

LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY
GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA
LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY
GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA
LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY
GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA
LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY
GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA
LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY
GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA
LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY
GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA
LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY
GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA
LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY
GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA
LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY GAGA LADY

**DE ULTIEME CONSEQUENTIE VAN DE POSTMODERNE
POPPRAKTIJK**

EEN ONDERZOEK NAAR EEN DEVOTED JESTER

MA THESIS SARAH NAOMI SLUIMER (3538346)

THEATRE STUDIES Universiteit van Utrecht

Dr. Sigrid Merx/ Dr. Iris van der Tuin

I always had a repulsive need to be something more than human.

David Bowie

Don't pay any attention to what they write about you.

Just measure it in inches.

Andy Warhol

Inhoudsopgave

1. Inleiding

1.1 Verwarring als kenmerk	7
1.2 Nar van nu: een vrolijke persiflage	9
1.3 Onderzoeksvraag	10
1.4 Het lichaam: Kapstok/ Subversief/Canvas/ de Dood	13
1.5 Opzet Thesis	15

2. Postmoderne popcultuur in de jaren '80 en '90:

Grensoverschrijding als ironische bevrijding van beelden van vrouwelijkheid.

2.1 Opzet van de benadering van Smelik's artikel	18
2.2 Postmoderne popcultuur: feminisme en commercie	19
2.3 Gender bending: stijl of verzet?	20
2.4 Hyperrealiteit en simulacrum	21
2.5 Madonna: a play of appearances	23
2.6 Mannelijkheid als een mogelijkheid	24
2.7 Gaga en Madonna: de nar versus de sekskoningin	25

3. Momenten vangen en verdiepen: gender, simulacrum en het groteske.

Opzet van de benadering van de drie concepten

30

4. Genderconfuse performance; penissuggestie en Jo Calderone

33

4.1 De Fallus: aanwezigheid versus afwezigheid	34
--	----

4.2 Travestie	38
---------------	----

5 De Trickster en het groteske lichaam.

42

5.1 Hoortjes/Botten	45
---------------------	----

5.2 Meat Dress/DADT	50
---------------------	----

6. Het simulacrum als spel met reflectie	54
6.1 Hyperreal Queen	55
6.2 The King's Mirror	56
7. Conclusie	59
8. Literatuur	63
9. Final Thoughts	64
Dankwoord	

1. Inleiding

*'I'm obsessively opposed to the typical.'*¹

-Lady Gaga

1.1 *'Real Hot Body. Sexy Ugly'*²

Verwarring als kenmerk.

Lady Gaga is een 25-jarig wereldwijd fenomeen. In 2008 brak ze door met de single 'Just Dance.' Sindsdien heeft ze drie albums uitgebracht; 'the Fame', 'the Fame Monster' en recentelijk 'Born This Way.'

Ze heeft 42 miljoen volgers op Facebook, bestormt hitparades wereldwijd met dreunende Eurotrance beats en duikt wekelijks op in interviews om te praten over haar vroege jeugd en hoe het allemaal zo gekomen is. De verhalen die ze vertelt zijn echter iedere keer anders. Dan is ze een Italiaans katholiek meisje uit een echte *famiglia*, dan weer een ex-cokejunkie met een hang naar eenzaamheid.

De inkijkjes in haar leven klinken als simpele sprookjes, cartoons bijna, die ze opdist om het publiek te behagen. Iedere keer weer een andere vertelling, geen consistentie of nuance binnen de gesproken tekst. Geen overkoepelend narratief. Vaak imiteert ze de gebaren van de interviewer of draagt ze dezelfde soort outfit als degene die haar bevraagt.

Ze zegt dat Stefani Germanotta (haar werkelijke naam) niet meer bestaat of dat Lady Gaga met haar samenvalt.

Ze zegt dat haar 'Haus of Gaga' Warhol's Factory van nu is. Daar werken de ontwerpers, de filmmakers en stylisten aan ondermeer outfits en video's die het avontuur in haar performances garanderen.

Ze zegt dat ze slechts een nederige dienaar van haar fans en van de Kunst is. Ze heeft haar blik daarbij zedig neergeslagen. Ze dankt haar ouders, *'the gays'* en God voor haar succes en haar kans een boodschap van gelijkheid voor iedereen *'no matter gay straight or bi'* de wereld in te slingeren.

Dan weer zien we haar in actie. Ze draagt een hoog opgesneden gympak. Op het kruis is een onbestemd verlengstuk aangebracht. Haar schouders zijn zes keer zo breed als haar heupen, uit haar gezicht komen vleeskleurige punten.

¹ *Lady Gaga quotes*. Versie 2011. 10 mei 2011.
http://www.goodreads.com/author/quotes/2945649.Lady_Gaga

² Lady Gaga. 'Sexy Ugly'. Perf. Gaga. *Losse single*, 2007.

Ze is niet sexy, zoals we van andere popsterren gewend zijn. Het is zelfs allemaal een beetje lelijk, een beetje abject. Niet voldoende om walging te voelen, maar er is geen sprake van een zwetend, warmbloedig lichaam dat vraagt om seks.

Je ogen schieten heen en weer tussen haar kruis waar je een fallus denkt te ontwaren en haar gezicht. Je weet niet waar je moet kijken, waar de crux ligt tot haar mogelijke boodschap. *'I am a lie and every day I kill to make it true!³'*, roept ze zomaar.

Nergens is een conclusie te vinden, een analyse of een narratief achter haar outfit en haar uitspraken waardoor je een verhaal ontwaart.

Gaat dit over travestie? Over een vrouw die zich door middel van het adapteren van attributen die aan de man toegewezen lijken te zijn iets probeert te zeggen over man-vrouwverhoudingen? Geeft ze hiermee kritiek op de makkelijk leesbare clips en performances van haar vrouwelijke collega-popsterren, die hun signatuur altijd verbinden aan hun vermogen tot verleiding? Kan haar performancepraktijk aansluiting vinden bij een feministisch ideaal? Is haar grensoverschrijdende gebruik van attributen en elementen binnen haar werk, waarmee ze hoe dan ook een poging doet om zich van haar gedefinieerde vrouwenlichaam te ontdoen, een statement?

Of gaat Lady Gaga nog veel verder dan het aankaarten of bevragen van gendergerelateerde issues en presenteert zij een lichaam dat niet langer menselijk is? Een lichaam dat de gendercategorieën probeert te overstijgen en zich verhoudt tot een antropomorfe fantasie waarmee ze misschien het statement wil maken dat ze überhaupt niet te categoriseren is? Niet als man, niet als vrouw en misschien niet eens als mens?

Of is hier sprake van een rücksichtsloze recycler van kunstwerken en is de commerciële machine achter het marketingconcept Lady Gaga simpelweg de lachende derde? In dit geval zou de imitatie van beelden uit de pop- en kunstgeschiedenis als middel dienen om een schijn van originaliteit en eigenheid te verkopen.

Haar publiek is regelmatig waarschijnlijk niet eens op de hoogte van de geschiedenis van de moderne kunst waar Lady Gaga binnen haar performancepraktijk gretig uit put. Zo is de vleesjurk die ze droeg een vrije kopie van de flesh dress van Cande Carroll.

³ Wikiquotepagina Lady Gaga. Versie 20 juli 2011. 1 augustus 2011.
http://en.wikiquote.org/wiki/Lady_Gaga.

kunstenaar Jana Sterbak uit 1987⁴, terwijl haar optreden tijdens de Grammy's van 2011 rechtstreeks verwees naar een choreografie van Alvin Ailey uit 1960, getiteld 'Revelations.'⁵ Het feit dat het publiek vaak de verwijzingen niet begrijpt maakt dat Gaga's 'bizarritéit' deels in het teken van de markt lijkt te staan: ze verkoopt haar beelden door middel van een gefungeerde originaliteit.

1.2 *I am something of a devoted Jester.*⁶

Nar van Nu: een vrolijke persiflage

Het bovenstaande beschrijft in het kort de verwarring die mij overvalt als ik naar Lady Gaga kijk. Travestie versus het antropomorfe lichaam. Politieke statements die ze uitspreekt tegen een interviewer wiens gebaren ze met een nauwkeurige precisie herhaalt, waardoor de oprechtheid van haar woorden onmiddellijk gecorrumpeerd wordt door haar fysieke spiegeling en herhaling.

De enige concrete associatie die ze oproept is die van het plotseling opgedoken weerbarstig narretje in een veld vol popprinsesjes die zich gewillig als normatief heteroseksueel object laten bekijken. Lady Gaga laat zich in ieder geval niet onderwerpen aan de wetten van het Koninkrijk van *Sex Sells*, waarin vrouwen hun lichaam kritiekloos aanbieden in videoclippen en optredens. Wanneer ze schaars gekleed verschijnt, persifleert ze deze strategie eerder.

Dit doet ze bijvoorbeeld door in een fotoshot voor muziekblad Rolling Stone temidden van een orgie te poseren. Pas op het tweede gezicht zie je dat de lichamen die verleidelijk om haar heen gedrapeerd zijn levenloos voorkomen en haar eigen lichaam met tumorachtige bubbels omhuld is.⁷ Door het problematiseren van beelden die gaan over lichamelijke verleiding en de vrouw als lustobject, genereert ze een zekere kritiek op de visuele machine van borsten en billen die ons dagelijks wordt voorgeschoteld. Zoals Brits journaliste Kira Cochran in the Guardian zegt:

*'But for every bikini, for every batted eyelash, Gaga introduces intimations of the grotesque, the repulsive.'*⁸

⁴ *Flesh dress Jana Sterbak*. Versie 4 november 2008. 11 juni 2011. <http://collections.walkerart.org/item/object/957>.

⁵ *HuffPost Black Voices*. Versie 2011. 11 juni 2011. <http://www.bvnewswire.com/2011/02/14/2011-grammy-awards-recap-eminem-esperanza-spalding/>.

⁶ *Gagapedia, the Lady Gaga wiki*. Versie 2011. 11 juni 2011. http://ladygaga.wikia.com/wiki/Manifesto_of_Little_Monsters.

⁷ *Gaga Stigmata*. Versie 9 mei 2011. 10 juni 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/search/label/Feminism>.

⁸ *The Guardian*. Versie 2011. 5 mei 2011. <http://www.guardian.co.uk/music/2010/sep/17/lady-gaga-feminist-icon>.

Ik zie haar dan ook niet als een seksbom die het publiek uitnodigt zich te verlustigen aan haar lichaam om haar zo op een bepaalde manier te bezitten.

Veel eerder boekt ze succes door een nummer over haar haar⁹ te zingen met een glimmend kaal hoofd.¹⁰

Het woord 'narretje' is echter niet voor niets gekozen. Haar weerbarstigheid roept geen agressie op bij het grote publiek blijkt wel uit haar populariteit.

Lady Gaga mag kennelijk kritiek geven, omdat ze zich nog steeds ophoudt binnen de wetten van het Koninkrijk van *Sex Sells*.

Ze is immers blond, jong en dun: ze voldoet aan het reguliere schoonheidsideaal.

Ze is geen boze buitenstaander die aan de stoelpoten van het koninkrijk zaagt. Veel eerder mag ze aan het hof het beleid van de koning ridiculiseren terwijl ze wel aan zijn tafel zit en van zijn borden eet.

Er was binnen het ingedutte klimaat van de popcultuur kennelijk weer eens *jester* nodig om de boel een beetje op te schudden.

De grootste schok die de onderdanen het laatste decennium immers getroffen had was toen een dandyeske Madonna met hoge hoed en paardrijlaarzen tijdens de MTV Video Music Awards in 2003 een zeer kuise tongzoen uitwisselde met popperig bruidje Britney Spears.

Nee, dan dit nieuwe Italiaanse-Amerikaanse meisje met haar Rainer Maria Rilke-tattoo en haar liefde voor Warhol. Ze bindt allerlei concepten aan elkaar, leent overal wat en is daarmee kennelijk een welkome afwisseling in het genivelleerde internationale popklimaat.

1.3 At this point I've gotta choose/Nothing to lose¹¹

Onderzoeksvraag

De constatering dat Lady Gaga mogelijkerwijs de positie van de nar inneemt, volstaat niet volledig als dekkende analyse voor haar performancepraktijk.

De nar is immers nooit tegelijkertijd Koning, terwijl Lady Gaga wel degelijk de grootste sensatie binnen de postmoderne popcultuur van de afgelopen vijf jaar vormt.

⁹ 'Lady Gaga. 'Hair'. Perf. Gaga. *Born This Way*. Interscope, 2011.

¹⁰ *Just Jared*. Versie Versie 2011. 7 juli 2011. <http://justjared.buzznet.com/2011/06/18/lady-gaga-bald-hair-performance>.

¹¹ Lady Gaga. 'Alejandro'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*. Interscope, 2009.

Dat de markt misschien simpelweg toe was aan het gekke zusje van de *girl next door* is heel goed mogelijk. Daar wil ik het echter niet over hebben. Dan begeef ik me namelijk op een heel ander gebied waarin een succesanalyse van de afzetmarkt centraal staat. Oftewel: economie. Ik ben niet op zoek naar een antwoord op de vraag waarom pubers over de hele wereld haar aanbidden. Haar succes is binnen de context van dit onderzoek dan ook een gegeven.

Dat Lady Gaga, in tegenstelling tot haar popstercollega's, onderwerp is van een batterij aan (semi-)wetenschappelijke analyses geeft wél aan dat haar succes niet alleen te verklaren is op basis van de wetten van de markt.

Alleen al op weblog *Gaga Stigmata* ('a technological journal that takes seriously the project of shock pop phenomenon Lady Gaga') probeert een grote groep wetenschappers en universitair studenten allerlei elementen van Gaga's performancepraktijk te analyseren.

Daarbij wordt voornamelijk gekeken naar de manier waarop zij haar lichaam inzet binnen haar performancepraktijk. Haar muziek of songteksten zijn in ieder geval zelden het ingangspunt van de discussie.

Eerder vermoedde ik al dat het geëxposeerde lichaam van Lady Gaga als performer zich buiten de reguliere wetten van de seksuele objectificatie ophoudt. Haar lichaam is een kapstok voor verschillende identiteiten. Soms vormen die identiteiten een contrast met het lichaam van de jonge popster, zoals wanneer ze opkomt terwijl ze kromgebogen in een rolstoel zit.¹²

Soms dient de identiteit als verhulling van het lichaam, zoals haar *appearance* in een enorme jurk met hoed gemaakt van Kermit de Kikkerpoppen.¹³

Op *Gaga Stigmata* en elders op het Internet wordt getracht de manier waarop Lady Gaga haar lichaam inzet te verklaren binnen een vergelijkende context. Hierbij wordt voornamelijk (expliciet of impliciet) gerefereerd aan de afgelopen 30 jaar postmoderne popcultuur.

Bij het analyseren van haar werk worden voornamelijk concepten gebruikt die als gemeenschappelijke factor hebben dat zij over grensoverschrijding van lichaamsbeelden gaan en zowel op bepaalde popperformers uit de jaren '80 en '90 toepasbaar waren, als op Lady Gaga's werk.

¹² *Huffington Post*. Versie 13 juli 2011. 20 juli 2011. http://www.huffingtonpost.com/2011/07/13/lady-gaga-wheelchair-egged-sydney-concert_n_897200.html.

¹³ *PopCrunch*. Versie 2011. 3 augustus 2011. <http://www.popcrunch.com/lady-gaga-kermit-the-frog-outfit-german-tv-interview>.

Dat grensoverschrijding de kenmerkende overeenkomst binnen de analyses is, vind ik opvallend. Dit betekent dat Gaga, ondanks haar commerciële status, bepaalde normatieve discoursen bevraagt.

Ik zou de vergelijking met de postmoderne poppraktijk graag verder willen onderzoeken, omdat Lady Gaga naar mijn idee als enige hyperpopster van nu (succesvol) speelt met grensoverschijdingen. Popperformers uit de jaren '80 en '90, adresseerden deze concepten voor haar, maar deden dit misschien op een andere manier. Het onderscheid tussen Gaga en haar voorgangers, ligt, zoals ik later zal betogen, voornamelijk binnen het *type* grensoverschijdingen en binnen de manier waarop Gaga grenzen verder oprekt of zelfs doorbreekt.

Lady Gaga is naar mijn idee de eerste popster sinds Madonna die de popcultuur zo van discussiemateriaal en een behoefte aan analyse en duiding heeft voorzien.

Tussen Madonna en Lady Gaga valt een gat van ongeveer 15 jaar wanneer het gaat over mainstream vrouwelijke popartiesten die een veelheid aan uiterlijke/lichamelijke identiteiten gebruiken binnen hun performancepraktijk. Ze worden dan ook veelvuldig met elkaar vergeleken. Naar mijn idee gaat deze vergelijking niet helemaal op, omdat Madonna's grensoverschijdingen alleen gedergerelateerd waren, terwijl Lady Gaga ook andere lichaamsgerelateerde gebieden adresseert.

Om te kunnen analyseren wat Gaga's strategie met betrekking tot haar lichaam als dominant element binnen haar performances nu precies is, is het zinnig om haar huidige werk in te bedden binnen de context van de postmoderne popcultuur van de jaren '80 en '90 van de 20^e eeuw. Toen werd immers volop werd geëxperimenteerd met genderbenderelementen, waardoor identiteit een pluriform begrip werd.

Ik kies voor een vergelijking met de popcultuur uit die periode, omdat binnen het huidige popklimaat 'narretje' Lady Gaga een uitzondering vormt wanneer het gaat om een ambigu transformatieproces dat om duiding vraagt.

De vraag die ik dan ook als leidraad neem, probeert Gaga's lichaamsgerichte performancepraktijk af te zetten tegen de postmoderne poppraktijk van de jaren '80 en '90.

Mijn onderzoeksvraag is dan ook: **In hoeverre bevindt Lady Gaga's gebruik van haar lichaam binnen haar performancepraktijk zich in een postmoderne poptraditie en waar wijkt zij van die traditie af?**

1.4 *Work your Body till you make your Body Hurt*¹⁴

Het lichaam: Kapstok/Subversief/Canvas/de Dood

Om nader kennis te maken met de manier waarop over Gaga's lichaamsgebruik binnen haar performancepraktijk gesproken wordt, licht ik hierbij de visies van onderzoekers en Gaga Stigmata-auteurs Kinzel, Paglia en Bedard uit. Zij reiken op verschillende wijzen een eerste handvat aan om Gaga's lichaamsgebruik binnen haar performancepraktijk iets beter te kunnen plaatsen.

Allen maken ze hierbij een vergelijking met anderen: collega-popprinsessen, Madonna of 'de conventionele schoonheid.'

Zo vond activiste en feministe Lesley Kinzel tijdens een opgetekende discussie op Gaga Stigmata:

*'Gaga is strange and complex and even subversive where Britney (Spears) and Christina (Aguilera) were blank slates on which an audience could project its expectations and desires. Gaga('s fashion) is expressive and unexpected at the very least, and it's difficult to make a case that she is underscoring the bland concept that "sex sells" so much as she is interrogating it.'*¹⁵

Kinzel lijkt daarmee van mening dat Gaga's performancepraktijk kritiek heeft op de representatie van de vrouw als ondubbelzinnig lustobject.

Het verlangen van de toeschouwer kan niet zo snel op haar geprojecteerd worden, aangezien zij de kijker overspoelt met informatie (o.a. de expressieve kostuums) waarmee ze hun lustvolle blik afleidt en verwacht.

Kinzel zegt hier volgens mij mee dat Gaga door haar grenzeloze spel met identiteiten de macht over de blik verwerft.

Feministe en auteur Camille Paglia, die eerder 'voorgangster' Madonna omarmde, is een heel andere mening toegedaan. In the Sunday Times keert zij zich vol walging van Gaga af in het artikel 'Lady Gaga and the death of sex.'

