

STAGED BODIES



snoeck

**De enscenering
van het lichaam in
de postmoderne
fotografie**

Inhoud

06 **Woord vooraf**

Anne Querinjean
Directrice van het Musée L

08 **Staged Bodies.
De dubbele fotografische en
lichamelijke encenering in
de postmodernistische kunst**

Alexander Streitberger
Curator van de tentoonstelling

28 **Hommage à..., etc.
Figuren en lichamen in
het fotografisch werk van
Jan Vercruysse en Lili Dujourie**

Liesbeth Decan

46 **Double staged.**
Voorstelling van
het lichaam en
voorstellingstraditie

48 **Balthasar Burkhard**
50 **Lili Dujourie**
52 **Zoe Leonard**
56 **Orlan**
58 **Cindy Sherman**
60 **Hiroshi Sugimoto**
62 **Jan Vercruysse**

66 **Performing gender.**
Travestie en gender

68 **Eleanor Antin**
70 **Valie Export**
74 **Nan Goldin**
78 **Michel Journiac**
82 **Jürgen Klauke**
86 **Urs Lüthi**
88 **Duane Michals**
94 **Luigi Ontani**

96 **Between bodies.**
Collectieve lichamen
en sociale beïnvloeding

98 **Patrick Faigenbaum**
102 **Les Krims**
106 **Shirin Neshat**
110 **Martin Parr**

112 **Victor Burgin**

Staged Bodies. De dubbele fotografische en lichamelijke enscenering in de postmoder- nistische kunst

In de eerste lijnen van haar essay 'The Subject as Object. Photography and the Human Body', stelt Michelle Henning vast dat vanaf het einde van de jaren 1980 tal van fotografen het lichaam kozen als centraal thema van hun werk. Deze fotografen stelden, aldus Henning, niet alleen vragen over de verschillende voorstellingswijzen en de keuze van lichamen die ze geschikt achtten om te fotograferen, maar ook over het samengaan 'van een specifiek fotografische manier om het lichaam te bekijken en de rol van de fotografie in de productie van verlangen'.¹ Deze fotografische praktijken die ontstonden in het kielzog van de nieuwe ideeën van de kritische theorie (*new critical theories*) en de politiek van het lichaam (*body politics*), komen volgens Henning voort uit het feit dat noch de fotografie, noch het lichaam ideologisch neutraal en objectief zijn en dat een fotografie van het menselijk lichaam tegelijk de uiting is van sociale strijd en de motor van politieke consequenties, die onze visie op seksuele, etnische en identiteitsgebonden implicaties van het lichaam beïnvloeden.²

Vanuit dit perspectief is de fotografie een instrument dat de aandacht kan vestigen op bepaalde functies, betekenissen en gebruik van het lichaam in onze maatschappij. Met andere woorden, ze encenseert een lichaam dat politiek en sociaal gedetermineerd is, kortom, een lichaam dat op zijn beurt geëncenseerd is. Deze dubbele encensering (fotografisch en lichamelijk) loopt als een rode draad door de hele tekst van de auteur, maar het is verwonderlijk dat ze nergens verwijst naar de praktijk of het discours van de geëncenseerde fotografie (*staged photography*) die in de loop van de jaren 1970 in de Verenigde Staten en Europa opkomt, noch naar de banden die deze stroming van de artistieke fotografie had met de postmoderne, feministische en poststructuralistische theorieën over subjectiviteit, identiteit en representatie.³ In wat volgt, wil ik stilstaan bij de talrijke manieren waarop het lichaam in de fotografie van de jaren 1970 en 1980 wordt geëncenseerd en bij de kruisbestuiving tussen deze twee vormen van encensering – die van het lichaam en die van de fotografie – die op hetzelfde moment opduiken in de kunst en in het zogenaamde postmodernistische theoretisch discours.

De aandacht van de kunst en de postmodernistische theorie voor ficties, hybridisatie en imitatie, leidde tot ingrijpende veranderingen in de benadering van het lichaam. Dit wordt niet langer gezien als een gesloten en onveranderlijk gegeven, maar wordt een veranderlijk projectiescherm dat toelaat om fundamentele problematieken in verband met representatie, identiteit, seksuele verschillen en subjectiviteit te onderzoeken. Het lichaam geldt niet langer als een onveranderlijk biologisch feit, maar als een sociale constructie. Judith Butler definieert het als een 'performatieve daad' of 'gestileerde configuratie', die alleen kan worden gepercipieerd doorheen het prisma van zijn talrijke encenseringen in specifieke historische en culturele contexten.⁴ In de fotografie gaat deze evolutie van een natuurlijk en permanent lichaam naar een ideologisch bepaald en remodelleerbaar lichaam gepaard met het loslaten van een louter documentaire benadering ten voordele van een geëncenseerde fotografie, die niet langer pretendeert de realiteit te reproduceren, maar ze integendeel theatraleert en fictionaliseert. Het manipuleren van het fotografische beeld was al sinds het ontstaan van de fotografie een constante en heeft zelfs deels haar geschiedenis

¹ Michelle Henning, 'The subject as object. Photography and the human body', in *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells, 3de ed., Londen-New York, Routledge, 2004, p. 161.

