowie, en Bryan Ferry van Roxy Music. Beiden gebruikten popmuziek bewust als een platform om met de werelden van beeldende kunst en mode te werken.²⁰

Gaga vermenigvuldigt en fragmenteert haar personae niet alleen sterker dan David Bowie en Madonna deden, ze legt ook een ongekend vermogen aan de dag om met succes in meerdere en uiteenlopende culturele contexten te werken. Toen Gaga eenmaal de kwalificaties had om zich in de werelden van populaire muziek, mode, en beeldende kunst te begeven, heeft ze onlang nog twee circuits aan haar portefeuille toegevoegd. Tijdens haar optreden op de Academy Awards (2015) herdacht ze met een medley van nummers uit *The Sound of Music* de vijftigste verjaardag van de filmbewerking, en met zanger Tony Bennett nam ze jazzstandards op, waarmee ze ook tourden. In beide gevallen transformeerde Gaga zichzelf in een eenduidige figuur die voor de context en het genre op maat gesneden was. Tijdens de uitreiking van de Academy Awards was Gaga onberispelijk opgemaakt en gekleed in een lange, elegante witte jurk, leek ze langer dan gewoonlijk, en zong ze een combinatie van nummers van de bekende musical, met een zuivere stem en een Brits accent. Zoals altijd bedreven in het laten samenvallen van openlijke gekunsteldheid en schijnbare oprechtheid, leek Gaga ongeveinsd geroerd door het applaus van het publiek, en stelde ze zichzelf gepast op de achtergrond toen ze Julie Andrews aankondigde, de iconische zangeres-actrice met wie *The Sound of Music* alom wordt geassocieerd.

pace of traditional industrial production. Today's artists are called upon to be present at all times on all platforms. Lady Gaga, another popular music artist who takes the manipulation of persona as one of her central artistic strategies, does so at the velocity necessitated by what some describe as our current 'hypermodern' cultural landscape:

Gaga pushes the idea of discontinuous identity to extremes in the visual manifestations of her identities as musician and celebrity. When offstage but in public, her appearance can vary so much that she does not appear to be the same person from one time to another. The color and style of her hair change continuously, and she frequently wears hats, make-up, sunglasses, or prosthetics that occlude her eyes, sometimes her entire face. Even the shape of her head appears to change, sometimes seeming vertical and ovoid while at other times appearing to be round. [...] The density, velocity, and incoherence of Gaga's abrupt changes of identity [...] are both products and an image of this cultural condition. Commenting on the way "Gaga is always clad in apparel usually seen only on Fashion Week runways", Victor Corona notes that her "aesthetic [...] affirms the hypermodern imperative of individual self-expression [...]". Pace Corona, I argue that Gaga's aesthetic challenges the very notion that there is an individual self to express by distributing multiple selves across a field of infinite and unpredictable variations.¹⁷

Through her associations with figures such as Marina Abramović and Robert Wilson, as well as her work as a concert artist in popular music, Gaga is not so much crossing over from the realm of popular culture to that of high art, or bridging that

Gaga is al even respectvol wanneer ze optreedt met Tony Bennett, een algemeen erkend grootmeester van de gezongen jazz. Voor hun duet 'Dancing Cheek to Cheek' op de 57th Grammy Awards kwam ze op in een fonkelende zwarte jurk, zwaar opgemaakt om op een filmster uit de jaren '40 te lijken, en wanneer ze niet zong gedroeg ze zich als een verleidelijke vamp. Gaga kon zich meten met Bennetts krachtige voordracht en soepele uitdrukking, en deed zich te goed aan wat scatszang. Gaga heeft zichzelf omschreven als een bibliothecaris met een catalogus vol glam-cultuur, en de recente uitstapjes hebben haar naar nieuwe glamourmilieus gedreven: dat van de Hollywood-musical en dat van de naoorlogse *supper club* en *lounge*-wereld van Frank Sinatra en zijn collega's.²¹ In beide gevallen heeft ze zich verbonden aan figuren met een smetteloze reputatie op hun gebied (Julie Andrews en Tony Bennett), en kreeg hun goedkeuring. Bovenal heeft ze getoond dat ze zowel de muzikale vaardigheid als de culturele kennis van zaken bezit om haar performancepersona op zo'n manier opnieuw op te bouwen dat ze paste binnen contexten waar haar verschijning totaal onverwacht was. Gaga heeft geen basispersona die als referentiekader of ankerpunt voor alle andere dient — men kan Gaga's persona niet samenvatten op een manier die vergelijkbaar is met mijn beschrijving van Andersons en Abramovic' personae eerder in dit essay. Het is zelfs niet mogelijk om vast te stellen wat voor kunstenaar ze op dit moment is. Is ze een popmusicus, een performancekunstenaar, een zangeres die een indrukwekkende vaardigheid te berde brengt om uiteenlopende stijlen en repertoires te beheersen, of nog iets anders? Ze is niet gebonden, en vrij om continu en naar wens van vorm te veranderen.