Ze schrijft hierin: *'Gaga isn't sexy at all – she's like a gangly marionette or plasticised android. How could a figure so calculated and artificial, so clinical and strangely antiseptic, so stripped of genuine eroticism have become the icon of her generation? Can it be that Gaga represents the exhausted end of the sexual revolution? In*

¹⁴ Lady Gaga. 'Kaboom'. Perf. Gaga. *The Fame*. Interscope, 2008.

¹⁵ Vicks, Durbin, Kinzel. 'Free Bitch Feminism: The Post-Gender of Lady Gaga' Versie 4 november 2010. 12 mei 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/11/free-bitch-feminism-post-gender-of-lady.html>.

*Gaga's manic miming of persona after persona, over-conceptualised and claustrophobic, we may have reached the limit of an era.*¹⁶

Paglia verbindt hiermee een politiek-maatschappelijke conclusie aan Lady Gaga als fenomeen. Haar manische, en volgens Paglia ziellose transformatiedrift is een teken dat er een definitieve transitie plaatsvindt omtrent het concept 'seks.'

Paglia verbindt hier een normatief (afwijzend) oordeel aan: Gaga is een uitwas van een onverschillige samenleving waar het vlees koud is en de blik leeg. De laatste en onsmakelijke oprisping van het postmodernisme binnen de popcultuur, waarbij de maskerade iedere bezieling ontbeert en slechts antiseptische vorm is zonder boodschap.

Paglia's woorden zouden in die zin ook een mogelijke aankondiging kunnen zijn van een nieuwe stroming waar Lady Gaga het eerste exponent van is.

Deze stroming zou dan niet veel goeds beloven. Het lichaam wordt hierbinnen gereduceerd wordt tot ziellose pop; niets om naar te kijken, omdat er geen spanning (machtsspel) bestaat tussen het kijken en degene die bekeken wordt. De rol van de popster zou dan net zo goed door een geavanceerde robot of een digitaal gecreëerd hologram gespeeld kunnen worden.

Als laatste gebruik ik een simpele quote van promoverend studente Ella Bedard, die Gaga's lichaam als een neutrale instantie benadert waarop een scala aan maskers, zowel geconnoteerd aan als los van seksualiteit, geplakt kunnen worden.

*'Though Gaga's body conforms to conventional standards of feminine beauty, it is used as a blank canvas on which a plurality of different identities – not all of them feminine – can be projected.'*¹⁷

Bedard vindt dat Gaga er in geslaagd is haar lichaam tot een neutraal stuk canvas te verheffen waar iedere mogelijke identiteit op geprojecteerd kan worden. De identiteiten die ze aanneemt zijn pluraal. Daarmee leidt ze, zoals Kinzel zegt, de lustvolle blik niet alleen af, maar verwacht de toeschouwer zo, dat naar het werkelijke 'definitieve' lichaam onder de vermommingen niet langer gekeken wordt.

Gaga's maskerade kan Paglia niet bekoren, juist omdat 'vurige' vrouwelijkheid volgens haar verdwijnt onder de talloze vermommingen. Er bestaat bij Paglia

¹⁶Paglia, C. 'Lady Gaga and the Death of Sex'. Versie 12 september 2010. 3 juni 2011. <http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/public/magazine/article389697.ece>.

¹⁷Bedard, Ella. 'Can't Read My Poker Face': The Postmodern Aesthetic & Mimesis of Lady Gaga.' Versie 2010. 3 juni 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/08/cant-read-my-poker-face-postmodern.html>.

kennelijk geen nieuwsgierigheid naar wat er eventueel buiten de variaties aan vrouwelijkheid te bieden is. Ze prefereert dan ook Madonna, wiens maskerade altijd refereerde aan vrouwelijkheid, lust en seks. Om nog even te benadrukken hoe afwijzend ze staat tegenover de performancepraktijk van Gaga zegt ze in een vileine vergelijking tussen voorgenoemde en Madonna:

*'However, the main point is that the young Madonna was on fire. She was indeed the imperious Marlene Dietrich's true heir. For Gaga, sex is mainly decor and surface; she's like a laminated piece of ersatz rococo furniture.'*¹⁸

Oftewel: omdat Gaga seksualiteit en verleiding niet als strategie gebruikt, verstikt ze daarmee iedere mogelijkheid tot fantasie bij de toeschouwer. Hierdoor zou ze het einde van een tijd vertegenwoordigen waarin met veel fantasie en levendigheid met seksuele identiteit werd gespeeld.

Bedard ervaart Gaga's performancepraktijk juist als iets revolutionairs en een mogelijk begin van iets nieuws: Lady Gaga's lichaam slaagt er in zich van iedere definitieve connotatie te ontdoen en is hiermee werkelijk bevrijd.

1.5 'I'll take your Words and be Gone'¹⁹

Opzet thesis

Bij het schrijven heb ik als startpunt het artikel van hoogleraar visuele cultuur Anneke Smeliks getiteld 'Carrousel der Seksen'²⁰, gebruikt.

In dit artikel, uit een bundel die in 1993 verscheen, probeert Smelik de postmoderne genderbender performancepraktijk van vrouwelijke (en mannelijke) popsterren in de jaren '80 en '90 (voornamelijk in videoclip) te verklaren.

Voor ik tot de definitie van genderbenders overga, is het handig om eerst het begrip gender (volgens Butler) te expliciteren

Uit Gender Trouble: *'Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being. A political genealogy of gender ontologies, if it is successful, will deconstruct the substantive appearance of gender into its constitutive acts and locate and act account for those acts within the*

¹⁸ Paglia. 2010 (zie noot 16).

¹⁹ 'Stefani Germanotta Band. 'Words'. Perf. Stefani Germanotta. *Words*. Jo Vulpis, 2006.

²⁰ Smelik, A. 'Carrouel der Seksen'. Braidotti, Rosi. *Een Beeld van een Vrouw; De visualisering van het vrouwelijke in een postmoderne cultuur*. Kampen: Kok Agora, 1993: p 19-49.

*compulsory frames set by the various forces that police the social appearance of gender.*²¹

Met gender bedoel ik dus ook de handelingen die een lichaam bij herhaling voltrekt om zo een eenheid te suggereren van natuurlijke vrouwelijkheid of mannelijkheid. Het vervolg van de definitie gaat over de poging gender te deconstrueren als substantiële eenheid om zo de afzonderlijke handelingen van een context te kunnen voorzien. 'Genderbenders', waar Smelik over schrijft, spelen met deze deconstructie. Ze zijn *'popsterren van beiderlei kunnen die hun uiterlijke verschijningsvorm omsmeden naar (elementen van) het beeld van de andere sekse.'*²²

Smelik probeert, net als Kinzel, Paglia en Bedard een uitspraak te doen over de rol van het lichaam als diffuus en veelzijdig medium binnen de popcultuur van toen en geeft in die zin handvaten bij een verdere analyse van de context van Lady Gaga's lichaamsgerichte performancepraktijk.

Door Smeliks artikel als historisch en theoretische basis te gebruiken, is het allereerst mogelijk om een vergelijking te maken tussen strategieën van transformatie/maskerade van toen en nu met betrekking tot het (vrouwelijke) lichaam tot de performer (Lady Gaga.)

'Carrousel der seksen' biedt naast een algemene historische en theoretische context drie concepten die ik wil gebruiken om een aantal 'momenten' binnen Gaga's performancepraktijk verder te definiëren..²³

De concepten die ik op basis van Smeliks artikel als verdieping gebruik zijn die van Butler omtrent travestie en gender als deconstructieve strategie, het groteske en de trickster van Bakhtin en het simulacrum/simulatie van Baudrillard.

Smelik verbindt in haar artikel deze concepten aan (sub)culturen en performers uit de 80-er en 90-er jaren, maar ook bij de artikelen die op Gaga Stigmata gepubliceerd worden, komen de concepten van Bakhtin, Baudrillard en Butler veelvuldig terug met betrekking tot Gaga's (lichamelijke) performancepraktijk.

Na het hoofdstuk aan de hand van het artikel van Smelik zal ik Butlers noties omtrent travestie behandelen, maar ook Bleekers idee omtrent de (afwezige) fallus bij vrouwelijke performers. Ik zal aan deze concepten momenten uit Gaga's

²¹ Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge, 1990: p 43, 44.

²² Smelik. 1993: p 19 (zie noot 20).

²³ Waarom ik de term 'momenten' gebruik zal ik na de inleiding op Smelik verklaren.

performancepraktijk koppelen die gerelateerd zijn aan een spel met genderidentiteiten. Hierbij zal ik aantonen dat Gaga's strategie hierbij voornamelijk tot doel lijkt te hebben haar lichaam als seksueel geladen construct te diskwalificeren door middel van anatomische ambigüiteit en een gebrek aan ruimte voor de verlangende blik van de Ander.

In het hoofdstuk daarop zal ik ingaan op het concept rondom het groteske van Bakhtin en de daarbij horende trickster.

Gaga's gebruik van groteske en soms abjecte elementen en attributen voorkomt een definitie van Lady Gaga als 'vrouwelijk performer.' Ze roept hier eerder vragen op omtrent het menselijk lichaam en omzeilt een (door ondermeer Madonna uitgevoerd) spel met beelden van vrouwelijkheid. De trickster als ambigue verschijning speelt hierbinnen een belangrijke rol en vertoont als fenomeen overeenkomsten met Gaga.

Afsluitend volgt een hoofdstuk omtrent Baudriallards simulacrum.

Gaga's gebruik van het simulacrum door middel van (uitvergrote) reflectie verklaart enerzijds haar strategie in het voorkomen van een 'werkelijke' blik op Lady Gaga en verklaart haar tegelijkertijd als een fenomeen van deze tijd, voor wie een spel met beeld als representatie van een beeld vanzelfsprekend is.

De overeenkomst tussen deze drie concepten is dat ze Lady Gaga's lichaamsgebruik binnen haar performancepraktijk op verschillende wijzen als subversief en grensoverschrijdend kenmerken. Daarnaast bieden ze drie invalshoeken die allen aan de postmoderne poppraktijk gelieerd zijn en daardoor in lijn liggen met mijn onderzoeksvraag.

2. *Look at me (watcha lookin' at).*²⁴

Postmoderne popcultuur in de jaren '80 en '90:

Grensoverschrijding als ironische bevrijding van beelden van vrouwelijkheid.

2.1 *If you look for the rest stop.*²⁵

Opzet van de benadering van Smelik's artikel

In dit hoofdstuk definieer ik allereerst de term postmodernisme zoals door Smelik gebruikt. Die term wordt vervolgens verbonden met de postmoderne poppraktijk en verklaart gender benden (Butler) als een typisch postmoderne strategie.

Gender benden kan als oppervlakkige performancestrategie gebruikt worden, maar heeft volgens Smelik ook een utopische connotatie heeft (bevrijding van beelden van vrouwelijkheid) of is een vorm van verzet (Bakhtin.)

Daarna ga ik voornamelijk in op de rol die Smelik Madonna toebedeelt als de ultieme postmoderne popster. Het idee van het simulacrum (Baudrillard) is volgens Smelik typisch van toepassing op de postmoderne performancepraktijk van Madonna en wordt dan ook verder uitgelicht.

Hierna volgt een basale vergelijking tussen Lady Gaga's performancepraktijk en die van Madonna, waarbij het verschil voornamelijk tot uiting komt in de rol die seks speelt als dominant of juist afwezig element.

Smeliks tekst biedt een historisch overzicht van postmodernisme binnen de popcultuur en geeft daardoor een aanzet om binnen een helder geformuleerd kader Lady Gaga af te zetten tegen de traditie die Smelik beschrijft.

Omdat Smeliks artikel voornamelijk gender benden als strategie behandelt, zal ik na het komende hoofdstuk dan ook allereerst Lady Gaga's performances omtrent *genderbending* en *full travesty*, met behulp van Butler en Bleeker, verklaren.

Van hier uit is het mogelijk om na te denken over andere maskeradestrategieën (Bakhtin, Baudrillard) van Gaga, die niet direct binnen het genderveld lijken af te spelen, maar wel door Smelik genoemd worden als typisch postmoderne kenmerken.

²⁴ Lady Gaga. 'Vanity'. Perf. Gaga. *Losse single*, 2006.

²⁵ Lady Gaga. 'Retro Dance Freak'. Perf. Gaga. *The Fame*. Interscope, 2008.

2.2 Show me your Teeth/Don't want No Money²⁶

Postmoderne popcultuur: feminisme en commercie

Om Smeliks analyse volledig te begrijpen is het handig om allereerst het postmodernisme waarbinnen zij haar onderzoek plaatst te verklaren.

Haar definitie van dit inmiddels veelomvattende begrip (nogmaals: geschreven in 1993) is de volgende:

*'Postmodernisme betekent in eerste instantie een historische conditie; het maakt de complexe en zeer tegenstrijdige werkelijkheid uit van de postindustriële maatschappij waarin wij leven.'*²⁷ Muziekzender MTV²⁸ is met haar continue, snel gemonteerde beeldenstroom als medium voorbeeld van 'een typisch postmoderne praktijk.'

Cultuur is hier tot een consumptiemiddel geworden waar een eindeloze beeldenstroom, zonder ogenschijnlijke hiërarchie, de kijker overspoelt.

Smelik probeert hierna vanuit het perspectief van het seksuele verschil betekenis te geven aan het 'positieve potentieel' van de ontwikkelingen binnen de popcultuur uit de tijdsperiode die ze behandelt.

Hierna noemt Smelik de twee verschillende ingangen van postmodernistische praktijken, zoals door E. Ann. Kaplan geformuleerd: *'Een utopische vorm van postmodernisme, voortgekomen uit feministische en poststructuralistische theorievorming; en een commerciële of 'geannexeerde' vorm van postmodernisme, die nauw verbonden is met hi-tech kapitalisme.'*²⁹

De overeenkomsten tussen deze vormen zijn de volgende:

- Overstijging van het westerse binaire denken
- Een einde aan de mythe van het individualisme ('de dood van het subject.')
- Deconstructie van opposities van bijvoorbeeld mannelijkheid en vrouwelijkheid.
- Deconstructie van de witte, burgerlijke man als autonoom subject (basis.)

Die laatste twee punten vormen voor feministen (en antiracisten) een hoopvol perspectief. Blanke, heteroseksuele mannelijkheid is niet langer normatief. Andere vormen van eigenaarschap zijn mogelijk.

²⁶ Lady Gaga. 'Teeth'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*. Interscope, 2009.

²⁷ Smelik. 1993: p 25 (zie noot 20).

²⁸ MTV in de negentiger jaren draaide veel meer om videoclips en artiesten dan nu. Realityshows en andere programma's zoals 'My Super Sweet Sixteen' bestonden nog niet.

²⁹ Smelik. 1993: p 27-28 (zie noot 20).

Volgens Smelik gaan deze twee postmodernistische vormen binnen de praktijk vaak samen binnen de popcultuur. Ze neemt als voorbeeld Laurie Anderson³⁰, die zich in de jaren '80 en '90 net als Lady Gaga nu binnen het commerciële circuit van de popcultuur bevond en tegelijkertijd via mediatechnologie *'op kritisch-ironische wijze binnen haar performances allerlei dichotomieën deconstrueert.'*³¹

Laurie Anderson probeert volgens Smelik met haar specifieke gender bending strategie, waarbij ze door middel van technische manipulatie bijvoorbeeld de oppositie tussen mens en machine be vraagt, iedere natuurlijkheid van haar lichaam te bekritisieren. Hiermee ontkomt ze aan de mannelijke, normatieve blik op het vrouwelijke lichaam.

2.3 Don't tell me I'm Less than my Freedom³²

Gender bending: stijl of verzet?

Smelik beschouwt genderbenders binnen de postmoderne popcultuur van de jaren '80 en '90 als een voorbeeld van een constructie die een nieuwe betekenis genereert. Genderbending is daarmee onlosmakelijk verbonden met het postmodernisme, waarbinnen zekerheden rond sekse worden aangetast.

In haar artikel brengt ze twee onderzoeklijnen uit de jaren '80 samen: de poststructuralistische analyse van de postmoderne cultuur en de feministische visie op sekse-identiteit en sekseambiguïteit.

Feministen beschouwen het onderscheid tussen geslacht en sekse binnen een ideologisch perspectief. Lichamelijke verschillen worden door een cultuur gebruikt om een identiteit af te dwingen. Vrouwelijkheid is hiermee geen natuurlijke categorie, maar een culturele constructie en daarmee ook een transformatief proces, volgens Smelik.³³ Door de politieke en culturele connotaties die aan begrippen als mannelijkheid en vrouwelijkheid hangen is het overschrijden van de grenzen van de sekse dan ook vaak subversief. Sekse-ambiguïteit kan als verzet dienen ten opzichte van dominante constructies. Tegelijkertijd onderzoeken feministen ook het begrip vrouwelijkheid als sekse-identiteit. Er dus sprake van een spanningsveld tussen identiteit en ambiguïteit.

³⁰ Laurie Anderson (1947) is een Amerikaanse muzikante en performance-artieste die vooral in de jaren '80 furore maakte.

³¹ Smelik. 1993: p 29 (zie noot 20).

³² Lady Gaga. 'Bad Kid'. Perf. Gaga. *Born This Way*. Interscope, 2011.

³³ Smelik. 1993: p 21 (zie noot 20).

Smelik haalt Judith Butler aan, die sekse opvat als een performatieve taalhandeling ziet die herhaling vereist om zo identiteit te kunnen bevestigen.

Identiteit genereert immers betekenis.

Gender bending verandert de conventionele relatie tussen identiteit en sekse en is dus een manier om betekenisgeving te onderzoeken en te veranderen.

Gender bending speelt zich binnen het postmoderne discours niet intern (als psychisch proces) maar extern of lichamelijk af: in videoclip en in performances.

Travestie speelt hierbinnen een andere rol, omdat hierbij volgens Smelik bijna altijd vooroordelen over de seksen bevestigd worden. Als spel met seksuele identiteit is travestie voor Smelik dan ook minder interessant.

Smelik onderzoekt in hoeverre gender benden binnen de popcultuur sekse-identiteit ondermijnt, bevestigt of van haar preoccupaties bevrijdt en welke betekenissen er überhaupt aan de vrouwelijke gender bender gegeven kunnen worden.

Volgens Smelik kan gender bending ook zonder feministische agenda een vorm van provocatie of politiek verzet zijn. Als voorbeeld neemt ze de punkbeweging die opkwam in de tweede helft van de zeventiger jaren. De genderbending kleed- en haarstijl van zowel de performers als het publiek was in haar buitensporigheid en groteske kwaliteit een vorm van verzet. 'Visuele provocatie' en 'een spektakel', noemt Smelik dit.³⁴ Punk keert zich immers tegen alles wat door de maatschappij als definitief beschouwd wordt. Sekserollen horen daar zeker bij. Volgens Smelik zet de punkbeweging dan ook genderbending in als carnavalesk protest zoals door Bakhtin beschreven.

Mary Russo beschrijft in *Feminist studies, critical studies* in navolging van Bakhtin over het carnavaleske protest het volgende: 'Het draagt zijn of haar visuele buitensporigheid als een nihilistisch masker dat het tekort van de heersende cultuur uitvergroot en omkeert. Het oppositionele verzet krijgt vorm in een 'grotesk' lichaam: een extreem en excessief lichaam dat zijn eigen grenzen overschrijdt.'³⁵

2.4 I Can See Myself in the Movies with my Picture in the City Lights³⁶

Hyperrealiteit en simulacrum

Smelik gebruikt de videoclip van de '80-er en '90-er jaren als een voorbeeld van een typisch postmoderne uiting. De set aan beelden binnen een videoclip onderhouden volgens haar nauwelijks een relatie met elkaar of met een werkelijkheid buiten het

³⁴Ibid. p 24-25.