² *Ibid.*, p. 163.

³ Wanneer Henning het heeft over Cindy Sherman, Adrian Piper en Annette Messager en hen associeert met de kunstenaars die tegen het einde van de jaren 1980 het lichaam in hun fotografisch werk zouden hebben geïntroduceerd, ziet ze over het hoofd dat deze kunstenaars hun artistieke werk over het lichaam al realiseerden in de jaren 1970, precies op het moment dat het discours van de geëncenseerde fotografie en het postmodernisme vorm kreeg. De verklaring hiervoor ligt waarschijnlijk in het feit dat Henning een veeleer algemeen – en overigens zeer duidelijk – overzicht geeft van de problematiek van het lichaam in de fotografie in alle perioden en genres.

⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Parijs, La Découverte, 2004, p. 75.



Jan Vercruyse, *Diptyque*, 1982
Fotolithografische afdruk op papier
foto: Adam Rzepka © Jan Vercruyse
Foundation / SABAM

Jan Vercruyse, *Portret van de
Kunstenaar door hemzelf (XV)*, 1984
Fotolithografische afdruk op papier
© Jan Vercruyse Foundation / SABAM

Jan Vercruyse, *Lucretia (VIII)*, 1983
Fotolithografische afdruk op papier
foto: Philippe De Gobert © Jan
Vercruyse Foundation / SABAM



STAGED BODIES

Lili Dujourie

Red Nude

1984

Ingelijste zwart-witfoto
Privéverzameling © Lili Dujourie

Lili Dujourie werd in 1941 in België geboren. Ze is thuis in verschillende disciplines en maakt sculpturen, foto's, video's en collages. Ze experimenteert met enscenering en met de effecten en kunstgrepen van de voorstelling. Met thema's die betrekking hebben op identiteit en seksualiteit tast ze de grenzen af tussen de artistieke disciplines en ook die tussen de geslachten.

Het hier getoonde *Red Nude* (1984), dat onderdeel is van een groter ensemble, is een resoluut theatrale enscenering waarin ze speelt met de codes van de traditionele schilderkunst. De houding van de liggende naakte vrouw refereert direct aan de academische poses van levende modellen. De achtergrond van rood gedrapeerd fluweel vult de rest van de compositie en herinnert aan de esthetisch geraffineerde draperieën bij de Vlaamse Primitieven (denk maar aan de gewaden van de Madonna's met Kind van Jan van Eyck) en de barokschilders. Het monochrome rood, de kleur van sensualiteit, isoleert en benadrukt het uitgestrekte lichaam en refereert aan het vaak voorkomende thema van een liggend vrouwelijk naakt bij talrijke schilders als Titiaan, Courbet of Modigliani.

Dit werk verwijst tegelijk ook naar de geschiedenis van de fotografie en meer bepaald naar de zogenaamde erotische studies van naakte vrouwen van 19de-eeuwse fotografen als Eugène Durieu. Deze foto's werden vaak gemaakt om als model te dienen voor schilders en onder meer Eugène Delacroix maakte er gebruik van. Dujourie draait nu de rollen om: hier fungeert de schilderkunst als model voor de fotografie.

Maar Dujourie gaat nog verder met deze referenties aan de kunstgeschiedenis en meer bepaald aan de schilderkunst, door nog een bijkomend interpretatieniveau toe te voegen. Ze drukt de foto's af op doek en vat ze daarna in rijkelijke vergulde lijsten. De drager geeft hen dus een nieuwe status, zodat ze zowel stilistisch als technisch het uitzicht en de materialiteit hebben van een schilderij.

In de jaren 1980 schreef Jean-François Chevrier over de evolutie van een 'conceptuele fotografie' naar het concept van het 'fotografisch tableau' of foto-tableau. Deze term die verwijst naar de autonomie van een fotografisch werk dat ontworpen en geconstrueerd is om frontaal te worden gepresenteerd en, zoals een schilderij, in een stabiele vorm te bestaan, is zeker van toepassing op het werk van Lili Dujourie.