CONCLUSIE

Als u zich afvraagt, bij het overdenken van het begin van dit essay en waar het toe leidde, wat Lady Gaga met Bertolt Brecht te maken heeft, is mijn taak hier volbracht. Als academicus en schrijver binnen de vakgebieden van theater en performance studies, popmuziekstudies, en

gap, as she is making herself present in multiple cultural realms at the same time. She does this not by constructing a single mobile persona — as did Anderson and Gray — but by creating a constant flow of different, sometimes incommensurable, personae.¹⁸ She has ventured into areas Anderson and Gray did not include in their cultural itinerary, such as the fashion world. In this, she may be taking a cue from forebears in popular music such as David Bowie and Bryan Ferry of Roxy Music, each of whom self-consciously used popular music as a platform from which to engage with both the art world and the realm of fashion.¹⁹

Just as Gaga multiplies and fractures her personae well beyond the degrees previously explored by David Bowie and Madonna, so too has she demonstrated an unprecedented ability to operate successfully in multiple and divergent cultural contexts. Having acquired the credentials to move in the realms of popular music, fashion, and the art world, she has recently added two other spheres to her portfolio by appearing on the televised Oscar awards show for 2015 singing a medley of songs from *The Sound of Music* to commemorate the 50th anniversary of the film version, and touring and recording jazz standards with singer Tony Bennett. In each case, Gaga transformed herself into an entity appropriate to the context and genre. On the Oscar show, Gaga, immaculately made up and in a long, elegant white dress, appeared taller than usual and sang a medley of songs from the well-known musical play and film in a pure voice and a British accent. Always adept at combining overt artifice with apparent sincerity, Gaga seemed genuinely moved at the audience's applause and appropriately self-effacing when introducing Julie Andrews, the iconic singing actress with whom *The Sound of Music* is mostly closely associated.

beeldende kunst, is het lang mijn doel geweest om deze verschillende terreinen en vertogen met elkaar in verband te brengen. De idee van performance is een middel op zich om dat doel te bereiken, aangezien performance terugkomt in al deze gebieden, en nog veel andere. Nadenken over de betekenis van optreden in elk van deze contexten is een startpunt voor een onderzoek dat zowel de gemeenschappelijkheden als de duidelijke verschillen tussen die contexten omvat. Ik heb voor dit vraagstuk ook het meer specifieke concept van persona gebruikt. Ik begon met het toepassen van persona op benaderingen van acteren die de conventionele twee-eenheid van acteur en persona deconstrueren. Vervolgens werd het een centraal concept in mijn poging een vocabularium te vinden om over de specificiteit van de performance van musici te kunnen spreken. Het werd ook een middel om de methodes te beschrijven van kunstenaars, in de brede zin, die een dialoog tussen de kunstwereld en de populaire of massacultuur trachten te bewerkstelligen.

Een algemene definitie van persona zou er op basis van deze uiteenzetting als volgt uit kunnen zien:

Een persona is, in de betekenis die ik hanteer, een opgevoerde identiteit die geen fictief personage vormt zoals die door acteurs wordt uitgebeeld. Het representeert niet, maar presenteert juist (of wordt tenminste zo waargenomen) en heeft vaak de vorm van een zelfpresentatie van de performer. Hoewel het publiek deze zelfpresentatie als de identiteit van de performer als mens kan beschouwen (vooral in kunstvormen als cabaret en populaire muziek), is het van cruciaal belang te begrijpen dat het een construct is, ontworpen om de performer in specifieke esthetische, sociale, culturele, en op genre gebaseerde kaders en vertogen te kunnen laten werken.