³⁵Lauretis, Teresa de. *Feminist studies, critical studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

³⁶'Lady Gaga. 'The Fame'. Perf. Gaga. *The Fame*. Interscope, 2008.

scherm. Beelden verwijzen eindeloos naar elkaar en worden gerecycled. Hiermee wil ze zeggen dat de populaire cultuur zich kenmerkt door de neiging naar zichzelf te wijzen (zelfreferentialiteit.) De bewuste zelfexploitatie leidt dan ook tot een cultuur van schijn, uiterlijk en oppervlakte. *'De popartiest kan betekenissen rond sekse citeren of parodiëren. (...), wat resulteert in het spel van gender bending. De snelheid van het medium vereist ook transformatiesnelheid bij de popster.'*³⁷

Dit leidt volgens Smelik tot een 'systeem' waarbij ieder teken van mannelijkheid of vrouwelijkheid verwijst naar een ander teken of beeld in een eindeloos patroon.

Smelik noemt als voorbeeld een shot uit de clip van Grace Jones' 'Slave to the Rhythm', waarbij Jones naakte lichaam duidelijk zichtbaar een penis draagt. Er is geen conclusie of betekenis uit dit beeld te destilleren, aangezien het deel uitmaakt van een set aan beelden die allen als even betekenisloos of betekenisvol worden gepresenteerd.

Hiermee raakt Smelik aan Baudrillard en zijn idee van 'hyperrealiteit.' Het beeld houdt geen illusie meer in, maar is overtransparant. Representatie heeft afgedaan.

*'Que faire après l'orgie?'*³⁸ zei Baudrillard, waarmee hij bedoelde dat het gebrek aan taboes geen bevrijding betekende, maar intense verveling en leegte genereerde. Camille Paglia lijkt hetzelfde te beweren: voor haar staat het gebrek aan mysterie dat ze bij Gaga ziet gelijk aan de dood van seks.

Baudrillard ziet volgens Smelik binnen een historisch perspectief de opeenvolgende fasen van het beeld dan ook als volgt:

- Het beeld weerspiegelt de werkelijkheid: verwijst naar de realiteit.
 - Het beeld maskeert de werkelijkheid: vervorming
 - Het beeld verhult de afwezigheid van de werkelijkheid: culturele overproductie van beelden vindt geen weerslag binnen de sociale werkelijkheid.
 - Het beeld heeft geen relatie meer tot de werkelijkheid. Het is een simulacrum.
- Op dat moment is een beeld is een beeld is een beeld, zonder ooit naar de werkelijkheid te verwijzen.

Baudrillard neemt als voorbeeld Madonna, die *'plays at being an appearance.'*³⁹

³⁷ Smelik. 1993: p 31 (zie noot 20).

³⁸ Lazar, Horia. 'Jean Baudrillard: Des Simulacres ou des Apparences qui ne trompent pas'. Versie 2011. 1 juni 2011. <http://lett.ubbcluj.ro/~studii/2/08.html>.

³⁹ Smelik. 1993: p 33 (zie noot 20).

Er is bij haar geen onderscheid tussen representatie en realiteit, maar slechts simulatie. Smelik: *'ze lijkt op een vrouw die een man imiteert die een vrouw imiteert.'*⁴⁰

2.5 *My Mama told me when I was Young/We are All Born Superstars*⁴¹

Madonna: a play of appearances

Madonna heeft gedurende haar carrière een enorm arsenaal aan stereotiepe beelden van vrouwelijkheid opgepakt, omgekeerd en leeggedronken. De uitgewoonde hulzen gooide ze na gebruik weg om weer even vrolijk een nieuw imago te adopteren. Dit lijkt volgens Smelik op filosofe Luce Irigaray's definitie van mimesis, waarbij *'vrouwen terugkeren tot alle beelden en definities van 'de vrouw' om deze te verwerken en toe te eigenen.'*⁴²

De vrouw onderwerpt zich opnieuw aan reeds gevormde ideeën over haar om zo door middel van speelse herhaling te ontdekken wat tot dan verborgen was.

Madonna haalt volgens Smelik traditionele vrouwbeelden onderuit op twee manieren. Allereerst omdat ze een zeer succesvolle zakenvrouw is en niet vies is van een spel met macht (en geld)⁴³ en ten tweede omdat ze iets toevoegt en verandert aan de bestaande clichés. De schaamteloze overdrijving van haar *characters* is een vorm van rebellie waarbij ze weigert zich te laten vangen in een stereotype. Ze spot met de heilige maagd Maria en laat zien dat ze zich door geen enkele 'vader' –paus of echtgenoot- de weg laat wijzen. Ze is *in control* en doet er alles aan om de wereld dit te laten zien.⁴⁴

Vrouwelijkheid wordt volgens Smelik van oudsher gezien als een vorm van maskerade. Dit idee is oorspronkelijk afkomstig van psychoanalytica Joan Riviere die *'het masker van vrouwelijkheid duidt als een compensatie voor de vrouw die een positie van mannelijke autoriteit inneemt.'* Er is dus geen verschil tussen 'waarachtige vrouwelijkheid' en 'maskerade'.⁴⁵

Butler gebruikt in navolging van Riviere de term maskerade en herleidt de vrouwelijke sekse dan ook tot 'a play of appearances'.⁴⁶

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Lady Gaga. 'Born This Way'. Perf. Gaga. *Born This Way*. Interscope, 2011.

⁴² Smelik. 1993: p 33-34 (zie noot 20).

⁴³ Madonna: 'I never wish I had a different life. I am lucky to be in the position of power that I am in and to be intelligent.' Versie 2011. 12 juni 2011.

http://womenshistory.about.com/od/quotes/a/madonna_4.htm

⁴⁴ Smelik. 1993: p 34 (zie noot 20).

⁴⁵ Ibid. p 35.

⁴⁶ Ibid.

Dit sluit volgens Smelik naadloos aan bij het postmoderne idee over representatie, waarbij ieder beeld niet verwijst naar een achterliggende werkelijkheid maar naar een ander beeld. Vrouwelijkheid is kennelijk bij uitstek een postmoderne conditie. Madonna bevrijdt hiermee zich in die zin van de 'natuurlijke' vrouwelijkheid, omdat ze de leegte achter de maskers onthult in plaats van een suggestie te bieden dat achter haar imago een werkelijke identiteit verborgen zou zijn.

Bij Madonna speelt een 'nostalgisch principe', waarbij de postmoderne conditie als schijnwaarheid of als truc wordt gebruikt en de eigenlijke intentie is om onder de mystiek van alle maskers een werkelijke identiteit te onthullen, volgens Smelik dus geen rol. In de woorden van Butler: *'the original identity after which gender bastions itself is an imitation without origin.'*⁴⁷

Madonna ontleent met haar 'lege maskerade' de ander de mogelijkheid beelden van haar te maken. Ze creëert zelf. Smelik: *'Ze (Madonna en Annie Lennox) vallen geen moment meer samen met het beeld dat ze ten tonele voeren.'*⁴⁸

Madonna fungeert volgens Smelik daardoor niet succesvol als mannelijke fantasie, zoals bijvoorbeeld Marilyn Monroe dat wel deed.⁴⁹ Monroe was immers eenduidig als het ultieme symbool van hypersensuele en getroebleerde vrouwelijkheid, waarbij het één het ander versterkte in een cumulatie van niet-bedreigende aantrekkingskracht. Monroe vroeg de toeschouwer naar haar te kijken en gaf de suggestie dat ze gered kon worden.

Madonna's economische succes en seksuele afhankelijkheid werken tegelijkertijd aanlokkelijk en bedreigend. Hoe groter haar succes, hoe eerder zij wordt beschouwd als femme fatale, monster of superkrenge. Madonna wentelt zich echter onbeschaamd in die rollen, waardoor ze haar kritiek altijd voor is.

2.6 'Cause I'm bluffin' with my muffin⁵⁰

Mannelijkheid als een mogelijkheid

Als vrouwelijkheid door vrouwelijke popsterren omarmd wordt als een eindeloze maskerade, wordt gender definitief voorgesteld als een visueel spektakel. Ook mannelijkheid kan dientengevolge onder de loep genomen worden als een spel.

⁴⁷ Butler. 1990: p138 (zie noot 21).

⁴⁸ Smelik. 1993: p 36 (zie noot 20).

⁴⁹ Ibid. p 37.

⁵⁰ 'Lady Gaga. 'Poker Face'. Perf. Gaga. *The Fame*. Interscope, 2008.

Zo kleepte Madonna zich in smoking, greep ze in haar kruis en liet ze haar mannelijke dansers als meerminnen in bh's optreden. Met evenveel panache worden zowel beelden van vrouwelijkheid als mannelijkheid, zonder daarin een hiërarchie aan te brengen, vertoond en opgeblazen.

'De postmoderne conditie stelt de vrouwelijke popster paradoxaal genoeg in staat om meer vrouw- en man – te schijnen dan ooit tevoren,' stelt Smelik.⁵¹

Gender bending binnen de popcultuur van voornamelijk de 80-er en 90-er jaren kan dus gezien worden als een manier voor vrouwen om op ironische wijze vrouwelijkheid terug te veroveren op de blik van de man. Het gebruiken van elementen van mannelijkheid is slechts één van de opties waarvan zij gebruik maken en niet dé bevrijdende uitweg.

Anneke Smelik ziet gender bending enerzijds als een manier om de postmoderne leegte weer te geven: de seksoverschrijding is dan oppervlakkig. Anderzijds is er na het overschrijden van de grenzen geen mogelijkheid meer om terug te keren naar uitgemaakte betekenissen van geslacht en sekse. Het spel heeft immers de leegte achter de maskers aangetoond. Het geloof in een vaste kern of onderliggende identiteit is dan ook verdwenen.

Smelik: *'een feministisch politiek en plezier liggen in de utopische visie die de gender benders bieden op een wereld gedreven door de carrousel der seksen.'*⁵²

2.7 *I'm gonna marry the dark/Gonna make love to the stark/I'm a soldier to my own emptiness/I am a winner*⁵³

Gaga en Madonna: de nar versus de sekskoningin

Ogenschijnlijk zijn er veel overeenkomsten tussen Gaga en haar voorgangers en is Smeliks artikel bijna een teleurstelling.

Gaga gebruikt, net als Madonna, maskerade als strategie en verwisselt van imago met de snelheid van het licht. Ook bij haar is er geen sprake van een stiekeme identiteit die achter de imago's te vinden is. Zoals auteur en universitair docent Samantha Cohen op Gaga Stigmata schrijft:

'In a world where female pop stars are packaged to be palatable, commoditized and literally defined by the gaze, Gaga's art and fashion said fuck the gaze and fuck gazing into mirrors, even. Invent an identity. Invent another one. Become who you want to be and then become who you want to be and then become who you want to

⁵¹ Smelik. 1993: p 39 (zie noot 20).

⁵² Ibid. p 47.

⁵³ Lady Gaga. 'Marry the Night'. Perf. Gaga. *Born This Way*, 2011.

*be again.*⁵⁴

Een tekst die op het eerste gezicht net zo goed over popicoon Madonna van de jaren '80 en '90 zou kunnen gaan.

Identiteit is immers zowel bij Lady Gaga als Madonna een transformatief proces, zonder eindpunt, maar met continu tijdelijke tussenstops.

Het potentiële utopische karakter van de postmoderne performancepraktijk ziet Cohen in navolging van Smelik terugkeren bij Gaga, omdat ze een niet-deterministische boodschap uitdraagt aan haar fans:

'Niemand bepaalt wie jij bent. Je kan zijn wie je wil zijn, steeds opnieuw.'

Cohen's tekst '*fuck gazing into mirrors even*' is binnen het citaat opvallend.

Gaga's maskerade zou als mogelijke conclusie niet zelfreflexief zijn. Haar performances gaan niet over Lady Gaga, maar over de bevrijding van de toeschouwer. Dit komt overeen met een deel van de tekst van Lady Gaga's 'Manifesto of Little Monsters' waaruit ik al eerder citeerde en dat ze bij concerten proclameert:

*'So, the real truth about Lady Gaga fans lies in this sentiment: They are the kings. They are the queens. They write the history of the kingdom, while I am something of a devoted jester.'*⁵⁵

In dit statement wordt iedere vorm van menselijke identificatie tenietgedaan. Lady Gaga is geen heldin waar haar toeschouwers zich aan kunnen spiegelen, maar een nederige dienaar die hen beelden schenkt waarmee ze hun leven op geheel eigen wijze kunnen vormgeven.

Dit in tegenstelling tot Madonna die zichzelf als uitgangspunt nam bij alles wat ze deed en zei. Ondanks haar talloze transformaties en het onvermogen haar vast te pinnen op één definitieve identiteit, lag er achter Madonna een verhaal. Dit verhaal zou als titel 'The American Dream for an Italian Backstreet Girl' kunnen hebben, of 'The Power of Sex' of 'Where's the Man who can Satisfy her?' In ieder geval een verhaal dat handelde over een vrouw die zich ontworstelde aan de automatische positie van object die tot dan aan mooie vrouwen was voorbehouden door zelf de controle over het beeld te houden: *sexual empowerment for sexy women*.

Smelik ziet in overeenkomst hiermee de performancepraktijk van de postmoderne

⁵⁴Cohen, S. 'Traductor, Traditore: (Un)translating Born This Way's Duplicious Message' Versie 26 juni 2011. 5 juli 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2011/07/traductor-traditore-untranslating-born.html>.

⁵⁵ Gagapedia (zie noot 6).

vrouwelijke popsterren van de '80-er en '90-er jaren als een manier om de mannelijke blik op de vrouw terug te veroveren.

Als dat inderdaad Madonna's onderliggende agenda was, is het ook niet zo vreemd dat haar privé-leven toch altijd een centraal onderdeel was van haar poppraktijk. Haar werk ging immers over seks en seks is inherent verbonden aan (het mysterie van) het privé-lichaam. Er was altijd het voyeuristische verlangen naar een Madonna buiten de camera's waarvan we wisten dat ze haar lichaam inzette voor haar eigen plezier. Iets van Madonna werd niet gedeeld en zo was er dus altijd sprake van een mogelijke identiteit buiten haar performancepraktijk.

Daarmee fungeert ze volgens mij, in tegenstelling tot wat Smelik zegt, wél succesvol als mannelijk fantasie. Ze verbreedt alleen de ruimte die tot dan toe aan de vrouwelijke ster was toebedeeld, door haar eigen fantasieën over de vrouwen die ze allemaal kan zijn centraal te stellen.

Lady Gaga is veel meer een 'performancetool *in control*' die iedere vorm van een (wel of niet als strategie geconstrueerde) achterliggende persoonlijkheid ontbeert. Een interessante notie: er is binnen de wereld van de tabloids (roddeljournalistiek) in tegenstelling tot iedere andere *celebrity* amper aandacht voor Gaga's privé-leven; voor de mannen met wie ze slaapt en eventueel drankgerelateerde misdragingen. *'Unlike Madonna, who has always famously lived with some guy, and everyone knows her husband, her boyfriend's name and what they're doing, Gaga is really an entity unto herself. (...)Gaga has carved out a space where she can stand alone, and that loneliness actually heightens, rather than diminishes, her power.'*⁵⁶

Bij Gaga is nog maar de vraag of haar strategie alleen gericht is op een bevrijding van vrouwbeelden binnen feministisch of postmodern-utopisch perspectief.

Lady Gaga lijkt, net als Madonna, Grace Jones en Laurie Anderson een definitief oordeel van de Ander over haar identiteit als vrouw te voorkomen. Ze gaat in haar barokke kostuums, die als architectonische hoogstandjes haar lichaam omhullen echter nog een stap verder. Haar maskerade heeft echter eerder als doel een mogelijk oordeel wat betreft haar *menselijk* lichaam te overschrijden en te overstijgen.

Misschien heeft ze geen andere keuze. De weg voor haar is door ondermeer Madonna, Jones en Anderson al vrijgemaakt. Natuurlijk citeert ze, geheel in traditie met de postmoderne popcultuur, voornamelijk Madonna vrijelijk en refereert ze

⁵⁶ *Melissa McEwan 'Lady, tramp, feminist icon'*. Versie 28 september 2010. 15 juni 2011. <http://mg.co.za/printformat/single/2010-09-28-lady-tramp-feminist-icon/>

daarmee, bedoeld of onbedoeld, aan genderissues.

Gaga's maskerade leidt door de diversiteit in spanningsvelden die ze adresseert en hyperbolische transformatietempo echter tot een discours dat niet alleen op het feministisch-utopische postmodernisme van Smeliks Madonna is terug te voeren. Dit heeft ook te maken met het feit dat Lady Gaga geen (persoonlijk) verlangen naar seks lijkt te hebben. De mannen in haar videoclippen worden regelmatig gedood maar nooit bemind⁵⁷ en in 2010 heeft ze aangekondigd voorlopig celibatair te leven.⁵⁸

Gaga's seksuele plezier (als bevrijdende strategie) kent binnen haar performancepraktijk geen plek en lijkt ook daarbuiten niet van belang. Misschien is dit wel de reden dat Gaga's privé-ruimte überhaupt geen onderwerp van discussie is. Heb gebrek aan een verlangende blik naar Gaga in haar eigen slaapkamer heeft misschien te maken met het feit dat zij de postmoderne strategieën gebruikt om beelden van vrouwelijkheid . Zoals Bedard al zei: in haar notie omtrent de maskers van Gaga: *'not all of them feminine.'*⁵⁹

Lady Gaga bestaat misschien alleen bij de gradatie van de blik van de ander waar zij zich aan onderwerpt als een *'devoted jester'*, maar omdat zij seks als agendapunt vermijdt claimt ze een zelfstandige ruimte. Seks vangt de vrouwelijke popster immers hoe dan ook in een begrenzend discours. Er is namelijk altijd een ander voor nodig: een verlangende instantie. Iemand die de blik van de performer ondervangt of terugkaatst in een wederzijds spel van verlangen en begeerd worden.

Seks valt dan ook niet samen met de eenzame nar. De nar heeft zichzelf niet als onderwerp van zijn performances, maar houdt anderen een spiegel voor. 'Verlang niet naar mijn lichaam', lijkt Gaga te zeggen. 'Verlang naar jezelf als leeg canvas waar je vrijelijk op kan schilderen. Mijn maskers staan in dienst van jullie zelfbevrijding.'

Het woord 'bender' (of 'trickster', zoals Bakhtin beschrijft,) lijkt dan ook eerder van toepassing op Gaga dan het aan seksualiteit gekoppelde woord 'genderbender.'

Genderbenden als strategie kent namelijk hoe dan ook een verband met 'verlangen': van het publiek of van de performer, terwijl *benden* veel eerder verbonden kan worden met een pluraliteit aan menselijke en bovenmenselijke maskers, die niets te maken hebben met dat eeuwige spel van het machtsspel der verleiding waarbij een

⁵⁷ *Telephone* (2010), *Bad Romance* (2009), *Paparazzi* (2009).

⁵⁸ *Quote Lady Gaga* '...It's not really cool anymore to have sex all the time. It's cooler to be strong and independent.' Versie 2011. 12 mei 2011. <http://www.mtv.com/news/articles/1635862/lady-gaga-shes-celibate-fans-should-be.jhtml>

⁵⁹ *Bedard, Ella 'Can't Read My Poker Face': The Postmodern Aesthetic & Mimesis of Lady Gaga.* Versie 2010. 12 mei 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/08/cant-read-my-poker-face-postmodern.html>

wisselende hiërarchie bestaat tussen de kijker en degene die bekeken wordt. Marilyn Monroe bood zich aan als object van verlangen, Madonna was *in control* en stuurde de verlangende blik, Lady Gaga zegt *'fuck het verlangen'* en onttrekt zich aan het verleidingsspel door maskers aan te nemen die buiten het door Smelik geformuleerde genderdiscours liggen en die zelfs anatomische 'voorwaarden' bevragen.