Door het concept van een schilderij dat een foto blijkt te zijn die de traditie van de schilderkunst citeert, vermengt het werk beide praktijken met elkaar en doet ze met elkaar versmelten, en zet zo de toeschouwer aan tot het stellen van vragen over het object dat hij of zij bekijkt.

Clémentine Roche en Louise Anciaux

BIBLIOGRAFIE

L. Decan, *Conceptual, Surrealist, Pictorial. Photo-based Art in Belgium (1960s-early 1990s)*, Leuven, Leuven University Press, 2017 (Lieven Gevaert series, 22).



Michel Journiac

24 Heures de la vie d'une femme ordinaire, Le Trottoir (ou le viol)

1974

Zilvergelatinedruk,
gekleefd op aluminium
Inv. 95.010, Collection IAC
Villeurbanne/Rhône-Alpes
foto © Adagp, Paris

'Action photographique', zo noemt Michel Journiac zijn reeks *24 Heures de la vie d'une femme ordinaire* waarmee hij bedoelt dat de afgebeelde performances direct voor het foto-apparaat hebben plaatsgevonden. De reeks exploreert het typische dagelijkse leven van een vrouw in de jaren 1970. Ze bestaat uit 42 foto's die Journiac in 1974 exposeerde en waaraan hij in 1994 nog 4 foto's toevoegde, en is onderverdeeld in twee delen (*Réalité* en *Phantasmes*).

Journiac werd in 1935 geboren en overleed in 1995. Samen met Gina Pane behoort hij tot de belangrijkste ver- tegenwoordigers van de lichaamskunst in Frankrijk. Hij geeft echter de voorkeur aan de term 'sociologische kunst', want meer dan het lichaam zelf, onderzoekt hij in zijn werk de manier waarop het in de sociale realiteit functioneert. Door middel van performance, fotografie, poëzie en scul- ptuur stelt hij kritische vragen over moraal, seksualiteit en het sacrale. Hij wil aantonen dat een 'neutraal lichaam' niet bestaat, dat het altijd in een betekenisstelsel vervat zit. Kledij speelt in dat systeem een grote rol en dus ook in het werk van Journiac. Zijn kunst wordt vaak een kunst van de revolutie genoemd, omdat hij de absurditeit en het geweld van de sociale processen die een rol spelen bij de opbouw van een identiteit blootlegt.

De reeks *24 Heures de la vie d'une femme ordinaire* wil scherp stellen op de stereotypes en verwachtingen waar- mee vrouwen moeten leven. Als vrouw verkleed, encenseert Journiac enerzijds een reeks situaties uit het dagelijkse leven en anderzijds de waanvoorstellingen van de vrouw (of misschien veeleer de waanvoorstellingen die de manne- lijke blik op de vrouw projecteert). Hij wil aantonen hoezeer de vrouwen verstrikt zitten in dagelijkse gebaren die op de foto's echter meer lijken op rituelen en geëncenseerde performances dan op scènes uit het echte leven. Een ander doel van deze reeks is de controlemechanismen van onze maatschappij aan te kaarten, en dan vooral de massale productie van beelden die bijdragen aan het vastleggen van normen. De esthetica van de foto's doet denken aan die van fotoromans en foto's in vrouwenbladen. De aanklacht tegen de onderdrukking van de vrouw en vooral de geweld- dadige manier waarop de seksuele norm wordt doorgedrukt, kan ook opgevat worden als een aanklacht tegen de afkeer van homoseksualiteit – Journiac was homoseksueel – die in die tijd nog vaak als een ziekte werd beschouwd.



Jürgen Klauke Ziggi Stardust

1974

Chromogene afdruk
op aluminium
Privéverzameling
© Jürgen Klauke

De genderkwestie en de exploratie ervan is in de jaren 1970 niet alleen terug te vinden in de kunst, maar ook in de populaire cultuur. Met de titel *Ziggi Stardust* – een allusie op het fictieve personage gecreëerd door David Bowie – refereert Jürgen Klauke met zijn werk aan de wereld van de muziek en dan vooral die van de glamrock.

Jürgen Klauke werd in 1943 in Keulen geboren en is een van de belangrijkste figuren van de hedendaagse kunst in Duitsland. Hij legde zich aanvankelijk toe op tekenen, maar vanaf eind 1960 begon hij te experimenteren met andere media zoals performance, video en fotografie. Lichaam en identiteit zijn hoofdthema's in zijn werk die hij vormgeeft in zelfportretten waarin hij zichzelf op een androgyn manier voorstelt. Deze hebben tot doel het beeld van de mannelijke kunstenaar te deconstrueren en de grenzen van de genderstereotypen te doorbreken. Zijn eigen lichaam wordt een projectievlak van talrijke identiteiten. Kunstkritici vergeleken zijn werk daarom vaak met dat van Cindy Sherman en met de manier waarop zij stereotypen ensceneert in haar *Untitled Film Stills*.