Ik zou de laatste zin willen benadrukken, omdat ik niet de indruk wil achterlaten dat persona een universeel concept is waarvan de uitingen in ieder verband dezelfde zijn. In tegendeel, ik

Gaga is similarly deferential when performing with Tony Bennett, an acknowledged master of jazz singing. For their duet on 'Dancing Cheek to Cheek' at the 57th Grammy Awards, she appeared in a sparkly black dress with heavy makeup to resemble a movie star of the 1940s and vamped seductively when not singing. Gaga matched Bennett's forceful delivery and supple phrasing and indulged in some scat singing. Gaga has described herself as a 'librarian' who catalogues glam culture, and these recent adventures have carried her into new realms of glamour, that of the Hollywood musical and the post-war world of supper clubs and lounges associated with Frank Sinatra and his peers.²⁰ In both cases, she has allied herself with figures whose credentials in these realms are impeccable (Julie Andrews and Tony Bennett, respectively) and has gained their endorsement. Above all, she has shown that she has both the musical ability and the cultural savvy to reconstruct her performance persona to suit contexts in which her presence was totally unexpected. There is no baseline Gaga persona that serves as a point of reference or anchor for all the others — one cannot summarise Gaga's persona in the way I described Anderson's and Abramović's earlier in this essay. It is not even possible to identify what sort of artist she is at this point. Is she a popular musician, a performance artist, a singer who demonstrates an impressive ability to master different styles and repertoires, or something else altogether? Unfettered, she is free to morph continuously and at will.

CONCLUSION

If, when thinking about where this essay began and where it ended up, you find yourself asking, "What does Lady Gaga have to do with Bertolt Brecht?", then my work here is done. As a scholar and writer working in the areas of theatre and

beschouw de ontwikkeling en performance van personae als sterk contextspecifiek. De aard van personae, hoe ze opgevoerd worden, en hoe kunstenaars hun persona in hun werk inzetten is afhankelijk van de samenhang waarin ze zich voordoen. De personae zelf moeten op een bepaalde manier aan die contexten tegemoet komen, of ze nu beperkt en plaatselijk zijn, zoals de persoonlijke interactie tussen de leden van de Wooster Group, of meervoudig en uitgebreid, zoals de verscheidenheid aan kaders waarbinnen Lady Gaga actief is.

Philip Auslander is professor aan de School of Literature, Media, and Communication van het Georgia Institute of Technology (Atlanta) waar hij hoofdzakelijk onderwijs geeft binnen Performance Studies, Media Studies en Populaire Muziek. Zijn meest recente boeken zijn *Liveness: Performance in a Mediatized Society* (tweede uitgave: 2009) en *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (2006).

Vertaling — Jesse van Winden

performance studies, popular music studies, and the visual arts, it has long been my objective to find ways of putting these different fields and discourses into conversation with one another. The idea of performance is itself one means to this end, as it has manifestations in all of these realms and many others besides. Thinking about what it means to perform in each of these contexts is a starting point for an exploration that can encompass both their common ground and the important differences among them. I have also used the more specific concept of persona as a vehicle for this inquiry. I began by employing it to talk about approaches to acting that seek to deconstruct the conventional actor/character dyad. It then became the central concept in my attempt to find a vocabulary for talking about the specificity of what musicians do as performers. Along the way, it also served as a means of describing the strategies of those artists from across the cultural spectrum that seek to establish dialogue between the art world and the worlds of popular or mass culture.

A general definition of persona emerging from this account would look something like this: A persona, in the sense that I am using the term, is a performed identity that is not a fictional character such as those portrayed by actors. It is presentational rather than representational (or at least is perceived that way) and often takes the form of a self-presentation on the part of the performer. Although the audience may believe this self-presentation to constitute the performer's identity as a human being (this is particularly true in such realms as stand-up comedy and popular music), it is crucially important to understand that it is a construct designed to allow the performer to work within specific aesthetic, genre, social, and cultural frames and discourses.

I wish to emphasise this last sentence as I do not want to leave the impression that persona is a universal concept whose manifestations are identical in all contexts. To the contrary, I consider the development and performance of personae to be highly context-specific. The nature of personae, how they are enacted, and how artists may deploy persona as a strategy in their work depend on the contexts in which they occur. The personae themselves must be in some way responsive to those contexts whether they are very limited and local, such as the personal interactions among members of the Wooster Group, or multiple and extended, such as the many contexts in which Lady Gaga is active.

Philip Auslander is a Professor in the School of Literature, Media, and Communication of the Georgia Institute of Technology (Atlanta) where he teaches primarily in the areas of Performance Studies, Media Studies, and Popular Music. He is the author, most recently, of *Liveness: Performance in a Mediatized Society* (second edition: 2009) and *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (2006).