*3 I'm on the Edge of Glory/And I'm hanging on a Moment of Truth*⁶⁰

Momenten vangen en verdiepen: gender, simulacrum en het groteske.

Opzet van de benadering van de drie concepten

Om een goede vergelijking te kunnen maken met de postmoderne popcultuur die Smelik beschrijft en om de notie van seksuele afwezigheid van Gaga als zowel object van verlangen en sturend subject te verdiepen, ga ik nu dieper in op een aantal 'momenten' binnen Gaga's performances.

Het woord 'momenten' heb ik bewust gekozen. De voorbeelden die ik aanhaal hebben een tijdsbestek tussen het eenmaal knippen met de ogen en een iets langere en vloeiende reeks aan beelden. Tussen snapshot en beweging.

De keuze voor het woord momenten heeft ook te maken met het feit dat Gaga binnen haar performancepraktijk zo snel van masker verwisselt, dat er eigenlijk geen sprake meer is van volledige imago's.

Neem bijvoorbeeld de clip van Lady Gaga's nummer 'Bad Romance' (2009.)⁶¹

In de video zien we Gaga naast een nog smeulend verbrand mannenlichaam in een bed liggen. We zien haar in een futuristische badkuip met vergrote Japanse Manga-ogen en nerveus tikkende vingers op de rand. We zien haar met een witte plastic kroon over haar ogen, gekromde rug en verkrampde handen uit een plastic doodskist kruipen.

Madonna's eclecticisme had voornamelijk betrekking op de diversiteit van haar oeuvre. Iedere videoclip an sich bevatte nog wel een zekere continuïteit in stijl of in verhaal. Zo zien we in de video van 'Like a Prayer' (1989) katholiek-Italiaanse Madonna, in 'Human Nature' (1995) 'SM-Madonna', en in 'The Power of Goodbye' 'New Age- Madonna.' Binnen die videoclips is haar imago consistent.

Bij Gaga daarentegen is er sprake van een bijna hysterisch transformatieproces. Maskerade in de steroïdenversnelling.

Over Bad Romance als geheel valt, tenzij je gebruik maakt van geforceerde interpretaties waarmee je probeert een overkoepelende subtekst te vinden, niet zoveel zinnigs te zeggen. De afzonderlijke momenten echter zijn makkelijker te 'vangen' en binnen een context te plaatsen.

De momenten die ik gebruik hebben betrekking op de concepten die ik al genoemd

⁶⁰ Lady Gaga. 'Edge of Glory'. Perf. Gaga. Born This Way, 2011.

⁶¹ Director: Francis Lawrence

heb. Het groteske, gender(bending) en het simulacrum.

De momenten die ik heb gekozen vertegenwoordigen wezenlijke aspecten van Gaga's performancepraktijk, omdat ze niet direct binnen het postmoderne discours zoals Smelik dat beschrijft passen. Het zijn vaak subversieve (grensoverschrijdende) momenten die wereldwijd reacties hebben opgeroepen

Allereerst het concept rondom genderbending. Ik richt me hier op Gaga's semi-verborgen gebruik van de fallus binnen haar performanceruimte.⁶² Ze zet de fallus in als onderdeel van haar anatomie. De fallus lijkt niet tijdelijk of afneembaar en is daarom geen 'element van mannelijkheid' zoals in de postmoderne maskeradestrategie van Smelik geformuleerd wordt.

Het tweede voorbeeld betreft Lady Gaga's mannelijke alterego Jo Calderone, die op de cover van de Japanse Vogue is verschenen.⁶³

Travestie is bij Gaga geen op humor gericht cultverschijnsel waarbij het moment van onthulling centraal staat. Lady Gaga parodieert geen mannelijkheid, maar probeert binnen de fotoshoot werkelijk een geloofwaardige man neer te zetten. Waar wijken deze strategieën af van de door Smelik gestelde voorwaarden?

Vervolgens richt ik me op het groteske als een vorm van maatschappijkritiek, waarbij ik allereerst de uitstekende botten die Lady Gaga plots onder haar huid leek te dragen behandel. Haar jukbeenderen staken opeens vervaarlijk uit en uit haar voorhoofd en schouders kwamen punten.⁶⁴ De 'hoortjes' leken net zo inherent aan haar anatomie te zijn als de fallussuggestie die ik net noemde en vormen in die zin dan ook geen afneembaar attribuut.

De applicaties verschenen onaangekondigd en zijn inmiddels net zo ineens weer verdwenen.

Daarna behandel ik de *meat dress* die Lady Gaga droeg tijdens de MTV Music Awards van 2010.⁶⁵ De binnenkant van het lichaam leek blootgelegd in dit bloederige geheel van rauw vlees, vet en spieren. De jurk leek als visueel spektakel een statement, omdat een bijna pulserende visualisatie van vlees en bloed op een gladgestreken bijeenkomst als de MTV Awards zacht gezegd niet gebruikelijk is.

⁶² Youtube filmpje 'Lady Gaga is a hermaphrodite'. Versie 2011. 15 mei 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=zKktXWZGjMU&feature=related>.

⁶³ *The Frisky*. Versie 30 juni 2010. 23 juli 2011. <http://www.thefrisky.com/post/246-quick-pic-japanese-vogue-goes-gaga-for-jo-calderone>.

⁶⁴ *The Marquee Blog*. 'Lady Gaga: I've never had plastic surgery'. Versie 14 april 2011. 3 mei 2011. <http://marquee.blogs.cnn.com/2011/04/14/lady-gaga-ive-never-had-plastic-surgery>.

⁶⁵ *Huffington Post*. 'Lady Gaga's meat dress: offensive or awesome?' Versie 11 december 2010. 9 mei 2011. http://www.huffingtonpost.com/2010/09/13/lady-gagas-meat-dress-photos_n_714117.html#144466.

Ik benader Gaga in dit hoofdstuk als ‘trickster van de popcultuur’, een omschrijving van een dubbelzinnig, ongrijpbaar figuur, die verband houdt met het Bakhtiniaanse groteske. Verder onderzoek ik in hoeverre het groteske van Gaga verband houdt met een mogelijke vorm van maatschappijkritiek, zoals door Smelik beschreven en in hoeverre haar kritiek samenvalt met het visuele aspect van de momenten die ik beschrijf.

Ik sluit af met het simulacrum-principe van Baudrillard.

In dit hoofdstuk heb ik twee momenten gekozen waarop Lady Gaga bij een publieke ontmoeting degene met wie ze geconfronteerd werd imiteerde door middel van haar outfit of haar gestiek.

Ik behandel hier een ontmoeting met koningin Elizabeth van Engeland in 2009⁶⁶ en een interview met Amerikaanse tv-host Larry King in 2010.⁶⁷

De manier waarop Lady Gaga met het simulacrum en reflectie speelt is kenmerkend voor een popster van deze tijd. Ik zal aantonen dat Lady Gaga niet zozeer naadloos binnen het postmoderne simulacrumconcept past, maar eerder dit idee naar haar hand zet.

⁶⁶ *Huffington Post*. ‘Lady Gaga meets the Queen’ Versie 12 juli 2009. 18 juni 2011
http://www.huffingtonpost.com/2009/12/07/lady-gaga-meets-the-queen_n_383492.html

⁶⁷ *Youtubefilmpje ‘Lady Gaga on Larry King Interview’* Versie 2011. 16 juni 2011
<http://www.youtube.com/watch?v=wm1fsvblOEQ>

4 *The fashion of his love. Oh yeah!*⁶⁸

Genderconfuse performance; penissuggestie en Jo Calderone

Tijdens verschillende optredens heeft Lady Gaga ofwel aan haar kostuum op kruishoogte een fallusachtig attribuut geplakt, of zelfs de 'stiekeme' suggestie gegeven dat onder haar rokje een penis schuilt.⁶⁹ Dat laatste gebeurde tijdens een concert in Berlijn in 2009, toen ze zich van een motor af liet zakken en daarbij 'per ongeluk' het publiek een kijkje in haar kruis gunde, waar duidelijk een vleeskleurige bobbel zichtbaar was.

Op basis van dit optreden verspreidde zich als snel een gerucht op het Internet dat Lady Gaga in werkelijkheid een man of een hermafrodit zou zijn.

De *sneak peak* werd kennelijk gezien als een moment dat buiten de performance om leek plaats te vinden en werd daardoor geïnterpreteerd als realiteit, als 'echt.'

De consternatie die ontstond was tegelijkertijd een teken dat een vrouwenlichaam met een penis kennelijk nog steeds om een onmiddellijke verklaring vraagt. Er moest direct een herdefinitie van Gaga plaatsvinden, waarbij dingen werden gezegd als: 'ze is een man' of 'ze is een hermafrodit.' De verwarring smeekte kennelijk om een essentialistische uitspraak.

Lady Gaga heeft de vraag omtrent de essentialistische eigenschappen van haar lichaam verder uitgespeeld, ondermeer in haar videoclip voor *Telephone* uit 2010 waarin ze een cel in wordt gegooid op verdenking van moord. Hierin katapulteert ze haar kruis, dat *blurry* is gemaakt, en daarmee ondefinieerbaar, het beeld in. '*I told you she didn't have a dick*', zeggen twee vrouwelijke *butch* bewakers die haar naar haar cel escorteren. Wat ze dan wel heeft, weet de kijker echter niet.

Wederom voorkomt Lady Gaga dus een definitieve uitspraak omtrent haar anatomie en ontnemt ze haar publiek de mogelijkheid haar seksualiteit te definiëren. Hierdoor krijgt de fantasie over Gaga als seksueel wezen, zoals ik hiervoor betoogd, heb wederom geen ruimte.

Haar verschijning als model Jo Calderone op de voorkant van de Japanse Vogue Hommes ging nog een stap verder. Afgezien van deze fotoshoot is Calderone nooit in de openbaarheid verschenen. Hij bestaat slechts op foto's, als stilstaand beeld.

⁶⁸ Lady Gaga. 'The Fashion of his Love'. Perf. Gaga. Born This Way, 2011.

⁶⁹ *Kostuum: Youtube filmpje live performance 'Bad Romance'*. Versie 12 maart 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=UymvnuBjGX0&feature=related>.
Onder kostuum: <http://www.youtube.com/watch?v=zKKtXWZGjMU&feature=related>.

Lady Gaga heeft aanvankelijk niet toegegeven dat hij haar alterego is.⁷⁰

Met Jo Calderone is Lady Gaga *full drag* gegaan. Er is hier geen sprake van het spelen met elementen van mannelijkheid en vrouwelijkheid. De suggestie dat het hier om een werkelijke (macho)man ging moest volledig zijn.

Hoe verhoudt Lady Gaga's sekseambigüiteit zich tot het postmoderne genderbenden zoals in het artikel van Smelik beschreven?

Hierbij moet in acht genomen worden dat er een onderscheid bestaat tussen het aannemen van elementen van mannelijkheid (in dit geval: de fallus) en *full blown* travestie. Hoe verschilt het één van het ander in betekenis of als strategie?

4.1 *The Boy Fooled me Again*⁷¹

De Fallus: aanwezigheid versus afwezigheid

Professor theaterwetenschap Maaïke Bleeker beschrijft hoe Freud, wiens uitleg van seksualiteit volgens Bleeker binnen onze cultuur nog steeds dominant is, stelde dat de mens allereerst vaststelt of hij met een man of vrouw van doen heeft.⁷²

Volgens Freud is dat onderscheid één van de criteria waarop ons cultureel bepaalde blik van de wereld en van macht gebaseerd is. Verwarring binnen deze definiëring is binnen de kunst regelmatig een bron van vermaak of erotisch genoeg. Het theater (en dus ook de performancepraktijk van Lady Gaga) is een plek waar vrij met deze grensoverschrijdingen gespeeld mag worden, omdat het 'niet echt' is. '*Tegelijkertijd is het een vrijplaats met een kritisch potentieel*'⁷³, zegt Bleeker, waarmee ze net als Smelik benadrukt dat gender bending bijvoorbeeld een utopisch-feministische connotatie kan hebben.

Bleeker benadrukt dat deze ruimte voornamelijk geboden lijkt te worden aan mannen die vrouwelijke elementen in hun verschijning integreren. Bleeker koppelt dit aan het idee dat constructies van vrouwelijkheid eerder afhankelijk lijken te zijn van attributen, zoals een korset, hoge hakken, pakwimpers, make-up en borstvulling. Het lichaam van de vrouw *an sich* benadert kennelijk eerder een vorm van sekseneutraliteit.

⁷⁰ Onlangs, op 16 augustus 2011, is Lady Gaga's clip bij het nummer 'Yöu and I' uitgekomen. In deze videoclip speelt Calderone een grote rol. Ik zal deze clip binnen mijn thesis niet behandelen, maar wel na mijn conclusie aanstippen als mogelijk ingangspunt voor een nieuw onderzoek waarbij Gaga's verhouding tot mannelijkheid centraal staat.

⁷¹ Lady Gaga. 'Fooled me Again/Honest Eyes'. Perf. Gaga. 2005.

⁷² Bleeker, M. 'Peters Poederdons. Gonnie Heggen en de culturele logica van de travestie'. Kolk, Mieke. *Wie Zou Ik Zijn Als Ik Zijn Kon. Vrouw en Theater 1975-1998*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1998: 209.

⁷³ Smelik. 1993: p 27-28 (zie noot 20).

Bleeker haalt Freud weer aan. Volgens hem is de aan- of afwezigheid van de penis doorslaggevend in het bepalen van mannelijkheid of vrouwelijkheid.

In andere woorden: de dominante culturele determinatie draait om de man of niet-man; een mannelijk perspectief.

Wanneer je het volgens Bleeker eens omdraait en sekse vanuit vrouwelijk perspectief bekijkt, is de penis geen voorwaarde, maar een toevoeging aan het lichaam.

Als ik hierop voortborduur kan de vrouw de penis dus ook als een afneembaar teken tonen. In performances waarin dit gebeurt, resulteert dit echter in ongemak of hilariteit. Een bewijs van het dominante mannelijke perspectief, waardoor wij niet gewend zijn de vrouw als 'het Zelf' te beschouwen. *'Kunstmatige kruisvulling (...) fungeert veeleer als teken van het ontbreken van mannelijkheid en verhoogt de vrouwelijkheid van de drager'*⁷⁴ betoogt Bleeker dan ook. Kennelijk ligt een 'shift' naar een dominant vrouwelijk perspectief op sekse nog ver weg.

Maar hoe werkt dit in een performance waarin een vrouw bewust wijst op de afwezigheid van de fallus?

De term 'Empowered transvestism' (Garber, 1992), beschreven in Bleeker's artikel, toont door middel van Madonna's videoclip bij *'Express Yourself'* aan hoe dit in z'n werk gaat. Madonna grijpt hier, gekleed in een mannenkostuum, net als tijdgenoot Michael Jackson altijd deed, ostentatief in haar kruis. Bij Jackson riep dit gebaar, mede door zijn androgyne, kinderlijke verschijning lang niet zoveel publiek verzet op als toen Madonna het deed. Madonna's grijpen is namelijk een imitatie van een mannelijk gebaar en wijst daarmee onherroepelijk op het niet-bestaan van de fallus. *'Het spel met schijn, imitatie en afwezigheid vormt de basis van haar genoeg'*, aldus Bleeker.⁷⁵

Madonna gebruikt de ambivalentie in de presentatie van haar seksualiteit (het gebruik maken van zowel tekenen van mannelijkheid als vrouwelijkheid,) dan ook juist om de nadruk te leggen op haar vrouwelijkheid.

Hoewel haar handeling op veel publieke verontwaardiging kon rekenen, werkt het afwijkende hier juist als een middel om het nog steeds conformistische ideaal te herbevestigen. Madonna laat immers nog maar eens zien dat ze een vrouw is.

⁷⁴ Bleeker. 1998: p 214 (zie noot 71).

⁷⁵ Ibid. p 207-215.

Wat Lady Gaga deed in Berlijn is iets anders dan wat Madonna deed in haar clip van *'Express Yourself.'* Ook Gaga's performance zorgde voor publieke reuring, maar haar kruisvulling werd door de toeschouwer onmiddellijk als 'echt' en zo dus als anatomisch definitief benaderd. Daarmee werd het tonen van haar fallus buiten de vrijplaats van de performanceruimte geplaatst. Ze presenteerde haar (tijdelijke) penis namelijk niet als een afneembaar en dus ironisch attribuut, maar als een fysiek gegeven dat ze ook nog eens 'per ongeluk' aan haar toeschouwers toonde.

Hiermee hield ze zich niet aan de regels van het –toch al moeizame- spel van gender benden als postmoderne praktijk.

De conservatieve reflex binnen de publieke ruimte was dan ook onmiddellijk: Gaga is een man. Daarmee was het door de mannelijke blik gedomineerde discours weer gered.

Maar daarmee was Lady Gaga nog niet 'uitgeschakeld.'

In de op de seksegeruchten gebaseerde videoclip van 'Telephone' liet ze haar 'ware sekse' in het midden. We kregen geen penis te zien, maar ook geen vagina.

Leslie Kinzel zegt over de videoclip op Gaga Stigmata het volgende:

*'But the most sublime aspect of this presentation is the digital blurring. The image is a huge tease that ultimately tells us nothing. There could be a vag there, sure, or there could be the fabled "little bit of a penis," or she could be smooth and slit-free as a Barbie doll.'*⁷⁶

Het interessante aan het geblurrede moment binnen de videoclip is dat het wederom de vraag is of hier sprake is van een ironisch spel.

Blurren, in een clip is vaak iets dat door een externe partij wordt gedaan om de goede zeden te beschermen. Het is niet mogelijk om te zeggen of de vage vlek waartoe haar kruis verworden is in de clip door Gaga zelf of door de censuurpolitie is toegepast. Er is vanuit 'Gaga's kamp' ook geen uitspraak over gedaan.

Het niet-tonen van haar geslachtsdeel speelt zich ook hier dus weer buiten de gedefinieerde vrijplaats van de performance af.

Waar het bij Madonna draaide om het herbevestigen van haar seksualiteit (de vrouw onder het masker), is Gaga's strategie veel minder eenduidig. De regels van haar spel zijn namelijk nog niet bekend. Wat is nu eigenlijk de uitkomst van dit spel met vrouwelijkheid en mannelijkheid?

⁷⁶ Vicks, Durbin, Kinzel: *'Free Bitch Feminism: The Post-Gender of Lady Gaga'*. Versie 4 november 2010. 7 april 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/11/free-bitch-feminism-post-gender-of-lady.html>.

Volgens NYU professor Performance Studies Tavia Nyong 'O is het niet Gaga die in de clip van 'Telephone' het spel omtrent haar geslacht in de hand houdt door haar weigering het publiek een ongecensureerde blik op haar kruis te gunnen.

Eerder wordt in de reacties van het publiek de agressiviteit blootgelegd die kennelijk naar boven komt wanneer een vrouw zich onttrekt aan de positie die zij heeft gekregen in een patriarchaal genderdiscours: *'This would make her neither a male bearer of a phallus nor a female embodiment of the phallus. Rather it makes her a joke, a failure in the symbolic order of gender.'*⁷⁷

Het genderbenden van Smelik speelde zich altijd af binnen de (vrije ruimte van de) performance. Gaga laat in het midden of haar wel-of-niet-aanwezige fallus tot haar performancepraktijk behoort. Deze strategie wijst voor mij wederom op het voorkomen van een blik op haar privé-ruimte, zoals ik al eerder beschreef.

Als wij verward zijn wanneer het aankomt op Gaga's anatomie, kunnen we ons ook geen voorstelling van haar maken als seksueel wezen. Inderdaad is Gaga zo een 'grap' of een 'mislukking', zoals Nyong 'O zegt, wanneer we denken vanuit een postmodern perspectief dat gericht is op het bevrijden van vrouwbeelden, zoals Smelik verwoordde.

