



De auteur als Narcissus, 2016.
Foto: Anna Ernst

✚ Ludovik Vermeersch (1962) (dovikmeer@gmail.com) is curator en beeldend kunstenaar. In 2015 publiceerde hij het boek *Personally, I'm Most Interested in the Shapes and Colours* (verschenen bij MER. Paper Kunsthalle), het resultaat van een onderzoeksproject dat met de steun van Universiteit Antwerpen en Sint Lucas Antwerpen tot stand kwam. Sinds 2012 is hij als curator verbonden aan Kunstraum Ossastrasse Berlin. ✚

dovikmeer@gmail.com

De vergeefse ontsnapping uit het ik

Ludovik Vermeersch
Kunstraum Ossastrasse Berlin

Met de creatie van een alter ego roept de kunstenaar een medeplichtige in het leven die net zo goed in een rivaal kan veranderen. Of de ontduubeling wordt ingezet als openlijk vehikel voor parodie of als heimelijk instrument voor kritiek, het tweede ik creëert steeds een eigen dynamiek. De ontduubelde kunstenaarspersoonlijkheid bevindt zich op een schaal tussen zuiver artistieke strategie en pathologisch symptoom. Ludovik Vermeersch gaat in deze bijdrage dieper in op de motieven die het alter ego aansturen, en vraagt zich af waartoe de ontsnappingspoging uit het ik artistiek kan leiden.

'Ik weet niet of ik besta, ik acht het mogelijk de droom van een ander te zijn'
Fernando Pessoa¹

Beambte Jakow Petrowitsj Goljadkin heeft een equipage gehuurd om eens lekker uit te rijden. Dat past niet bij zijn status, maar het is een bijzondere dag – later op de avond is er een bal. Hij is nog niet lang onderweg wanneer hij langs rechts door zijn afdelingschef wordt ingehaald. Vanuit een veel eleganter rijtuig werpt deze benieuwd een blik op zijn ondergeschikte. Goljadkin krijgt een kleur: 'Moet ik hem groeten of niet? Moet ik iets laten merken of niet? Of zal ik net doen of ik een ander ben, die sprekend op mij lijkt, en voor me uit kijken, net of er niets aan de hand is? Ja, ik ben het gewoon niet – daarmee uit.'² In zichzelf murmelend splitst Goljadkins bewustzijn zich als het ware in tweeën. Later, terugkomend van het bal waar hij een idioot figuur sloeg, loopt hij op straat effectief zijn dubbelganger tegen het lijf en ziet hem vervolgens doodleuk zijn eigen huis binnengaan. Wanneer hij enigszins van de schok bekomen is, probeert hij zijn tweede ik in vertrouwen te nemen, sluit vriendschap en wil hem medeplichtig maken in niet nader bepaalde plannetjes. Maar het loopt niet zoals verwacht. De dubbelganger ontpopt zich tot rivaal, die met succes op zijn job aast – en op de vrouw met wie hij zich wil vermeerderen. De echte Goljadkin wordt er helemaal krankjorum van. Of was reeds krankjorum. En op het einde wordt hij door een dokter afgevoerd, weg uit de stad, het donkere woud in.

Zelf vond Dostojewski zijn novelle *De dubbelganger* vormelijk wat gebrekkig. Maar dat klopt natuurlijk niet. Het is een geweldig portret van een man wiens leven door zijn tweede ik wordt geëkaapt. Omdat zijn hallucinaties en paranoïde gedachtegang heel objectief worden verteld, valt Goljadkins verwarring ook de lezer ten deel. En ook Dostojewski zelf was de beschreven toestand niet vreemd. Hij had geregeld aanvallen die hem naar eigen zeggen aan de rand van de waanzin brachten, en hij schijnt in dat opzicht geen uitzondering te zijn geweest onder de negentiende-eeuwse schrijvers die zich op dubbelgangerfiguren fixeerden. Voor psychoanalyticus Otto Rank waren zij allemaal pathologische persoonlijkheden, en overschreden ze zelfs 'de graad van neurotisch gedrag die de kunstenaar normaalgezien is toegestaan'.³



John William Waterhouse, *Echo and Narcissus*, 1903.
Walker Art Gallery, Liverpool.

In de verhalen (van Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Adelbert von Chamisso, Oscar Wilde enzovoort) die Rank in zijn studie over dit literaire fenomeen bespreekt, manifesteert de dubbelganger zich stevast als een rivaal, die op één of andere manier het liefdesleven van de protagonist weet te kelderen. Die nare ontwikkeling is niet alleen om dramatische, maar ook om pathologische redenen onvermijdelijk: het is immers de gebrekkige *Liebesfähigkeit* van de protagonist, te wijten aan een narcistische fixatie, die de creatie van het tweede ik uitlokt – een tot mislukking gedoemde poging om aan het narcistische zelf te ontsnappen.⁴ De gespleten persoonlijkheid in die literaire fantasieën wordt door een paradoxale dynamiek geplaagd: het verschijnen van de rivaal-dubbelganger wakkert het mimetische verlangen en de levenslust van de protagonist aan, maar is tegelijkertijd een symptoom van de narcistische zelfdestructie waar deze op afstevent.⁵

Voor Rank is het evident dat deze verhalen geworteld zijn in de innerlijke conflicten van de schrijver. De kunstenaar staat voor hem ergens tussen de normale mens en de neuroticus in, en wordt bovendien gekenmerkt door een overmatig in het oog springend narcisme. Over kunstenaars die de gespleten persoonlijkheden niet enkel beschreven, maar ook effectief hun eigen alter ego's in het leven riepen, heeft Otto, geloof ik, niets geschreven. Laat ik dat eens proberen.