EINDNOTEN

- 1 Voor besprekingen van persona in stand-up comedy in de context van postmodernisme, zie: Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, pp. 125–167.
- 2 Philip Auslander, "Just Be Your Self": Logocentrism and Difference in Performance Theory' (1986), in: Philip Zarrilli (ed.), *Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide* (1995), Londen/New York: Routledge, 2002 (tweede editie), pp. 53–60 (56).
- 3 Idem. De citaten binnen het citaat komen uit Timothy J. Wiles, *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 82, 80.
- 4 Geciteerd in: Philip Auslander, 'Task and Vision: Willem Dafoe in LSD' (1985), in: Zarrilli (red.), op. cit. (noot 2), pp. 305–310 (306–307).
- 5 Zelfpresentatie, ofwel *self-presentation*, is een term ontleend aan Erving Goffman. In zijn klassiek geworden *The Presentation of Self in Everyday Life* betoogde Goffman dat de wereld als een podium kan worden beschouwd waarop ieder mens als een acteur steeds opnieuw een presentatie kiest waarmee de sociale interactie naar zijn of haar wens verloopt. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor, 1959.
- 6 Auslander, op. cit. (noot 4), p. 306.

- 7 Ik heb hierover een aantal polemieken geschreven. De meest recente is 'Music as Performance: The Disciplinary Dilemma Revisited', in: Wolf-Dieter Ernst, et al. (red.), *Sound und Performance*, Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 27, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2015.
- 8 Philip Auslander, 'Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto', in: *Contemporary Theatre Review*, 14:1 (2004), pp. 1–13 (6). De citaten binnen dit citaat komen uit: Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996, pp. 186, 212.
- 9 Idem, 'Everybody's in Show Biz: Performing Star Identity in Popular Music', in: Andy Bennett, Steve Waksman (red.), *The SAGE Handbook of Popular Music*, Los Angeles/Londen: SAGE, 2015, pp. 317–331 (318).

- 10 Idem, 'Musical Personae', in: *TDR: The Journal of Performance Studies*, 50:1 (2006), pp. 100–119.
- 11 Goffman, op. cit. (noot 5). Een reactie op deze keuze was het verwijt dat ik de specificiteit en de bijzonderheid van muzikale performance ten opzichte van andere vormen van performance niet erken: "Door persona voorop te stellen zet Auslander het bijvoegelijk naamwoord dat muzikale performance van iedere andere performance onderscheidt buitenspel. Auslanders uitgebreide bespreking van 'framing' (kadrering, ofwel het aanpassen aan een kader, ofwel situatie of context) en 'keying' (sleutelen, ofwel het collectief erkennen van bepaalde kaders als zodanig, middels 'sleutels', of conventies) — termen ontleend aan Erving Goffman — kan eenvoudig voor iedere andere menselijke activiteit worden gebruikt, zoals sport, koken, of schrijven. In feite geeft Auslanders gebruik van Goffmans werk *The Performance of Everyday Life* [sic] aan hoe

banaal zijn bespreking van muzikale performance is." (Derek Miller, 'On Piano Performance: Technology and Technique', in: *Contemporary Theatre Review*, 21:3 (2011), pp. 261–275 (262).) Voor mijn reactie, zie: Auslander, op. cit. (noot 8).

- 12 Idem, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.
- 13 Zie: Michael Hughes, 'Country Music as Impression Management: A Meditation on Fabricating Authenticity', in: *Poetics*, 28 (2000), pp. 185–205.
- 14 Ik beweer ook niet dat muzikale genres of hun normatieve personae statisch zijn. Beide kunnen met de tijd veranderen.

- 15 Auslander, op. cit. (noot 10), p. 102.

ENDNOTES

- 1 For discussions of persona in stand-up comedy in the context of postmodernism, see: Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1992, pp. 125–167.
- 2 Philip Auslander, "Just Be Your Self": Logocentrism and Difference in Performance Theory' (1986), in: Philip Zarrilli (ed.), *Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide* (1995), London/New York: Routledge, 2002 (second edition), pp. 53–60 (56).
- 3 Ibid. Internal quotations are from Timothy J. Wiles, *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 82, 80.
- 4 Quoted in Philip Auslander, 'Task and Vision: Willem Dafoe in LSD' (1985), in: Zarrilli (ed.), op. cit. (note 2), pp. 305–310 (306–307).
- 5 Ibid, p. 306.
- 6 I have written a series of polemics concerning the disciplinary issues surrounding the analysis of musicians as performers. The most recent is 'Music as Performance: The Disciplinary Dilemma Revisited', in: Wolf-Dieter Ernst, et al. (eds), *Thurnauer Schriften zum Musiktheater*, Bd. 27, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2015.
- 7 Philip Auslander, 'Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto', in: *Contemporary Theatre Review*, 14:1 (2004), pp. 1–13 (6). Internal quotations are from Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996, pp. 186, 212.