Maar vanuit een ander perspectief is Lady Gaga ook een briljant strateeg die de verwarring omtrent haar identiteit buiten haar performanceruimte gebruikt om zo slechts binnen die ruimte te bestaan.

Ze omzeilt namelijk het mannelijk perspectief dat iedere vrouw, gender bender of niet, naar een bepaalde positie verwijst. Madonna wist die positie te verbreden, door andere beelden van vrouwelijkheid toe te laten. Ze bleef echter een vrouw met een vagina waar ze ons iedere keer op wees. Daarmee behoorde ze tot de wereld van het seksuele verlangen. De 'neutrale instantie' waar Bedard in relatie tot Lady Gaga over sprak, is dan ook zo gek nog niet, juist omdat Lady Gaga vrouwelijkheid als genderconstruct (Butler) niet alleen volledig 'verminkt', maar zelfs de anatomische voorwaarden voor vrouwelijkheid in de waagschaal legt.

'The Death of Sex' van Paglia is dan ook een raak gekozen titel. De inhoud van het artikel is alleen vanuit het verkeerde paradigma geschreven. Paglia bekijkt Lady Gaga namelijk vanuit het postmoderne discours van Smelik dat gericht is op het bevrijden van vrouwbeelden. Lady Gaga lijkt echter die agenda helemaal niet te

⁷⁷ Nyong 'O. T. 'Lady Gaga's Lesbian Phallus'. Versie 16 maart 2010. 11 juni 2011. <http://bullybloggers.wordpress.com/2010/03/16/lady-gagas-lesbian-phallus-2/>

volgen en wordt door Paglia dan ook op iets bekritiseerd (gebrek aan vrouwelijkheid en daarmee *sex-appeal*) wat ze helemaal niet pretendeert te hebben.

Door geen definitief seksueel lichaam te hebben vervolmaakt Lady Gaga wél het postmoderne idee van de oneindige maskerade waarachter een totale leegte schuilt. Lady Gaga schopt iedere suggestie van een achterliggend narratief in de war en slaagt er daarom in een beeld te zijn dat op geen enkele manier naar de realiteit verwijst.

Door haar fallustruc *is* ze de ultieme consequentie van sekseambigüiteit zonder uitkomst en zonder achterliggende 'waarheid'.

Lady Gaga gebruikt daarom genderbenden slechts als een manier om iedere suggestie van een (seksuele) werkelijkheid achter de performer te diskwalificeren.

4.2 *With your James Dean glossy eyes/In your tight jeans with your long hair/And your cigarette stained lies*⁷⁸

Travestie

Om Jo Calderone als performancemoment binnen een postmodern genderperspectief te plaatsen, gebruik ik ondermeer Butler's analyse omtrent travestie als '*strategy of subversive repetition, via which usual forms of gender appearance can be interrupted and so to speak revealed*'⁷⁹

Smelik vindt dat travestie de onderliggende tegenstelling van het seksuele verschil intact laat. 'De toeschouwer is immers in de regel op de hoogte van de eigenlijke sekse van de artiest.' Het moment van onthulling is dan ook uiterst belangrijk, maar geeft tegelijkertijd weer dat het hier niet om een strategie gaat die de oppositie tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid bevraagt. Bij Lady Gaga's Calderone heeft er echter geen officieel moment van ontmaskering plaatsgevonden.

Bleeker daarentegen ziet travestie als cult, als een 'tussenin' status van seksualiteit die het mogelijk maakt uitspraken te doen in het openbaar die normaliter niet geaccepteerd zouden worden. Gaga's Jo Calderone is in die zin vrij uitzonderlijk: de transformatie is volledig en van iedere vorm van ironie gespeend. Er is een oprechte poging gedaan om in de fotoreportage een 'mooie man', of eigenlijk jongen te fotograferen. Calderone is geen zichtbaar ambigue verschijning die een 'tussenin' status als vrijplaats gebruikt.

⁷⁸ Lady Gaga. 'Speechless'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*, 2009.

⁷⁹ Butler. 1990: p107 (zie noot 21).

Travestie onthult volgens Butler door haar volledige imitatie van mannelijkheid of vrouwelijkheid, dat gender een constructie is en 'natuurlijke' identiteit daarmee een mythe.

Drag deconstrueert dus gedragingen en handelingen die wij als natuurlijk, of 'waar' aannemen. Drag gaat volgens Butler over drie dimensies van lichamelijkeheid: gender identity, anatomische sekse en gender performance.⁸⁰ Die distincties hoeven binnen de ruimte van de drag performer niet met elkaar overeen te komen en spelen een onderling spel, dat door de toeschouwer gedeconstrueerd kan worden. De gender performance veronderstelt vaak het tegenovergestelde van deze anatomie. Dan is er ook nog gender: een set aan gedragingen en handelingen die niet per sé in overeenstemming zijn met de anatomie van de performer of met de gender performance die hij of zij als *drag* uitvoert.

Volgens Butler worden deze distincties juist zichtbaar omdat we weten dat we naar een *full blown* imitatie van mannelijkheid of vrouwelijkheid kijken. "*In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency*"⁸¹ zegt Butler.

Als ik dit toepas op Lady Gaga's Jo Calderone, kom ik tot het volgende.

Gaga's Jo Calderone heeft niets met travestie te maken, omdat de toeschouwer geen deelgenoot wordt gemaakt van een performance die draait om anatomie, gender identity en gender performance. Er is niets ambigue aan Jo Calderone. Hij beantwoordt volledig aan '*the law of heteroseksuele coherence*'⁸²

Binnen de fotoshoot vallen de drie voorgenoemde aspecten dan ook samen, om een ondubbelzinnig beeld van (heteroseksuele) mannelijkheid te creëren.

*'Jo as an image, as a projection, is indexical based on the glossy photographs in the spread; we believe he exists as much as we believe any other model exists within a magazine through a tautological precedent'*⁸³, zegt kunsthistoricus Alexander Cavaluzzo.

Afgaande op de noties van Smelik, Butler en Bleeker die allen refereren aan een spel van ambiguïteit en constructie, is Calderone dan ook geen travestiet.

Lady Gaga heeft hem niet openlijk in haar performancepraktijk heeft betrokken en hem daarmee ook niet erkend als één van haar maskers. Deconstructie voor de

⁸⁰ Ibid. p 175.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ Cavaluzzo, A. '*The Devil Wears Gaga; a Critical Exploration of Gaga as an Editrix.*' Versie 8 juni 2011. 20 juli 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/search/label/Jo%20Calderone>.

toeschouwer is dan ook niet mogelijk.

De enige manier –afgezien van de uiterlijke overeenkomsten- waardoor we kunnen vermoeden dat Gaga met Calderone te maken heeft, komt uit het summiere interview dat de fotoshoot begeleidt:

Q: *What is your relationship to Lady Gaga?*

A: *'I met her at a shoot Nick Knight was doing.'*⁸⁴

Binnen de regels van het spel van travestie, waarbij de onthulling centraal staat, is deze hint echter niet van belang.

Het is namelijk aan de *drag performer* om de maskerade te onthullen. Bij gebrek aan die onthulling of regelrechte verwijzing naar de performer Lady Gaga onder het masker van Calderone, plaatst ze hem buiten haar performanceruimte. Misschien heeft hij een eigen performanceruimte, maar die overlapt op geen enkele wijze met die van Gaga.

Als ik de genoemde noties omtrent travestie opzij schuif en Calderone wél beschouw als een masker of alterego van Lady Gaga, dan is er iets heel anders aan de hand. In het –summiere- interview dat het artikel begeleidt, heeft hij het kort over Gaga:

*'She's fuckin beautiful, and funny, and interesting. I was a little nervous for Nick to start shooting. She said, "Don't be baby, you were "born this way." I took her out after. The rest is private ;)'*⁸⁵

Calderone benadert Gaga met deze uitspraak wel als een seksueel aantrekkelijk wezen en belangrijker nog: als een vrouw. Hij suggereert zelfs dat ze seks hebben gehad. Als we er vanuit gaan dat Calderone Gaga is, vindt de seksualiteit plaats binnen haar eigen ruimte: de Ander wordt er niet in betrokken.

Misschien is Calderone Gaga's seksuele fantasie, juist omdat hij in alles haar tegenpool is. Een Siciliaanse autosleutelaar die een leven leidt buiten de spotlights: *'This is the first time I've had my picture taken'*, zegt hij in het interview.⁸⁶ Een groter contrast met beeldenmaker Gaga is niet vergelijkbaar.

Calderone gaat niet over Gaga's spel met anatomie, gender identity en gender performance, maar over Gaga's begeerte.

Juist door de suggestie te wekken dat hij niet tot haar performancepraktijk behoort, geeft ze hem de ruimte om de gefungeerde Ander te zijn. Een beperkte ruimte, omdat

⁸⁴ *Vogues Homme Japan Blog*. Versie 5 september 2010. 1 juli 2011.
<http://voguehommes.blogspot.com/2010/08/preview-vogue-hommes-japan-vol-5.html>.

⁸⁵ Hope, A. *'Lady Gaga is Jo Calderone'*. Versie 2011. 1 juli 2011.
<http://hopealexander.hubpages.com/hub/-Lady-Gaga-Is-Jo-Calderone>. (Fotograaf: Nick Knight).

⁸⁶ *Vogues Homme Japan Blog*. (Zie noot 84).

Calderone een oppervlakkig personage is dat niet bestaat buiten de bladzijden van het magazine.

Het is alsof de *'devoted jester'* zichzelf een moment van seksueel plezier gunt, maar tegelijkertijd 'devoted' aan haar publiek blijft. Haar flirt met Calderone is namelijk 'onschuldig' en ontdaan van ieder mysterie voor iedereen die op de hoogte is van de vermomming.

Er is hiermee als vanzelfsprekend ook geen sprake van werkelijke seks, omdat er geen werkelijke Ander is die Gaga opeist voor zichzelf, haar lichaam bezit en haar daarmee onttrekt aan de ogen van haar publiek. Binnen de mythe van Calderone en Gaga vertegenwoordigt Lady Gaga voor even de vrouw, maar de man –Calderone- is niet van vlees en bloed.

Opvallend is dat ze de begerende blik wederom niet aan een werkelijke Ander overlaat, maar het spel van begeerte met en in zichzelf oplost, terwijl haar eigen lichaam afwezig is. We lezen immers alleen de woorden van Calderone en worden niet geconfronteerd met een (seksueel geladen) visuele ontmoeting tussen Gaga en Calderone.

Deze vorm van travestie is een strategie om via een gefungeerde Ander Gaga's begerlijke vrouwelijkheid te bewijzen. Tegelijkertijd is deze bevestiging wederom niet definitief. Gaga kan Calderone namelijk ieder moment doden of hem in de toekomst andere woorden geven die haar tot zijn moeder of vriend maken.

Talking about being in control of the gaze.

5 *Silicon, saline, poison inject me/Baby, I'm a free bitch.*⁸⁷

De Trickster en het groteske lichaam.

Binnen Bakhtin's theorie betreffende het carnavaleske vormt *'the material bodily principle which is connected to the aesthetic of grotesque realism'*⁸⁸ een belangrijk uitgangspunt.

Michael Gardiner schrijft over het groteske lichaam in navolging van Bakhtin:

*'When infused with grotesque imagery, objects transcend their own 'natural' boundaries and become fused or linked with other things. From this is derived their pregnant and two-sided nature, the quality of 'unfinished becoming' which is anathema to officialdom.'*⁸⁹ Daarmee wordt bedoeld dat binnen het groteske vaak elementen van dierlijkheid of monsterlijkheid, fabelcreatures, mythische of goddelijke wezens voorkomen.

Door deze elementen uit hun natuurlijk verband te halen en op het menselijk lichaam te 'plakken' ontstaan 'halfwezens'. Met hun hybride verschijningsvorm vertegenwoordigen zij een confrontatie met bijvoorbeeld een maatschappelijke norm of een klassiek schoonheidsideaal.

Het groteske lichaam gebruikt volgens Bakhtin juist de spraak, stijl en protocollen van de gevestigde orde, of *'organized society'*⁹⁰, maar vergroot uit, vermengt of destabiliseert deze kenmerken.⁹¹

Waar het groteske lichaam vaak in verband wordt gebracht met noties als 'misvormdheid' en 'verstoring', ziet Bakhtin de term juist als een mogelijkheid tot fundamentele kritiek op de gevestigde orde en niet slechts als satirisch middel. *'The political implications of this heterogeneity are obvious: it sets carnival apart from the merely oppositional and reactive (...) carnival refuses to surrender the critical and cultural tools of the dominant class (...) carnival can be seen as a site of insurgency and not merely withdrawal'*⁹², schrijft Mary Russo in navolging van Bakhtin.

Het groteske lichaam benadert Russo als visueel protest, dat de taal en beelden van de heersende orde juist gebruikt en uitvergroet om tot een vorm van kritiek te komen. Daarmee voorkomt het groteske lichaam, zoals Russo zegt, weggezet te worden als marginale buitenstaander.

⁸⁷ Lady Gaga. 'Dance in the Dark'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*, 2009.

⁸⁸ Gardiner, M. *The Dialogics of Critique. M.M. Bakhtin & the Theory of Ideology*. London/New York: Routledge, 1992: p 46.

⁸⁹ *Ibid.* p 47.

⁹⁰ Bakhtin, M. *Rabelais and His World*. Cambridge: the M.I.T. Press, 1965: p 306.

⁹¹ Lauretis. 1986: p216 (zie noot 35).

⁹² *Ibid.* p 218.

Het groteske als protest toont, aldus Bakhtin, een conditie van voortdurende transformatie waarbij 'natuurlijke' grenzen overschreden worden en ruimte wordt gecreëerd voor het onbekende en vaak ook het abjecte. Het groteske haalt daarmee het begrippen als 'eindigheid' en 'voltooiing' onderuit en vervangt deze door ambigue vormen van bestaan.⁹³

Deze halfwezens kunnen, net als travestieten, vanuit 'een tussenin-status' commentaar leveren waarbij hun vermomming tegelijkertijd als buffer en als wapen fungeert.⁹⁴

Bij het groteske is het visuele direct gelieerd aan de kritiek die geadresseerd wordt. Zo was het vervagende onderscheid in uiterlijke kenmerken tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid bij punkers in de jaren '70 een manier om kritiek te geven op een maatschappij waar sekseverschillen juist benadrukt werden en de omgang met seksualiteit werd bepaald door een normatief maatschappelijk discours.

Bij travestie daarentegen werkt de vermomming als een masker: vanuit de bescherming van de tijdelijke identiteit kan commentaar gegeven worden op allerlei zaken, niet alleen op dat wat visueel zichtbaar is.

Bij het groteske hoort de notie van de trickster, omdat de trickster binnen zijn of haar verschijningsvorm grensoverschrijding representeert. De trickster is van oorsprong een mythologisch figuur dat voornamelijk binnen de Afrikaanse en Noord-Amerikaanse cultuur voorkwam als ordeverstoorder of ongrijpbare eenling wiens moraal en verschijningsvorm flexibel waren.⁹⁵

In de woorden van Samantha Cohen:

*'The Trickster is shape-shifter, gender-transcender, a two-spirited seducer. Trickster embodies both sides of any binary opposition. Trickster is cultural hero and amoral jokester. S-he is sacred and hilarious, ridiculous and godly, good and evil.'*⁹⁶

Deze opmerking is veel bruikbaar als omschrijving van Lady Gaga als performer dan de focus op genderbenden of genderambiguiteit alleen, omdat zij, zoals ik in het vorige hoofdstuk stelde, niet alleen vraagstukken omtrent gender adresseert, (vrouwelijke) seksualiteit zelfs buiten haar performanceruimte plaatst en ambigue en ongrijpbaar is in haar continue (antropomorfe) transformatie.

⁹³ Gardiner. 1992: p 47 (zie noot 87).

⁹⁴ Bakhtin. 1965: p 306 (zie noot 89).

⁹⁵ *Myth Encyclopedia*. Versie 2011. <http://www.mythencyclopedia.com/Tr-Wa/Tricksters.html>.

⁹⁶ Cohen, S. 'Traductor, Traditore: (Un)translating Born This Way's Duplicious Message'. Versie 26 juni 2011. 2 augustus 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2011/07/traductor-traditore-untranslating-born.html>.

Smelik zag het groteske binnen haar artikel als een genderbending-categorie. Wat nu als het andersom is? Is binnen Lady Gaga's performancepraktijk genderbenden niet slechts één van categorieën binnen haar groteske visuele spektakel als trickster?

Over de trickster schrijft Bakhtin: *'Their being coincides with their role, and outside of their role they do not exist.'*⁹⁷ Als er al een definiëring van de trickster bestaat, dan heeft die betrekking op zijn eindeloze maskerade en continue ambiguïteit. De trickster *is* performance en heeft geen performancepraktijk, omdat daarmee verondersteld wordt dat de performanceruimte begrensd is.

Ook deze opmerking vormt een oplossing voor mijn geworstel met de ruimte binnen- en buiten Gaga's performancepraktijk. Misschien is er bij haar geen sprake van ver sluiering van de privé-ruimte, maar bestaat die plek simpelweg niet.

Omdat Lady Gaga weet dat de nieuwsgierigheid naar haar privé-ruimte binnen de huidige celebritycultuur bestaat, heeft zij dan ook als een ware trickster iedere verwijzing naar die ruimte vertroebeld (fallussuggestie, Jo Calderone.)

Door deze ambiguïteit is de beeldvorming omtrent Gaga's privé-ruimte voor de toeschouwer geblokkeerd en slaagt ze er zo in te ontkomen aan een definiëring of een 'regulier' narratief. Gaga is een trickster en is zo performance.

In dit hoofdstuk beschouw ik Lady Gaga als trickster van de popcultuur van nu. Daarin ligt een groot verschil met Smelik's postmoderne, *female popstar* als 'bevrijder van beelden van vrouwelijkheid.'

Veel eerder heeft de trickster een diversiteit aan agenda's en reageert hij of zij op de normatief discours binnen een maatschappij.

Als Mary Russo het groteske lichaam ziet als een verzet tegen de heersende orde, wat is dan de orde waar Gaga zich als trickster tegen verzet en wat houdt haar verzet voornamelijk in? Een protest tegen een heersend en dwingend schoonheidsideaal en tegen de dwingende normatieve categorisatie waar vrouwen aan onderhevig zijn met betrekking tot de (heteroseksuele) verleiding die zij moeten bieden?

Daarmee zou haar agenda overeenkomstig zijn met die van de vrouwelijke popsterren uit de '80-er en '90-er jaren die Smelik beschrijft. Of adresseert Lady Gaga niet alleen bevrijding van beelden van vrouwelijkheid, maar een grenzeloze hoeveelheid mogelijkheden in het vormen en veranderen van een identiteit in het

⁹⁷ Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981: p159

algemeen? Een vrijheid die los staat van (anatomische) sekse als laatste definiërende middel? Om het citaat van Cohen (p21) nog maar eens aan te halen: *Become who you want to be and then become who you want to be and then become who you want to be again.* Komt de trickster misschien overeen met de *'devoted jester'* waar ik eerder over schreef en waar verschillen deze twee termen? En is Gaga's performancepraktijk wel altijd te definiëren met behulp van de concepten omtrent het groteske en de trickster?

5.1 *I want your ugly*⁹⁸

Hoorntjes/Botten

De hoorntjes oftewel de botvormige uitstulpels bij schouders, voorhoofd en wangen, waarmee Lady Gaga rond april en mei 2011 in de openbaarheid verschijnt kunnen een extreme verwijzing zijn naar de uitstekende beenderen van anorexiemeisjes en de gefotoshopte, hoekige gezichten van supermodellen. Door de *extra-terrestrial* associatie die ze oproepen, doen ze ook denken aan een toekomstige wereld waar het westerse benige schoonheidsideaal geextremiseerd is. Tegelijkertijd herinneren ze ook aan dierlijke of antropomorfe kenmerken.