Ziggi Stardust bestaat uit een sequentie van zes foto's waarop een gemaquilleerde Klauke een reeks handelingen verricht voor een donkere achtergrond. De meervoudigheid van de foto's van Klauke lijkt te verwijzen naar een verscheidenheid aan identiteiten en geslachten en naar de post-moderne versnippering van het subject. Er is niettemin sprake van een zekere eenheid, want de sequentie vormt een geheel en het unieke lichaam van de kunstenaar fungeert als drager van een breed spectrum aan zijnswijzen. Het seriële karakter en de wazigheid van de beelden die naar beweging verwijst, introduceren een bijna verhalende tijdsdimensie, die haaks staat op het statische karakter van het fotografische beeld. Dus ook in de formele kenmerken van het werk zijn ambivalentie en verscheidenheid aanwezig.

Met zijn referentie aan Ziggy Stardust, een biseksueel buitenaards wezen dat David Bowie in 1972 introduceerde op zijn album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, situeert Klauke zijn werk in de esthetica van de 'glam', een fenomeen dat ontstond in de jaren 1950 en vooral tot uiting kwam in de muziek van de glamrock. Concerten werden ware performances en alles, tot en met de identiteit van de zanger, werd geënceneerd. De 'glam-esthetica', die soms wordt vergeleken met camp en kitsch,



Urs Lüthi

Tell Me Who Stole Your Smile n° 2

1974

Zilvergelatinedruk op papier
Inv. 83.069, Collection IAC
Villeurbanne/Rhône-Alpes
foto: Blaise Adilon
Courtesy of the artist

Urs Lüthi werd in 1947 in Kriens in Zwitserland geboren. Vooraleer hij zich eind jaren 1960 volop toelegde op de fotografie, werkte hij als schilder. Hij liet de schilderkunst nooit helemaal los en in de jaren 1980 was ze weer volop in zijn werk aanwezig. In de loop van zijn carrière maakte hij ook video's, installaties en sculpturen. Hij kreeg internationale bekendheid door zijn deelname aan de tentoonstelling *Transformer – Aspekte der Travestie* (Kunstmuseum Luzern, Museum Bochum) in 1974, samen met kunstenaars als Jürgen Klauke en Luciano Castelli. Hij werkt in verschillende technieken en vormen met als centrale thema's zelfexploratie en zelfrepresentatie.

De reeks *Tell Me Who Stole Your Smile* bestaat uit acht foto's en is onderdeel van een groter ensemble van fotografische zelfportretten, de *Selbstporträts*, ontstaan tussen 1969 en 1980. Op de foto's enceneert Lüthi zichzelf ten halve lijve, in vooraanzicht of driekwart, geschminkt, naakt, soms met een pruik en altijd in humoristische of typisch vrouwelijke poses. Hiermee onderzoekt hij de verschillende facetten van identiteit en de dubbelzinnigheid daarvan en spreekt hij de toeschouwer direct aan via zijn blik en via de titel. Met dit grote aantal beelden werpt Lüthi een licht op de talrijke mogelijke variaties van identiteitsconstructie, tussen realiteit en fictie.

Alhoewel bij het ontstaan van de reeks de exploratie van gender een belangrijk element was, was dit niet het hoofddoel. Seksuele ambiguïteit is slechts een van de vele aspecten waar Lüthi mee speelt om de veelheid van het ik te demonstreren.

In een interview in 1991 betreurde hij zelfs de overdreven aandacht voor dit aspect in zijn werk, ten koste van de formele kwaliteit van zijn zelfportretten. Dit laatste speelt inderdaad een grote rol in deze reeks en ook in het andere werk van Lüthi. De veranderlijkheid van de geënceneerde identiteit op zijn foto's kan worden vergeleken met de veranderlijkheid van de media waarin hij werkt: deze fotoreeks is op groot formaat afgedrukt op doek, waardoor ze aanknoopt bij de traditie van geschilderde portretten. Urs Lüthi refereert dus aan een dubbele traditie: die van het portret door gebruik te maken van het type van de halve buste en traditionele poses (die doen denken aan portretten van beroemdheden die in het midden van de 20ste eeuw bijzonder populair waren), en die van de schilderkunst, met een lichtinval die verwant is aan de techniek van het clair-obscur. Dit gebruik van het clair-obscur, dat niet beperkt blijft tot deze reeks, maar ook is terug te vinden in de meeste fotografische zelfportretten van Lüthi en gekoppeld is aan het gebruik van zwart-wit, versterkt het modelé en de plasticiteit van het lichaam. Op die manier overstijgen deze foto's enigszins de referentie aan het picturale en worden ze bijna sculpturaal. Door het gebruik van zwart-wit knopen ze ook aan bij de traditie van de portretfotografie en verandert de kunstenaar in zekere zin in een icoon. Lüthi hernam een aantal foto's van deze reeks naar aanleiding van zijn deelname aan de Biënnale van Venetië in 2001 en presenteerde ze onder de titel *Trademarks*. De zelfportretten zijn een volwaardig 'merk' geworden dat onlosmakelijk verbonden is met de naam van Urs Lüthi.