- 8 Ibid., 'Everybody's in Show Biz: Performing Star Identity in Popular Music', in: Andy Bennett, Steve Waksman (eds), *The SAGE Handbook of Popular Music*, Los Angeles/Londen: SAGE, 2015, pp. 317–331 (318).
- 9 Ibid., 'Musical Personae', in: *TDR: The Journal of Performance Studies*, 50:1 (2006), pp. 100–119.
- 10 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Anchor, 1959. One response to my choice of this direction has been the accusation that I fail to acknowledge the specificity or specialness of musical performance as opposed to any other kind: 'By privileging persona, Auslander sidelines the adjective that distinguishes musical performance from any other kind of performance. Auslander's extensive discussion of 'framing' and 'keying' — terms borrowed from Erving Goffman — translate with ease to any other sphere of human activity, such as sports, cooking, or

writing. Indeed, Auslander's reliance on Goffman's work *The Performance of Everyday Life* [sic] suggests how quotidian Auslander's discussion of musical performance is." (Derek Miller, 'On Piano Performance: Technology and Technique', in: *Contemporary Theatre Review*, 21:3 (2011), pp. 261–275 (262).) For my response, see: Auslander, op. cit. (note 6).

- 11 Ibid., *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.
- 12 See: Michael Hughes, 'Country Music as Impression Management: A Meditation on Fabricating Authenticity', in: *Poetics*, 28 (2000), pp. 185–205.
- 13 I am also not saying that either musical genres or their normative personae are static. Both can change over time.
- 14 Auslander, op. cit. (note 9), p. 102.
- 15 Jean Baudrillard, 'Requiem pour les médias' (1972), trans. by Charles Levin as: 'Requiem for the Media', in: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis, Telos Press, 1981, pp. 161–181.

- ¹⁶ Jean Baudrillard, 'Requiem pour les médias' (1972), vertaald door Charles Levin als: 'Requiem for the Media', in: *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis: Telos Press, 1981, pp. 161-181.
- ¹⁷ Philip Auslander, 'Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture', in: *TDR: The Journal of Performance Studies*, 33:2 (1989), pp. 119-136 (128). Het citaat binnen dit citaat komt uit: John Rockwell, *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century*, New York: Alfred A. Knopf, 1983, p. 126.
- ¹⁸ Philip Auslander, 'Barbie in a Meat Dress: Performance and Mediatization in the 21st Century', in: Knut Lundby (red.), *Mediatization of Communication*, Handbooks of Communication Science, Berlin: De Gruyter Mouton, 2014, pp. 505-523 (517, 520). Het citaat binnen dit citaat komt uit: Victor P. Corona, 'Memory, Monsters, and Lady Gaga', in: *The Journal of Popular Culture*, 44: 2 (2011), pp. 1-19 (8).
- ¹⁹ Philip Auslander, '21st Century Girl: Lady Gaga, Performance Art, and Glam Rock', in: Ian Chapman and Henry Johnson (red.), *Global Glam and Popular Music: Style and Spectacle from the 1970s to the 2000s*, Abingdon: Routledge, nog niet verschenen.
- ²⁰ Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
- ²¹ US Weekly, 'Lady Gaga Declares Herself "Librarian of Glam Culture"', in: *RollingStone.com*, 12 mei 2011. Geraadpleegd via: rollingstone.com/music/news/lady-gaga-declares-herself-librarian-of-glam-culture-20110512, op 28 november 2014.
-
- ¹⁶ Philip Auslander, 'Going with the Flow: Performance Art and Mass Culture', in: *TDR: The Journal of Performance Studies*, 33:2 (1989), pp. 119-136 (128). The internal quotation is from John Rockwell, *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century*, New York: Alfred A. Knopf, 1983, p. 126.
- ¹⁷ Philip Auslander, 'Barbie in a Meat Dress: Performance and Mediatization in the 21st Century', in: Knut Lundby (ed.), *Mediatization of Communication*, Handbooks of Communication Science, Berlin: De Gruyter Mouton, 2014, pp. 505-523 (517, 520). The internal quotation is from Victor P. Corona, 'Memory, Monsters, and Lady Gaga', in: *The Journal of Popular Culture*, 44: 2 (2011), pp. 1-19 (8).
- ¹⁸ Philip Auslander, '21st Century Girl: Lady Gaga, Performance Art, and Glam Rock', in: Ian Chapman and Henry Johnson (eds), *Global Glam and Popular Music: Style and Spectacle from the 1970s to the 2000s*, Abingdon: Routledge, forthcoming.
- ¹⁹ Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
- ²⁰ US Weekly, 'Lady Gaga Declares Herself "Librarian of Glam Culture"', in: *RollingStone.com*, 12 May 2011. Accessed through: rollingstone.com/music/news/lady-gaga-declares-herself-librarian-of-glam-culture-20110512 on 28 November 2014.