Het is op het eerste gezicht niet bepaald duidelijk op welke manier Lady Gaga hier het groteske inzet: als 'oppervlakkig' versiersel of als vorm van Bakhtiniaanse kritiek?

Ik heb Lady Gaga hiervoor weinig aan het woord gelaten, omdat zij spreekt vanuit haar performancepraktijk en hierdoor als meninggevende instantie niet betrouwbaar is. Ik refereer hiermee aan de notie van 'de dood van de auteur' van Barthes, waar ik nu niet dieper op in zal gaan, maar waarmee ik bedoel dat ik de auteur (Lady Gaga) als betekenisgevend medium tot nu toe niet gebruikt heb, omdat hiermee een interpretatie van de momenten die ik bespreek het risico loopt eenzijdig en gekleurd te zijn.

Haar interviews vormen namelijk net zo goed een onderdeel van haar performancepraktijk en genereren geen blik van buitenaf. Zij kan dus geen analyse bieden van haar eigen werk.⁹⁹

In dit geval wil ik haar echter toch even aan het woord laten, omdat het aan de hand van het visuele element van de hoorntjes alleen niet helemaal duidelijk is wat Lady Gaga met de botten 'wil.'

⁹⁸ Lady Gaga. 'Bad Romance'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*, 2009.

⁹⁹ *C'est la vie!* Versie 2011. 25 april 2011. <http://emeire.wordpress.com/2011/02/26/la-mort-de-lauteur-the-death-of-the-author-by-roland-barthes>.

Wat zij over de botten zegt kan dan ook zinnig zijn binnen de notie van maatschappijkritiek, omdat haar verbalisering een mogelijke inzage geeft in welke kritiek ze precies adresseert. Een kanttekening hierbij is dat Lady Gaga's woorden niet het uitgangspunt van mijn analyse vormen. Ik benader haar woorden eerder als onderdeel van 'het moment' dat ik gekozen heb te behandelen.

In dit geval: de hoorntjes.

Over de botten zegt Lady Gaga in een interview uit april 2011 met Harper's Bazaar: *'Well, first of all they're not prosthetics. They're my bones.... They've always been inside of me, but I have been waiting for the right time to reveal to the universe who I truly am.'*¹⁰⁰

De botten zijn volgens deze uitspraak dus een inherent onderdeel van haar anatomie. Ze benadert de hoorntjes als waren het (melk)tanden, die op komen zetten en daarmee een transgressie inluiden. Opvallend genoeg een transgressie die een eindpunt aangeeft: de hoorntjes definiëren haar in haar eigen woorden volkomen en voorgoed.

Even later gaat ze verder met:

*'It's a performance-art piece. And how many models and actresses do you see on magazine covers who have brand-new faces and have had plastic surgery, while I myself have never had any plastic surgery? I am an artist, and I have the ability and the free will to choose the way the world will envision me.'*¹⁰¹

Hier benadert ze de hoorntjes juist als een uiting van haar kunstenaarsschap, een vrije (tijdelijke) keuze. De 'performance-art piece' waar ze over spreekt is dan ook contrasterend met haar uitspraak 'Who I truly am'.

Het eerste citaat veronderstelt haar zichtbare lichaam als een proces, waarbij de uitstekende botten het eindpunt van haar transformatie zijn.

De tweede uitspraak veronderstelt dat de botten een tijdelijk statement zijn waarmee Gaga zich kenmerkt als vrije kunstenaar en laat zien dat zij zich niet laat regeren door het dominante discours omtrent schoonheid.

Gaga's hoorntjes lijken in haar eigen woorden de wereld van de 'cleane' en gladde schoonheid van vrouwen, die verkregen wordt door plastische chirurgie te bekritisieren. 'Waarom worden bepaalde vormen van definitieve

¹⁰⁰ *Telegraph*. 'Explaining Lady Gaga's prosthetic Horns'. Versie 14 april 2011. 25 april 2011. <http://fashion.telegraph.co.uk/news-features/TMG8449130/Explaining-Lady-Gagas-prosthetic-horns.html>.

¹⁰¹ *Ibid.*

lichaamstransformatie wel geaccepteerd en andere niet?', lijkt ze te bevragen.

Het monsterachtige of antropomorfe beeld dat ze met haar botten creëert zorgt voor afschuw, terwijl we toch gefascineerd naar haar hoekige gezicht blijven kijken en het ergens van denken te herkennen. Gaga maakt dus, precies zoals Bakhtin stelt, gebruik van de taal en de vormen van het dominante discours en vergroot die uit.

Tegelijkertijd houdt Gaga met haar uitspraken wel de verwarring bij de toeschouwer in stand. Ze geeft een hint naar de kritiek die ze adresseert, maar heeft geen sluitende uitspraak omtrent de reden en de herkomst van haar botten.

Als ze precies zou uitleggen waar de botten voor staan en hoe ze überhaupt op het idee gekomen is, zou ze zichzelf diskwalificeren als trickster en zouden haar hoorntjes een ondubbelzinnig protest of juist oppervlakkige versiering zijn. Door de betekenisgeving vaag te houden, blijft het groteske grotesk.

Wat Lady Gaga met haar schijnbaar tegengestelde uitspraken zou kunnen bedoelen is dat de botten een inherent onderdeel van haar shapeshifters-identiteit zijn. Daarmee bedoelt ze dat 'anatomie' voor haar net zo'n vloeibaar begrip is als kleding, attributen en make-up. De maskerade gaat bij Lady Gaga dieper dan attributen alleen. Haar lichaam is net zo goed oneindig transformatief.

Dit eeuwig ambigue lichaam eist ze dan weer op als specifiek onderdeel van haar performancepraktijk: haar vrijheid om haar lichaam van iedere definitieve categorie te bevrijden kenmerkt haar performancepraktijk.

Zo kunnen de hoorntjes tegelijkertijd 'a performance-art piece' zijn én een waarheid vormen. De hoorntjes zijn er zo op een bepaalde manier inderdaad altijd (of nooit) geweest, omdat anatomische voorwaarden voor Lady Gaga geen vaststaand begrip zijn. Deze vrijheid kenmerkt haar, zoals ze zegt, 'als kunstenaar.'

Gaga noemt, zoals Cohen ook aangeeft, haar fans 'Little Monsters' en zichzelf 'Mother Monster.' Ze omarmt dus ook verbaal het groteske door zichzelf en haar toeschouwers als een buitenmenselijke buitencategorie te beschouwen.

'Monster' is dan ook te beschouwen als een geuzennaam, die impliceert dat het lelijke of het afwijkende omarmd mag worden als verzet tegen heersende categorieën van lichamelijke perfectie.

Het feit dat Lady Gaga's lichaam, in strijd met haar omarming van het 'monster', voldoet aan '*conventional standards of feminine beauty*', zoals Bedard in mijn inleiding stelt is in lijn met de positie van de trickster. Gaga popsterrenlichaam zorgt

er namelijk voor dat ze binnen het koninkrijk van 'Sex Sells' bestaansrecht heeft. Deze uitspraak komt ook overeen met mijn notie betreffende de 'jester' die aan de tafel van de koning zit en van zijn borden eet.

Dit 'van binnenuit opereren' vormt ook een kenmerk van de Trickster.

In de woorden van Samantha Cohen:

*'The Trickster uses the language of the dominant culture to get the job done.'*¹⁰²

Tegelijkertijd ontstaat juist *omdat* er aan dat lichaam *an sich* niets buitenproportioneel is, een vrije speelruimte voor het aannemen van groteske elementen. Wanneer Lady Gaga, boud gezegd, een dikke buik of een hangend ooglid had gehad, was ze er nooit in geslaagd een 'neutrale' kapstok te zijn voor het gebruik van het groteske. In andere woorden: omdat er aan Lady Gaga's lichaam niets subversief is, kan zij in vrijheid spelen met elementen van subversiviteit.

Tegelijkertijd is dit ook de reden dat een fallussuggestie of de hoorntjes zoveel verzet oproepen bij een deel van het publiek.

Er ontstaat kennelijk een kortsluiting in het kijken door het contrast tussen het algemeen geaccepteerde vrouwenlichaam van de popster en de toevoeging van schijnbaar anatomische, groteske kenmerken.

Tegelijkertijd is Gaga een 'sympathieke Trickster' (in hoeverre dat mogelijk is) die, in ieder geval woordelijk, aan het groteske een element van bevrijding van vastgestelde beelden koppelt. Een bevrijding die niet alleen voor zichzelf of voor vrouwen geldt, zoals bij bijvoorbeeld Madonna wel het geval was.

Die bevrijding geldt, wat Lady Gaga betreft, voor iedereen. In die zin is haar performancepraktijk ook postmodern-utopisch te noemen, maar mist de feministische connotatie als specifiek speerpunt. Om die bevrijding algemeen te maken neemt Gaga dan ook maskers aan zich die buiten het discours omtrent vrouwelijkheid bevinden.

Omwille van die nadrukkelijke verbinding met haar achterban, vind ik '*devoted jester*' dan ook toepasselijker dan 'trickster' in het definiëren van Gaga's wezen binnen haar performancepraktijk.

Een Trickster behoort niet tot een groep, is hyperindividueel en per definitie ongrijpbaar in zijn of haar bedoelingen. Gaga speelt ook met die ongrijpbaarheid, maar verbindt zich ondanks haar ambiguïteit aan het utopische concept van

¹⁰² Cohen, S. 'Traductor, Traditore: (Un)translating Born This Way's Duplicitous Message.' Versie 26 juni 2011. 2 juli 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2011/07/traductor-traditore-untranslating-born.html>.

bevrijding van mensbeelden en daarmee als 'Mother Monster' aan haar fans. Haar tricksterwerk staat dan ook in dienst van haar toeschouwers, is 'toegewijd.' Een 'devoted trickster' bestaat niet, terwijl een nar altijd in dienst staat van een systeem. Gaga staat deels in dienst van de commerciële machinerie van de popindustrie, maar gebruikt haar positie om door middel van het groteske haar toeschouwers duidelijk te maken dat ze eigenlijk aan 'hun kant' staat: de kant van degenen zich gemarginaliseerd voelen door de dwingende, commerciële westerse beeldcultuur, die ons continu confronteert met beelden van *flawless perfection* en waarbinnen de ruimte voor het afwijkende steeds kleiner lijkt te worden.

De hoorntjes worden door Samantha Cohen ook uitgelegd als een vorm van solidariteit met haar toeschouwers. Net zoals de punkers van Smelik niet alleen aan de maatschappij, maar ook aan elkaar lieten zien dat ze een groep waren, gebruikt Gaga haar botten om zich te distantiëren van een voorgeschreven, westers schoonheidsideaal en zich zo te verbinden aan haar toeschouwers als *devoted jester*.

Cohen: *'At first glance, it's something Britney (Spears) might wear. But Gaga's prosthetic cheekbones (...) exaggerate her normalcy in a way that lets us know that Gaga hasn't walked away from her monsters, but is adopting the uniform of the mainstream in order to work inside the system, for us.'*¹⁰³

De postmoderne popcultuur waarin het beeld (de MTV-cultuur) volgens Smelik zo belangrijk werd heeft met de komst van Lady Gaga geresulteerd in een verzet tegen de continue stroom van gestileerde imago's waarmee we (sinds Madonna) overspoeld worden. Madonna's poging om beelden van vrouwelijkheid te bevrijden is anno 2011 uitgemond in een nieuwe bevestiging van diezelfde vrouwelijkheid waarin maskerade geen bevrijdende *tool* van de performer is, maar slechts een variatie op door het patriarchaat bepaalde verleidingstrategieën.

De maskerade, zoals gepresenteerd binnen de *mainstream* popcultuur in de periode tussen Madonna en Lady Gaga in is daarmee oppervlakkig en gespeend van iedere utopische connotatie. Meghan Vicks: *'Pop stars are supposed to be deliciously-proportioned bodies to be collectively gaze-fucked.'*¹⁰⁴

Een verzet tegen die tendens is zichtbaar binnen de performancepraktijk van Lady

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Vicks, Meghan. *'The Icon and the Monster: Lady Gaga is a Trickster of American Pop Culture'*
Versie 21 juni 2011. 3 augustus 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/03/icon-and-monster-lady-gaga-is-trickster.html>

Gaga: zij opereert van binnenuit om beelden van het vreemde, afwijkende, posthumane, postseksuele toe te laten en geeft daarmee maskerade als strategie een geheel nieuwe impuls.

Meghan Vicks: *'Lady Gaga's bodily spectacle (that is, how she performs herself) invokes a world turned on its head and reversed: girl becomes boy, body becomes machine, breasts become dicks, dreams become flesh, flesh becomes costume, and vice-versa. It's a carnivalesque aesthetic - an image and state of being that are not polished or finished, but continually becoming; a time-out from official hierarchies, prevailing truths, and rigid boundaries; grotesque jesters, fools, tricksters. And this is something to celebrate! It's a very positive aesthetic, because of the chaos it brings upon official order.'*¹⁰⁵

5.2 Take a bit of my bad girl meat¹⁰⁶

Meat Dress/DADT

In deze paragraaf laat ik zien waarom de hoorntjes als performancemoment binnen het concept van het groteske als strategie van de *jester* wél geslaagd zijn en de *meat dress* niet. Dit heeft alles te maken met het verband tussen het visuele element en de kritiek die daaraan expliciet (verbaal) door Lady Gaga verbonden werd.

Bij de hoorntjes lagen het visuele moment en de verbale explicitering in lijn met elkaar. Het groteske werd door gebrek aan een definitieve betekenisgeving iets begrijpelijker, maar bleef wel grotesk. De balans tussen de verrassing van het groteske en de *devotion* van de *jester* bleven hier intact en daardoor spannend.

Op de *meat dress* wordt daarentegen een (politiek) statement geplakt dat geen symbolische verbinding heeft met het visuele moment. De betekenisgeving wordt hier wel als 'sluitend' gepresenteerd en diskwalificeert hierdoor zowel de jurk als het statement binnen het groteske concept.

Gaga's *meat dress* als grotesk element lijkt in eerste instantie direct aan Bakhtin ontleend te zijn:

*'The grotesque ignores the impenetrable surface that closes and limits the body as a separate and completed phenomenon. The grotesque image displays not only the outward but also the inner features of the body: blood, bowels, heart and other organs. The outward and inward features are often merged into one.'*¹⁰⁷

¹⁰⁵ Vicks, Meghan. 'The Icon and the Monster: Lady Gaga is a Trickster of American Pop Culture' Versie 21 juni 2011. 3 augustus 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/03/icon-and-monster-lady-gaga-is-trickster.html>

¹⁰⁶ Lady Gaga. 'Teeth'. Perf. Gaga. The Fame Monster, 2009.

¹⁰⁷ Bakhtin. 1965: p 318 (zie noot 89).

Dat wat niet zichtbaar is, het rode vlees en het bloed dat zich aan de binnenzijde van de gladde huid bevindt, stulpte naar buiten. Het citaat van Bakhtin sluit aan: de vleesjurk ontkent Lady Gaga's lichaam als een 'compleet' fenomeen, als een perfect, gladgestreken geheel, maar confronteert ons met de 'binnenkant' van het beeld.

Binnen de tijdsspanne dat Lady Gaga de jurk droeg, werd al zichtbaar dat het vlees verkleurde en verslaptte. Hiermee wijst het ons op dat wat binnen de commerciële popcultuur over het algemeen onzichtbaar blijft: het leert immers aan sterfelijkheid en verval waar wij allen toe veroordeeld zijn.

Hierdoor leek haar kritiek voornamelijk gericht te zijn aan haar collega-popperformers in hun zijden jurken en gladde lichamen, met wie ze zich op die avond (tijdens de uitreiking van de MTV-Awards) in één ruimte bevond.

In die zin was de *meat dress* wederom een strategie van de '*devoted jester*' die zich hiermee solidair verklaart aan haar 'Little Monsters' en zich niet identificeert met de halfgoden en –godinnen die popperformers vaak pretenderen te zijn.

Aan de andere kant is de jurk ook te interpreteren als een vorm van kritiek op de 'tol van de roem' (the Fame Monster.)

De jurk zou dan refereren aan de manier waarop vrouwelijke popsterren gedwongen worden zichzelf als biefstukken aan een begerig publiek te verkopen. Het rauwe vlees is daarmee een spottend statement, alsof Lady Gaga wil zeggen: '*You want my meat? Here it is. Do you still like it now?*' Binnen deze interpretatie is de begerige toeschouwer juist degene die op zijn nummer wordt gezet.

Toch was de precieze kritiek die ze adresseerde wederom onduidelijk. Haar outfit kon immers net zo goed een aanklacht zijn jegens de bio-industrie.

Lady Gaga heeft haar *meat dress* echter duidelijk verbonden aan een politiek statement: DADT, oftewel 'Don't Ask, Don't Tell,'

Dit is een wet die homoseksuele soldaten in de V.S. verbiedt hun seksuele geaardheid binnen het leger kenbaar te maken. Een wet die overigens vanaf 20 september 2011 is afgeschaft.¹⁰⁸

In de Amerikaanse live talkshow 'Ellen', direct na de MTV Awards-uitzending benoemde Lady Gaga de *meat dress* nog als symbool voor het resultaat van een gebrek aan (politiek) activisme in het algemeen:

¹⁰⁸ Phillip, Hoskinson. 'Don't Ask, Don't tell to end sep. 20' Versie 22 juli 2011. 15 augustus 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/03/icon-and-monster-lady-gaga-is-trickster.html>

*'However, it has many interpretations — but for me this evening it's that if we don't stand up for what we believe in, if we don't fight for our rights, pretty soon we're gonna have as much rights as the meat on our bones.'*¹⁰⁹

Negen dagen na de MTV Awards, in een politieke rally tegen DADT-wet, verbond Lady Gaga, gekleed als vrouwelijke president met een Amerikaanse vlag op de achtergrond, de meat dress expliciet aan de strijd om gelijke rechten voor gays en lesbiennes in het leger.¹¹⁰

Lady Gaga: *'Equality is the prime rib of America, but because I am gay, I don't get to enjoy the greatest cut of meat my country has to offer. (...) Shouldn't everyone deserve to wear the same meat dress I do?'*¹¹¹

Het groteske protest van Lady Gaga's vleesjurk valt op basis van het visuele aspect alléén niet te rijmen met DADT of *'equal rights for gays and lesbiennes'*¹¹², maar ook na Gaga's verbale betekenisgeving doet de connectie tussen de jurk en DADT behoorlijk geforceerd aan. Het vlees van haar jurk blijkt in haar woorden symbool te staan voor dat wat Amerika positief definieert: gelijkheid.

Een symbool dat door middel van het visuele spektakel van de jurk alleen nooit herkend zou zijn.

Het teken en het betekende kennen dus geen enkele andere connectie dan een verbale. Daarnaast wordt het groteske element door Gaga volledig gedefinieerd en is daarmee niet langer grotesk. Het is namelijk niet meer ambigue.

Hier is dus niet de 'devoted jester' aan het werk, maar Lady Gaga als politicus, die de aandacht die zij wereldwijd met haar outfit genereerde enkele dagen later probeert om te zetten in aandacht voor een zaak die zij als individu ondersteunt.

*'So, the real truth about Lady Gaga fans lies in this sentiment: They are the kings. They are the queens. They write the history of the kingdom, while I am something of a devoted Jester'*¹¹³ citeerde ik in mijn inleiding.