Raphaël Chauffoureaux



Patrick Faigenbaum

Famille Ricci

[Rome, 1987]

1987

Zilvergelatinedruk
Privéverzameling
© Patrick Faigenbaum

Patrick Faigenbaum werd in 1954 in Parijs geboren en volgde daar een opleiding tekenen en schilderkunst aan de Académie des Beaux-Arts, om dan voor fotografie te kiezen. Vanaf het midden van de jaren 1980 maakte hij opgemerkte foto's waarmee hij een plaats verwierf in de generatie van Franse kunstenaars-fotografen die het medium hebben vernieuwd. Aanvankelijk maakte hij vooral portretten en was hij geïnteresseerd in de banden daarvan met de picturale traditie, maar geleidelijk verschoof zijn aandacht naar stedenbouw en 'stadsportretten'.

Op het einde van de jaren 1980 verbleef Faigenbaum in de Académie de France in Rome, gevestigd in de Villa Médicis. Daar begon hij aan een reeks die hem meerdere jaren in beslag nam en hem internationale faam bezorgde. De hier getoonde *Famille Ricci* en *Famille Granito Pignatelli di Belmonte* behoren tot deze grote reeks portretten van telgen van Italiaanse aristocratische families. Met de reeks reflecteert de kunstenaar over familie en de relatie van het individu tot de groep, genealogie en erfenis. Hij is gefascineerd door de pracht en de uiterlijke rijkdom van de paleizen en door het besef dat ze eeuwen later nog altijd bewoond waren door de afstammelingen van de grote families voor wie ze gebouwd werden. Hij zocht contact met adellijke families, van Florence tot Rome en Napels, die ondanks hun bekendheid grotendeels verborgen leven, en begon ze te portretteren.

Hij liet zich inspireren door de kunstgeschiedenis en de picturale traditie en insceneerde de portretten in het eigen interieur van de families. Zo krijgt de toeschouwer de gelegenheid om binnen te kijken in de intimiteit van een wereld die bekend staat om zijn discretie. Hij construeerde deze beelden volgens een welomlijnd procedé met minutieuze aandacht voor kadering, belichting, de details van de interieurs en de positie van zijn modellen die hij zodanig registreert dat de compositie op een 17de-eeuws schilderij lijkt.

De houding van de lichamen die als versteend zijn in een decor uit het verleden, en de expressieloosheid van de gezichten geven hen een sculpturale dimensie en ontleent hen elk gevoel van vitaliteit. Het gebruik van zwart-wit en de donkere kleuren, versterken dit gevoel van historische verankering. Dit is bijzonder opvallend in het portret van de familie Ricci. Het gewicht van de tradities verbonden met haar status, haar familiale erfenis en de hiërarchische verhoudingen tussen de familieleden zijn tastbaar. Er ontstaat een afstandelijkheid tussen deze rechtstaande, zwijgende lichamen. De accumulatie van objecten en de strengheid van het interieur lijken hen te verstikken en hen naar de achtergrond van de compositie te verdringen.

Hoewel deze foto's zorgvuldig zijn geënceneerd, zijn ze niettemin een documentaire registratie die de met geschiedenis beladen sfeer van deze familieverblijven laat zien. Op deze foto's confronteert Faigenbaum zijn protagonisten met hun relatie tot de wereld, hun huis, hun verleden en dus met hun identiteit. Uit deze exploratie van de nauwe relatie tussen de bewoners en hun woning, is een reeks ontstaan waarvan de starre en strenge sfeer zowel wordt belichaamd door de geënceneerde protagonisten als door de omgeving waarin ze zijn weergegeven.

Clémentine Roche en Louise Smets

BIBLIOGRAFIE
Kathleen S. Bartels, Jeff Wall
& Eric de Chasse (eds.),
Patrick Faigenbaum, cat.
Vancouver Art Gallery et
Académie de France à Rome,
Rome, Punctum 2013.