¹⁰⁹ Pop Eater Staff. *'Lady Gaga proclaims meat dress as gay rights symbol'* Versie 21 sept. 2010 15 augustus 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/03/icon-and-monster-lady-gaga-is-trickster.html>

¹¹⁰ *Youtubefilmpje 'Lady Gaga "GO HOME" @ 'Don't Ask, Don't Tell' Rally Speech 9/20/10'* Versie 2011. 15 augustus 2011 http://www.youtube.com/watch?v=t7xSFeHoQAQ&feature=player_embedded#

¹¹¹ Ibid

¹¹² Ibid

¹¹³ Gagapedia (zie noot 6).

Welnu, in dit geval was het Lady Gaga die de 'history of the kingdom' probeerde te schrijven en hiermee even geen 'jester' was.

Haar 'devotion' aan haar utopie (gelijkheid en vrijheid voor allen, wie je ook bent of wilt zijn) maakte ze niet kenbaar door haar gewoonlijke strategie die berust op ambiguïteit als kenmerk.

In plaats daarvan delfde de *meat dress* als grotesk performancemoment het onderspit ten opzichte van een ondubbelzinnige politieke betekenisgeving.

Voor het eerst pretendeerde Gaga een sluitende en persoonlijke waarheid te moeten delen met haar toeschouwers. Een waarheid die voor haar belangrijker was dan het performancemoment.

Sterker nog: door de knullige verbinding van haar politieke agenda aan de *meat dress* haalde ze de ambigue kracht van het performancemoment onderuit. De politieke noodzaak won het kennelijk van de beeldengenerator Gaga.

Hierdoor speelde Gaga's *meat dress momentum*, zich -bij hoge uitzondering- buiten haar performancepraktijk af. Door de geforceerde betekenisgeving was ze namelijk opeens kwetsbaar en liet ze zien waar werkelijke haar agenda lag. De distantiering van haar performancepraktijk werd nog eens benadrukt door het feit dat Lady Gaga zichzelf tijdens de politieke rally voor het eerst 'Stefani Joanne Germanotta' noemde. Haar geboortenaam.

6 *P-p-p-poker face, p-p-poker face.*¹¹⁴

Het simulacrum als spel met reflectie

Een ontmoeting met Larry King en the Queen

“In postmodern hyperreal culture, the simulated image no longer covers over some hidden reality or truth beneath the representation. Rather, it conceals the real secret, which is that there no longer is any reality or truth beneath the simulated image”¹¹⁵, schrijft Baudrillard over de afwezigheid van een betekenis van het beeld binnen de postmoderne cultuur. Door de komst van ondermeer de videoclip, die er aan bijdroeg dat het beeld als een verwijzing naar een zekere realiteit transformeerde in het beeld als een eindeloos register aan referenties, is de ‘waarheid’ verdwenen: het beeld is een beeld van een beeld.

Lady Gaga past volgens Ella Bedard naadloos binnen dit concept:

‘The actual facts of Germanotta’s life, including where she was born, where she was trained, and what her artistic intentions are, are no more real than the information that circulates about her on the Internet. Gaga is, as Jean Baudrillard would have it, pure simulacrum, “a real without origin or reality: a hyperreal.”

*Put differently, Lady Gaga does not exist.*¹¹⁶

Bedard stelt hier dat niet alleen de beelden die Lady Gaga tot stand brengt behoren tot het rijk van het simulacrum, maar ook dat zijzelf ‘hyperreal’ is.

Waar verschilt Gaga binnen het ‘gebruik’ van het simulacrum in vergelijking met de manier waarop Gaga’s minder subversieve collega-popsterren zoals bijvoorbeeld Britney Spears *simulated images* genereren?

Ella Bedard: *‘One might argue that every celebrity that we become familiar with via the mediation of Internet and magazine exposés is a simulated construction in this same way. The difference with Gaga, however, is that her performance highlights and plays with the illusory nature of reality. In this age of spectacle, as Baudrillard would have it, the difference between what is ‘real’ and what is ‘artificial’ is almost arbitrarily determined by way of convention. For example, celebrities are presented as having a public persona that is revealed during designated instances of performance, but they are also ‘caught’ by the paparazzi in private leading their ‘real’ lives with friends, family, and sweatpants. The constancy of Gaga’s staged persona*

¹¹⁴ Lady Gaga. ‘Poker Face’. Perf. Gaga. *The Fame Monster*, 2009.

¹¹⁵ Baudrillard, J. *Simulacrum and Simulation*. Michigan: Michigan Press, 1981: p 12.

¹¹⁶ Bedard, Ella. (2011) zie noot 17

*works to problematize the false dichotomy between the performers' 'real' and 'artificial' identity.*¹¹⁷

In dit citaat wordt aangegeven dat voor Lady Gaga het postmodernistische kenmerk van het simulacrum niet zozeer een consequente is binnen haar performancepraktijk, maar dat ze het simulacrum eerder heeft geïncorporeerd, waarmee ze een blik op haar privé-ruimte te voorkomt.

Die non-existente privé-ruimte komt volgens Bedard terug in de niet-bestaande grens tussen 'werkelijke' en 'onwerkelijke' informatie die over haar bekend is, maar ook in de manier waarop Gaga doelbewust beelden zonder achterliggende werkelijkheid creëert op momenten waarop de performer normaliter geacht wordt een 'waar' verhaal te vertellen. Bijvoorbeeld in interviews en tijdens 'casual' ontmoetingen met hoogwaardigheidsbekleders. Waar andere popsterren in interviews hun *stage persona* achter zich laten (wat dat ook waard is), is voor Gaga ieder interview een nieuw performancemoment.

6.1 *I can be/The queen you need me to be.*¹¹⁸

Hyperreal queen

In het voorbeeld van de korte ontmoeting met koningin Elizabeth was Gaga gekleed als een Victoriaanse nachtmerrie in een hooggesloten, enorme jurk van bloedrood leer die door de Elizabethiaanse ronde kraag overduidelijk refereerde aan het Engelse vorstenhuis.

Normaliter zien we bij de ontmoetingen tussen Elizabeth en representanten van de popcultuur verlegen sterren, die zich plots realiseren dat ze te maken hebben met een instantie die 'hoger' geplaatst is dan zijzelf, waardoor hun bewegingen en buigingen iets pijnlijk onzelfverzekerd krijgen. Ze hebben niet langer hun *stage persona* om zich achter te verschuilen, omdat ze in een situatie worden geplaatst waar de performatieve regels en gedragingen van het monarchische instituut dominant zijn.

Terwijl ze buigen, beleefd knikken met het hoofd, met de zonnebril af en een stijve glimlach op het gezicht, zien we plots een (tijdelijke) werkelijkheid achter de performer: buiten hun eigen performanceruimte is de ster vaak machteloos.

¹¹⁷ Bedard 2011 (zie noot 17)

¹¹⁸ Lady Gaga 'The Queen' Perf. Lady Gaga. *Born This Way* 2011

Ook Lady Gaga neemt de regels van *the Queen* in acht, maar door de groteske outfit die refereert aan beelden van beelden van monarchie, blijft het ontmoetingsmoment ‘van haar.’

Gaga lijkt immers koninklijker dan de oude vorstin. Hyperkoninklijk zelfs: een hypersimulacrum van koninklijkheid. Haar outfit verwijst naar een fantastische, illusionaire vorm van *royalty*. Een vorm die symbolisch is en niet persoonlijk, zoals bij Elizabeth wel het geval is. .

We zien een spiegeling die geen volledige spiegeling is, omdat het spiegelbeeld (Gaga) de spiegel (Elizabeth) overtreft.

Tegelijkertijd is in Gaga’s gestiek geen imitatie van koninklijkheid te vinden: ze gedraagt zich als een bescheiden onderdaan.

De buiging die Lady Gaga op een gegeven moment voor Elizabeth maakt, vormt dan ook een spannend hoogtepunt waarin de conflicterende signalen die ik net beschreef het meest duidelijk zichtbaar zijn. De *hyperreal queen*, die een culminatie vormt van alle beelden van koninklijkheid buigt voor de ‘werkelijke’ koningin: de vrouw die de kroon van Engeland draagt.

Elizabeth is, zonder dat ze het waarschijnlijk zelf weet, tot element gebombardeerd binnen Gaga’s performanceruimte. Tegelijkertijd ontbreekt in deze situatie daardoor –wederom- de blik op Lady Gaga: ze is afwezig. Aanwezig is de performance die draait om een eindeloze reeks van beelden die liëren aan omkeringen en verdubbelingen van concepten rond koninklijkheid en macht.

6.2 *A king with no crown, king with no crown*¹¹⁹

The King’s mirror

Gedurende Lady Gaga’s interview met Larry King droeg ze zijn *signature outfit*: een overhemd met een stropdas en bretels. Heur haar was kort en glad gestyled. Gaga en King bevonden zich niet in dezelfde studio, maar deelden een *split screen*.

Gaga aan de ene kant, King aan de andere kant met hun gezicht beiden naar de toeschouwer gericht. In het interview vertelde Gaga over haar afkomst, haar ouders, haar favoriete voedsel in en andere niet-subversieve elementen uit haar privéleven. Een verhaal waar de toeschouwer zich mee kon identificeren: ‘Kijk! Zij werd ook gepest op de middelbare school!’

Ondertussen keken we echter naar een vertraagd, dubbel beeld. Gedurende het interview imiteerde Lady Gaga Larry’s bewegingen en stembuigingen. Niet heel

¹¹⁹ ‘Lady Gaga ‘Judas Perf. Lady Gaga. *Born This Way* 2011

nadrukkelijk, maar langzaam en bedachtzaam, alsof ze een choreografie repeteerde en Larry de choreograaf was die haar de bewegingen voordeed. Hierdoor kwam de focus niet te liggen op de dingen die ze zei, maar op het visuele aspect.

Ella Bedard: *'In the reflective performance, Gaga mirrors the context in which she is situated rather than revealing some 'inner truth.'* When sitting with King, she reflects King.'¹²⁰

Niet alleen verschoof hierdoor de focus naar King, de hele situatie transformeerde in een reflectieve performance. Lady Gaga wijst op de performativiteit van de situatie (de studio, het publiek, de verhouding tussen interviewer en geïnterviewde) door zich wel aan King's regels te houden, maar tegelijkertijd zichzelf te ontslaan van de rol die normaliter aan de geïnterviewde is toebedeeld. Op een vreemde manier is het alsof King geïnterviewd wordt: zijn lichaamstaal komt door de verdubbeling (in de interpretatie van zijn bewegingen door Gaga) centraal te staan.

In de ontmoeting met koningin Elizabeth, trok ze de koningin haar performanceruimte in en vergrootte zo de situatie uit tot een performance over koninkrijkheid als simulacrum.

In het geval met King gebruikt ze het simulacrum om niet haar eigen ruimte, maar die van King te benadrukken. Ze overtreft hem niet, zoals bij Elizabeth het geval was, maar draait, zonder King's regels te schenden, de rollen om: visueel bevraagt ze *hem*. In beide gevallen is het resultaat hetzelfde: Gaga's privé-ruimte is vertroebeld of non-existent.

Lady Gaga is niet een voorbeeld van een performer die met het simulacrum speelt; ze *is* het simulacrum. Madonna *'plays at being an appearance.'* Gaga *'is appearance(s).'* Lady Gaga valt in de continue dominantie van het beeld over het lichaam samen met het concept simulacrum.

De manier waarop Madonna speelde met de sensatie die bepaalde beelden kunnen oproepen is kinderspel met de manier waarop Lady Gaga zich heeft ontpopt tot de ware consequentie van het simulacrum: ze *is* een set aan beelden, ze *is* performance, ze reflecteert reflectie op reflectie en is daarmee in die zin een kritiekloze tool van de *'commerciële of 'geannexeerde' vorm van postmodernisme, die nauw verbonden is met hi-tech kapitalisme'* (p15) zoals Smelik beschrijft. Doordat

¹²⁰ Bedard 2011 (zie noot 17)

haar privé-ruimte niet bestaat gaat ze op in een grenzeloze en eeuwige verwijzing van beeld naar beeld naar beeld.

In mijn conclusie zal ik, samenvattend, aantonen hoe op basis van de drie concepten die ik heb beschreven Lady Gaga het einde van het postmodernisme inluidt en tegelijkertijd het begin van een nieuw soort poppraktijk instigeert.

Wat is nu eigenlijk de *consequentie* voor het lichaam van de popperformer die zo samenvalt met het postmodernistische concept dat het gevrijwaard is van een privé-ruimte, omdat er simpelweg geen grenzen meer bestaan tussen beeld en werkelijkheid, tussen performance en 'waarheid'?

7. *I'll be your everything*¹²¹

Conclusie

In dit onderzoek heb ik gekeken in hoeverre Lady Gaga binnen de postmoderne postpraktijk zoals door Smelik geformuleerd, past.

Om die vergelijking hout te doen snijden heb ik mijn analyse uitgediept door drie concepten ter hand te nemen die door Smelik aan de postmoderne poppraktijk werden verbonden. Smelik bezag die concepten vanuit een gendergerelateerd perspectief. Vrouwelijke popsterren in de '80er en '90er jaren gebruikten het postmoderne begrip 'maskerade' als genderbenders voornamelijk om een diversiteit aan vrouwbeelden te onderzoeken om zo zichzelf te bevrijden van een normatief en patriarchaal beeld van de vrouw als object die in dienst staat van het verlangen van de toeschouwer.

Binnen mijn onderzoek stelde ik vast dat Gaga het genderbenden voornamelijk inzet om zichzelf te bevrijden van de verlangende blik van de Ander. Hierin wijkt ze af van haar voorgangers, die de blik eerder wilden sturen, maar het spel met verlangen niet ontlieden.

Daarnaast hebben Lady Gaga's imago's, in tegenstelling tot haar voorgangers, betrekking op haar anatomie: haar lichaam als entiteit toont zich transformatief en zo dus niet sekse-gedefinieerd.

Het begrip 'masker' binnen het postmoderne perspectief van Smelik verandert dus: bij Gaga kan een masker tegelijkertijd tijdelijk zijn en definitief lijken.

Daardoor is haar transformatieproces ook minder vrijblijvend dan dat van bijvoorbeeld Madonna. Madonna betwijfelt haar anatomie namelijk niet: ze toont ons maskers die als overeenkomst hebben dat ze ons allemaal wijzen op het feit dat Madonna een vagina heeft.

Madonna's maskers tonen uiteindelijk dus haar geslacht, terwijl Lady Gaga's maskerade niets definitiefs toont. In plaats daarvan gebruikt zij in een hyperbolisch tempo een eindeloze set aan maskers zonder oorsprong in de realiteit: haar maskerade kent geen voorwaarden.

De grenzen van de maskerade zoals die binnen de postmoderne popcultuur in de jaren '80 en '90 waren gesteld, worden door Lady Gaga dus doorbroken.

¹²¹ Lady Gaga. 'Government Hooker. Perf. Gaga. *Born This Way* 2011.

De grensoverschrijding speelt zich voornamelijk af rondom gender, het gebruik van groteske elementen en het simulacrum.

Die drie concepten vormen in principe een trap die leidt naar een verdieping waar Lady Gaga zichzelf bevrijd heeft van iedere voorwaarde die het postmoderne masker vóór haar nog droeg.

Het genderelement voorkomt iedere suggestie van een definitieve vorm van anatomische vrouwelijkheid (fallussuggestie) en lost het spel van verlangen op zonder tussenkomst van een Ander. (Jo Calderone.)

Het groteske ontdoet haar van iedere anatomische voorwaarde van menselijkheid (hoortjes) en maakt haar lichaam onaanraakbaar (meat dress.) Het groteske impliceert een vorm van maatschappijkritiek. Opvallend binnen dit concept is dat wanneer het verband tussen het performancemoment en de geadresseerde kritiek expliciet of vergezocht is (meat dress), het groteske masker haar werkingskracht verliest.

Politieke stellingname gaat kennelijk niet samen met maskerade: het beeld verwijst dan namelijk naar de realiteit en niet naar andere beelden.

Het simulacrum blokkeert door middel van reflectie de laatste blik op Lady Gaga's mogelijke privé-ruimte.

Door het absolute gebrek aan een privé-ruimte die voortkomt uit het gebrek aan distantie tussen Lady Gaga en haar performanceruimte is het postmodernisme bij Lady Gaga van haar ironie ontdaan.

Postmodernisme wordt bij Lady Gaga namelijk niet gebruikt als 'strategie' maar is alomtegenwoordig. Hierdoor ontstaat nooit een moment van ontspanning, van een lach om haar maskers.

Er hangt eerder een bepaalde zwaarte om haar heen: dat kwetsbare lichaam dat al die groteske, gespiegelde en genderambigue maskers draagt kent geen pauze, geen tijdelijke distantie, geen ontsnapping.

Ze toont ons daarmee tegelijkertijd de nachtmerrie en een droom van het ultieme postmodernisme. Door de grenzeloze maskerade bestaat Lady Gaga namelijk niet: ze is iedereen en niemand. Lady Gaga bestaat slechts als tekendragers binnen een continue performance.

Tegelijkertijd ligt in Gaga's performancepraktijk ook een zeker utopisme besloten: ze genereert namelijk voor haar toeschouwers een idee omtrent de ultieme bevrijding van mensbeelden:

'Je kan –zonder beperking- zijn wie je wilt zijn.'

Na haar zal er geen (menselijke) popster meer opstaan die de ruimte van het postmodernisme nog verder weet op te rekken. Lady Gaga heeft de mogelijkheden van de maskerade ultiem benut.

In haar uiterste doorvoering van de postmoderne voorwaarden vormt ze dus de 'laatste oprisping' van het postmodernisme.

Tegelijkertijd kondigt ze een nieuwe tijd aan.

Ze luidt een poppraktijk in waarin de performer alles kan zijn, ieder beeld kan weerspiegelen en als identiteit zonder persoonlijk verlangen opduikt als reflecterend medium.

Lady Gaga is een voorspelling van de digitale popster.

Ik zie Lady Gaga dan ook als wegvoorbereider van die mogelijke nieuwe stroming.

De performances die ik behandeld heb dienden allemaal om haar te ontslaan van ieder definitief kenmerk.

Iedere performance was nodig om haar een stap verder te brengen in de positionering van het lichaam als neutrale beeldengenerator.

Na Lady Gaga zullen digitale sterren opkomen die aan geen enkele anatomische voorwaarde zijn verbonden en die daarmee automatisch gevrijwaard (kunnen) zijn van het spel omtrent verleiding.

Waar ligt dus op dit moment het uiteindelijke onderscheid tussen Gaga en een robot of een hologram?

Naar mijn idee ligt dat verschil in de term '*devoted jester*.'

Als er namelijk *iets* kenmerkend aan Lady Gaga is, dan is het wel haar *toewijding* aan de postmoderne popcultuur.

Eenzijds geldt haar toewijding de toeschouwer, omdat hij degene is die de popster tot popster maakt. Anderzijds geldt haar toewijding de poppraktijk zelf, waarvan zij hogepriester(es) is.

In de term 'devoted jester' ligt dan ook de sleutel tot haar definitieve menselijkheid.

Hoewel we een lichaam zien dat tracht zichzelf te perfectioneren als neutraal, beelden dragend medium, zien we nog steeds een lichaam.

Een lichaam dat sjouwt, datorst, dat zich opricht, dat zweet en kan breken. Dat lichaam is niet klinisch. Het leeft.

De beelden zijn onsterfelijk. Lady Gaga is dat niet.

Het continue contrast daartussen, zonder moment van verlichting, veroorzaakt dan ook een lijdend lichaam: een lichaam dat verpletterd wordt onder het gewicht van een *meat dress*.

Een lichaam dat niet langer vrij is om te spelen, om de bewegingen te maken die in het lichaam opkomen. Een lichaam dat gecontroleerd wordt door beelden. Uiteindelijk een lichaam zonder vrije wil.

Een martelaarslichaam, zo u wilt. Het postmodernisme als uiterst doorgevoerde consequentie, als praktijk van overgave, is dan ook niet te rijmen met het levende, ademende, gepijnigde lichaam.

De utopie van 'bevrijding van mensbeelden' kost Lady Gaga haar vrijheid in het grootste spektakel dat de popindustrie ooit overkwam.

Tegelijkertijd ligt in de strijd tussen lichaam en beeld de meest ultieme performance, en zolang we niet weten wie wint, blijven we kijken.

8. Final Thoughts

Terwijl ik mijn paragraaf over Jo Calderone al afgesloten had, werd Lady Gaga's nieuwe videoclip bij het nummer 'You & I' gelanceerd. In die videoclip verschijnt Jo Calderone in vol ornaat. Hij zit op de piano waar Lady Gaga op speelt, beweegt onrustig mee op haar muziek en rookt.

Er volgt zelfs een zoen tussen de twee.

Daar ging mijn analyse omtrent de 'afwezigheid van Gaga's lichaam binnen het spel der verleiding.'

Dit 'nieuwe' moment bewijst de moeite die het kost om Lady Gaga vast te pinnen op welke gedachtegang dan ook. Ieder moeizaam geconstrueerde analyse, ieder geforceerd narratief blaast ze op in je gezicht.

Tegelijkertijd viel het me op dat Lady Gaga in deze clip voor het eerst binnen haar performancepraktijk vol liefde en overgave naar een man (Jo) kijkt. Ze ontvangt hem, zijn kussen en zijn hand die haar wang streelt. Daarnaast vond ik het opmerkelijk dat zijzelf in de scènes met hem in het wit gekleed is, met wit haar en een open, bijna uitdrukkingloos gezicht. Het blanke canvas waar Bedard over schrijft komt hier dus toch weer dichtbij. Hierdoor blijft Calderone wat mij betreft haar 'Ander', terwijl hij tegelijkertijd haar 'Zelf' is. Ze lost dus nog steeds het verlangen in en met zichzelf op. Sterker nog: als hij er is hoeft zij even niet te bestaan.

Naast deze noties vormt de clip van 'You & I' een interessant uitgangspunt voor een nieuwe analyse waar ik in mijn conclusie al een kleine aanzet toe heb gegeven.

In de videoclip is Gaga zichtbaar als meermin, als cyborg, als slachtoffer van een medisch experiment. In alle gevallen zien we haar in relatie tot een man die haar streelt of mishandelt; die in ieder geval haar lichaamsruimte aantast.

In andere clips is me al opgevallen dat Lady Gaga altijd een zekere agressiviteit tentoon spreidt ten opzichte van haar mannelijke tegenspelers. Of ze wordt verkocht en neemt wraak door de verkoper in een smeulend lijk te transformeren, of ze vermoordt een opdringerige echtgenoot. In ieder geval wordt het lijdende lichaam (en de daaropvolgende wraak) in verhouding tot de mannelijke Ander binnen meerdere videoclipmomenten expliciet.

Haar verhouding tot mannelijkheid als ambigue, antropomorfe performer zou dan ook een interessant startpunt zijn voor een volgend onderzoek.

9. Bibliografie

- 1 *Wikiquotepagina Lady Gaga*. Versie 20 juli 2011. 1 augustus 2011. http://en.wikiquote.org/wiki/Lady_Gaga.
- 2 *Flesh dress Jana Sterbak*. Versie 4 november 2008. 11 juni 2011. <http://collections.walkerart.org/item/object/957>.
- 3 *HuffPost Black Voices*. Versie 2011. 11 juni 2011. <http://www.bvnewswire.com/2011/02/14/2011-grammy-awards-recap-eminem-esperanza-spalding/>.
- 4 *Gagapedia, the Lady Gaga wiki*. Versie 2011. 11 juni 2011. http://ladygaga.wikia.com/wiki/Manifesto_of_Little_Monsters.
- 5 *Gaga Stigmata*. Versie 9 mei 2011. 10 juni 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/search/label/Feminism>.
- 6 *The Guardian*. Versie 2011. 5 mei 2011. <http://www.guardian.co.uk/music/2010/sep/17/lady-gaga-feminist-icon>.
- 7 'Lady Gaga. 'Hair'. Perf. Gaga. *Born This Way*. Interscope, 2011.
- 8 *Just Jared*. Versie 2011. 7 juli 2011. <http://justjared.buzznet.com/2011/06/18/lady-gaga-bald-hair-performance>.
- 9 Lady Gaga. 'Alejandro'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*. Interscope, 2009.
- 10 *Huffington Post*. Versie 13 juli 2011. 20 juli 2011. http://www.huffingtonpost.com/2011/07/13/lady-gaga-wheelchair-egged-sydney-concert_n_897200.html.
- 11 *PopCrunch*. Versie 2011. 3 augustus 2011. <http://www.popcrunch.com/lady-gaga-kermit-the-frog-outfit-german-tv-interview>.
- 12 Lady Gaga. 'Kaboom'. Perf. Gaga. *The Fame*. Interscope, 2008.
- 13 Vicks, Durbin, Kinzel. 'Free Bitch Feminism: The Post-Gender of Lady Gaga' Versie 4 november 2010. 12 mei 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/11/free-bitch-feminism-post-gender-of-lady.html>.
- 14 Paglia, C. 'Lady Gaga and the Death of Sex'. Versie 12 september 2010. 3 juni 2011. <http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/public/magazine/article389697.ece>.
- 15 Bedard, Ella. 'Can't Read My Poker Face': The Postmodern Aesthetic & Mimesis of Lady Gaga.' Versie 2010. 3 juni 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/08/cant-read-my-poker-face-postmodern.html>.
- 16 Paglia. 2010 (zie noot 16).
- 17 'Stefani Germanotta Band. 'Words'. Perf. Stefani Germanotta. *Words*. Jo Vulpis, 2006.
- 18 Smelik, A. 'Carrouel der Seksen'. Braidotti, Rosi. *Een Beeld van een Vrouw; De visualisering van het vrouwelijke in een postmoderne cultuur*. Kampen: Kok Agora, 1993: p 19-49.
- 19 Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge, 1990: p 43, 44.
- 20 Smelik. 1993: p 19 (zie noot 20).
- 21 Waarom ik de term 'momenten' gebruik zal ik na de inleiding op Smelik verklaren.
- 22 Lady Gaga. 'Vanity'. Perf. Gaga. *Losse single*, 2006.
- 23 Lady Gaga. 'Retro Dance Freak'. Perf. Gaga. *The Fame*. Interscope, 2008.
- 24 Lady Gaga. 'Teeth'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*. Interscope, 2009.
- 25 Smelik. 1993: p 25 (zie noot 20).
- 26 MTV in de negentiger jaren draaide veel meer om videoclip en artiesten dan nu. Realityshows en andere programma's zoals 'My Super Sweet Sixteen' bestonden nog niet.
- 27 Smelik. 1993: p 27-28 (zie noot 20).
- 28 Laurie Anderson (1947) is een Amerikaanse muzikante en performance-artieste die vooral in de jaren '80 furore maakte.
- 29 Smelik. 1993: p 29 (zie noot 20).
- 30 Lady Gaga. 'Bad Kid'. Perf. Gaga. *Born This Way*. Interscope, 2011.
- 31 Smelik. 1993: p 21 (zie noot 20).
- 32 Ibid. p 24-25.
- 33 Lauretis, Teresa de. *Feminist studies, critical studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- 34 'Lady Gaga. 'The Fame'. Perf. Gaga. *The Fame*. Interscope, 2008.
- 35 Smelik. 1993: p 31 (zie noot 20).
- 36 Lazar, Horia. 'Jean Budrillard: Des Simulacres ou des Apparences qui ne trompent pas'. Versie 2011. 1 juni 2011. <http://lett.ubbcluj.ro/~studii/2/08.html>.
- 37 Smelik. 1993: p 33 (zie noot 20).
- 38 Ibid.
- 39 Lady Gaga. 'Born This Way'. Perf. Gaga. *Born This Way*. Interscope, 2011.
- 40 Smelik. 1993: p 33-34 (zie noot 20).
- 41 Madonna: 'I never wish I had a different life. I am lucky to be in the position of power that I am in and to be intelligent.' Versie 2011. 12 juni 2011. http://womenshistory.about.com/od/quotes/a/madonna_4.htm
- 42 Smelik. 1993: p 34 (zie noot 20).

- 43 Ibid. p 35.
- 44 Ibid.
- 45 Butler. 1990: p138 (zie noot 21).
- 46 Smelik. 1993: p 36 (zie noot 20).
- 47 Ibid. p 37.
- 48 'Lady Gaga. 'Poker Face'. Perf. Gaga. *The Fame*. Interscope, 2008.
- 49 Smelik. 1993: p 39 (zie noot 20).
- 50 Ibid. p 47.
- 51 Lady Gaga. 'Marry the Night'. Perf. Gaga. *Born This Way*, 2011.
- 52 Cohen, S. 'Traductor, Traditore: (Un)translating Born This Way's Duplicitous Message' Versie 26 juni 2011. 5 juli 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2011/07/traductor-traditore-untranslating-born.html>.
- 53 Gagapedia (zie noot 6).
- 54 Melissa McEwan 'Lady, tramp, feminist icon'. Versie 28 september 2010. 15 juni 2011. <http://mg.co.za/printformat/single/2010-09-28-lady-tramp-feminist-icon/>
- 55 *Telephone* (2010), *Bad Romance* (2009), *Paparazzi* (2009).
- 56 Quote Lady Gaga '...It's not really cool anymore to have sex all the time. It's cooler to be strong and independent.' Versie 2011. 12 mei 2011. <http://www.mtv.com/news/articles/1635862/lady-gaga-shes-celibate-fans-should-be.jhtml>
- 57 Bedard, Ella 'Can't Read My Poker Face": The Postmodern Aesthetic & Mimesis of Lady Gaga.' Versie 2010. 12 mei 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/08/cant-read-my-poker-face-postmodern.html>
- 58 Lady Gaga. 'Edge of Glory'. Perf. Gaga. *Born This Way*, 2011.
- 59 Director: Francis Lawrence
- 60 Youtube filmpje 'Lady Gaga is a hermaphrodite'. Versie 2011. 15 mei 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=zKKtXWZGjMU&feature=related>.
- 61 *The Frisky*. Versie 30 juni 2010. 23 juli 2011. <http://www.thefrisky.com/post/246-quick-pic-japanese-vogue-goes-gaga-for-jo-calderone>.
- 62 *The Marquee Blog*. 'Lady Gaga: I've never had plastic surgery'. Versie 14 april 2011. 3 mei 2011. <http://marquee.blogs.cnn.com/2011/04/14/lady-gaga-ive-never-had-plastic-surgery>.
- 63 *Huffington Post*. 'Lady Gaga's meat dress: offensive or awesome?' Versie 11 december 2010. 9 mei 2011. http://www.huffingtonpost.com/2010/09/13/lady-gagas-meat-dress-photos_n_714117.html#144466.
- 64 *Huffington Post*. 'Lady Gaga meets the Queen' Versie 12 juli 2009. 18 juni 2011 http://www.huffingtonpost.com/2009/12/07/lady-gaga-meets-the-queen_n_383492.html
- 65 Youtubefilmpje 'Lady Gaga on Larry King Interview' Versie 2011. 16 juni 2011 <http://www.youtube.com/watch?v=wm1fsvblOEQ>
- 66 Lady Gaga. 'The Fashion of his Love'. Perf. Gaga. *Born This Way*, 2011.
- 67 *Kostuum: Youtube filmpje live performance 'Bad Romance'*. Versie 12 maart 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=UymvnuBjGX0&feature=related>.
- 68 Onder kostuum: <http://www.youtube.com/watch?v=zKKtXWZGjMU&feature=related>.
- 69 Onlangs, op 16 augustus 2011, is Lady Gaga's clip bij het nummer 'Yöu and I' uitgekomen. In deze videoclip speelt Calderone een grote rol. Ik zal deze clip binnen mijn thesis niet behandelen, maar wel na mijn conclusie aanstippen als mogelijk ingangspunt voor een nieuw onderzoek waarbij Gaga's verhouding tot mannelijkheid centraal staat.
- 70 Lady Gaga. 'Fooled me Again/Honest Eyes'. Perf. Gaga. 2005.
- 71 Bleeker, M. 'Peters Poederdons. Gonnie Heggen en de culturele logica van de travestie'. Kolk, Mieke. *Wie Zou Ik Zijn Als Ik Zijn Kon. Vrouw en Theater 1975-1998*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1998: 209.
- 72 Smelik. 1993: p 27-28 (zie noot 20).
- 73 Bleeker. 1998: p 214 (zie noot 71).
- 74 Ibid. p 207-215.
- 75 Vicks, Durbin, Kinzel: 'Free Bitch Feminism: The Post-Gender of Lady Gaga'. Versie 4 november 2010. 7 april 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/11/free-bitch-feminism-post-gender-of-lady.html>.
- 76 Nyong 'O. T. 'Lady Gaga's Lesbian Phallus'. Versie 16 maart 2010. 11 juni 2011. <http://bullybloggers.wordpress.com/2010/03/16/lady-gagas-lesbian-phallus-2/>
- 77 Lady Gaga. 'Speechless'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*, 2009.
- 78 Butler. 1990: p107 (zie noot 21).
- 79 Ibid. p 175.
- 80 Ibid.
- 81 Ibid.
- 82 ' Cavaluzzo, A. 'The Devil Wears Gaga; a Critical Exploration of Gaga as an Editrix.' Versie 8 juni 2011. 20 juli 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/search/label/Jo%20Calderone>.
- 83 *Vogues Homme Japan Blog*. Versie 5 september 2010. 1 juli 2011. <http://voguehommes.blogspot.com/2010/08/preview-vogue-hommes-japan-vol-5.html>

- 84 Hope, A. 'Lady Gaga is Jo Calderone'. Versie 2011. 1 juli 2011. <http://hopealexander.hubpages.com/hub/-Lady-Gaga-Is-Jo-Calderone>. (Fotograaf: Nick Knight).
- 85 *Vogues Homme Japan Blog*. (Zie noot 84).
- 86 Lady Gaga. 'Dance in the Dark'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*, 2009.
- 87 Gardiner, M. The Dialogics of Critique. *M.M. Bakhtin & the Theory of Ideology*. London/New York: Routledge, 1992: p 46.
- 88 Ibid. p 47.
- 89 Bakhtin, M. *Rabelais and His World*. Cambridge: the M.I.T. Press, 1965: p 306.
- 90 Lauretis. 1986: p216 (zie noot 35).
- 91 Ibid. p 218.
- 92 Gardiner. 1992: p 47 (zie noot 87).
- 93 Bakhtin. 1965: p 306 (zie noot 89).
- 94 *Myth Encyclopedia*. Versie 2011. <http://www.mythencyclopedia.com/Tr-Wa/Tricksters.html>.
- 95 Cohen, S. 'Traductor, Traditore: (Un)translating Born This Way's Duplicitous Message'. Versie 26 juni 2011. 2 augustus 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2011/07/traductor-traditore-untranslating-born.html>.
- 96 born.html.
- 97 Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981: p159
- 98 Lady Gaga. 'Bad Romance'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*, 2009.
- 99 *C'est la vie!* Versie 2011. 25 april 2011. <http://emeire.wordpress.com/2011/02/26/la-mort-de-lauteurthe-death-of-the-author-by-roland-barthes>.
- 100 *Telegraph*. 'Explaining Lady Gaga's prosthetic Horns'. Versie 14 april 2011. 25 1pril 2011. <http://fashion.telegraph.co.uk/news-features/TMG8449130/Explaining-Lady-Gagas-prosthetic-horns.html>.
- 101 Ibid.
- 102 Cohen, S. 'Traductor, Traditore: (Un)translating Born This Way's Duplicitous Message.' Versie 26 juni 2011. 2 juli 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2011/07/traductor-traditore-untranslatingborn.html>.
- 103 Ibid.
- 104 Vicks, Meghan. 'The Icon and the Monster: Lady Gaga is a Trickster of American Pop Culture' Versie 21 juni 2011. 3 augustus 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/03/icon-and-monster-lady-gaga-is-trickster.html>
- 105 Vicks, Meghan. 'The Icon and the Monster: Lady Gaga is a Trickster of American Pop Culture' Versie 21 juni 2011. 3 augustus 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/03/icon-and-monster-lady-gaga-is-trickster.html>
- 106 Lady Gaga. 'Teeth'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*, 2009.
- 107 Bakhtin. 1965: p 318 (zie noot 89).
- 108 Phillip, Hoskinson. 'Don't Ask, Don't tell to end sep. 20' Versie 22 juli 2011. 15 augustus 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/03/icon-and-monster-lady-gaga-is-trickster.html>
- 109 *Pop Eater Staff*. 'Lady Gaga proclaims meat dress as gay rights symbol' Versie 21 sept. 2010 15 augustus 2011. <http://gagajournal.blogspot.com/2010/03/icon-and-monster-lady-gaga-is-trickster.html>
- 110 *Youtubefilmpje* 'Lady Gaga "GO HOME" @ 'Don't Ask, Don't Tell' Rally Speech 9/20/10' Versie 2011. 15 augustus 2011 http://www.youtube.com/watch?v=t7xSFeHoQAQ&feature=player_embedded#
- 111 Ibid
- 112 Ibid
- 113 Gagapedia (zie noot 6).
- 114 Lady Gaga. 'Poker Face'. Perf. Gaga. *The Fame Monster*, 2009.
- 115 Baudrillard, J. 'Simulacrum and Simulation. Michigan: Michigan Press,1981: p 12.
- 116 Bedard, Ella. (2011) zie noot 17
- 117 Bedard 2011 (zie noot 17)
- 118 Lady Gaga 'The Queen' Perf. Lady Gaga. *Born This Way 2011*
- 119 'Lady Gaga 'Judas' Perf. Lady Gaga. *Born This Way 2011*
- 120 Bedard 2011 (zie noot 17)
- 121 Lady Gaga. 'Government Hooker'. Perf. Gaga. *Born This Way 2011*.

Dankwoord

Het heeft me heel wat onrust gekost om hier te komen.

Mijn hoofd is nu eenmaal vaak op een plek waar notenapparaten niet bestaan.

Mijn studententijd heb ik schaamteloos overgoten met rode wijn, zilte tranen om verloren liefdes en Parijse stortbuien. Ik heb de romantiek niet afgezworen, maar wel geleerd haar een beetje te doseren. Ik schrijf inmiddels liever een scène dan dat ik midden in mijn eigen boek sta.

Allereerst bedank ik mijn ouders die zo veel van me houden dat het soms pijn doet. Zonder hun liefde was ik nergens.

Dank ook voor jullie vanzelfsprekende blik op het goede leven en jullie totale gebrek aan calvinistische impulsen.

Met z'n drieën staan we sterk.

Dan wil ik mijn trouwe vriendinnen Maaïke Pilgram en Renée Frissen bedanken die in de vrieskou met mij op de stoep van het Italiaanse restaurant hebben gewacht.

Jullie waren de beste vriendinnen die een dorpsmeisje in de grote stad kon wensen.

Verder wil ik Jan, Ravian, Idwer, Sjoerd, Merel en mijn gekke, prachtige familie bedanken voor hun liefde en zorg.

En dan nog: Christel van den Heuvel voor het op peil houden van mijn *fashionability* als arme student.

Ronald Collée voor zijn muzikale leerweg op universitair niveau. Wees gerust.

Het was me niet om Gaga's muziek te doen.

De docenten op de Universiteiten van Amsterdam en Utrecht die me gescherpt hebben in mijn denken en me geleerd hebben mijn woorden zorgvuldig te kiezen.

Deze thesis is opgedragen aan mijn lieve Matthijs met wie ik oud wil worden en die mij ook begrijpt als ik er zelf even niets van snap.

Ik prijs mezelf een gelukkig mens.

Sarah Sluimer