DE DRIJVEREN VAN HET ALTER EGO

Al kan een neiging tot zelfoverschatting van pas komen om een carrière op gang te trekken, redelijke argumenten zijn er niet voor de these dat kunstenaars per definitie narcistisch zijn, zelfs niet wanneer ze hun eigen dubbelgangers tot stand brengen. Een alter ego kan gerust volkomen pragmatische motieven hebben. Het werk van Marthe Donas, waaraan het Gentse Museum voor Schone Kunsten onlangs een retrospectieve wijdde, vond onder het mannelijke pseudoniem Tour Donas gemakkelijker ingang tot de kunstwereld. Anne Desclos publiceerde *Histoire d'O* in 1954 onder de schuilnaam Pauline Réage uit angst voor de onvermijdelijke controverse. En vorig jaar wist een Fransman zich even in de aandacht te werken met de onthulling dat hij zich vanuit Shanghai tien jaar lang als een Chinees kunstenaar had geprofileerd. Op aanraden van zijn galerist, die zijn rommel zo beter aan de man kon brengen.⁶

Wanneer de alter ego's daarentegen uit een innerlijke noodzaak ontstaan, wordt het verleidelijker om ze vanuit bepaalde ziektebeelden te verklaren. Misschien vertoont de kunstenaar symptomen van paranoïa, schizofrenie, of – sensationeler – een dissociatieve identiteitsstoornis? Wie hieraan lijdt, heeft iets van een acteur die constant zijn repertoire overloopt. Het zelfbewustzijn heeft zich in verschillende fragmentarische identiteiten opgesplitst, vaak als gevolg van traumatische ervaringen in de kindertijd die via een mechanisme van dissociatie (niet te verwarren met Freudiaanse verdrukking) in het geheugen werden weggezet. Eigenlijk ben je een 32-jarige Annemarie – ik zeg maar iets – maar geregeld verander je in Fientje, die op een leeftijd van twaalf jaar is gestrand. Dan ben je plots Barend, die het vervelend vindt dat hij in een jurk rondloopt, tot de zelfverminkende Jozefien opduikt, die jouw/haar lichaam met een mes te lijf gaat. Er is heel wat controverse over het al dan niet reële bestaan van dit fenomeen en de behandeling ervan, die gewoonlijk draait rond het terugvinden van de gedissocieerde herinneringen.

Net zoals het artistieke alter ego maakt de multipele persoonlijkheid zichtbaar hoe fragiel en vatbaar voor fictionalisering ons narratief geconstrueerde zelfbewustzijn is. In het Noord-Amerika van de late jaren zeventig kreeg dit voordien redelijk zeldzame verschijnsel in tien jaar tijd de omvang van een epidemie. Een exponentiële groei van diagnoses ging gepaard met steeds ongeloofwaardiger wordende 'herinneringen' van satanisch ritueel kindermisbruik, cultische offerdiensten en kannibalisme – geconfabuleerde trauma's, uitgelokt door de therapie zelf.⁷ Hoe het ook zij, het komt weleens voor dat iemand met zo'n versplinterd ego een artistieke aanleg heeft. Zo presenteert zich op het internet een zekere Kim Noble, ooit te gast bij Oprah Winfrey. Haar eclectische oeuvre, bijengeschilderd door de uiteenlopende personages die haar bevolken, is echter niet in staat om de biografische anekdote te overstijgen.



Narcissus Gazing at his Reflection, schilder onbekend, rond 1405, uit een manuscript van de Roman de la Rose, Ms. Ludwig XV 7, fol. 11. © The Paul Getty Museum, Los Angeles.

Innerlijke drang en een bijzondere mentale toestand zijn nog geen garantie voor goede kunst. En andersom geldt ook: de zich ontdubbende kunstenaar is niet per definitie een pathologisch geval, zelfs wanneer een aangeboren neiging tot fictionaliseren hem lijkt te plagen.

Al betuigde de Portugese dichter Fernando Pessoa in 1935 zelf dat een 'diepgewortelde aanleg voor hysterie' aan de oorsprong lag van zijn heteroniemen, toch is zijn oeuvre evenzeer het resultaat van een intellectuele onderneming. Dat zijn 'hang tot depersonalisering en simulatie'⁸ een reeks uiteenlopende dichters deed ontstaan die zogezegd in zijn plaats schreven met hem als medium, is perfect verklaarbaar als de artistieke vertaling van een theoretisch conflict tussen een romantische ontvankelijkheid van de wereld en het modernistische idee dat een kunstwerk (of een gedicht) steeds in de eerste plaats over zichzelf moet gaan.⁹ De dissociatie is Pessoa's uitweg uit die overdreven zelfreferentialiteit: schrijvend als de laaggeschoolde Alberto Caeiro bijvoorbeeld kan hij zich overgeven aan de waarneming van de wereld. Ranks denkbeeld van de dubbelganger als ontsnappingsroute van de narcist resoneert dus gek genoeg in Pessoa's strategische vlucht poging uit de dynamiek van het modernisme, dat ook overmatig met zichzelf bezig was. Misschien zit er dan toch iets bruikbaars in Otto Ranks narcistische interpretatie?

Narcisme, pragmatiek en innerlijke noodzaak komen in elk geval perfect samen in een derde motief voor ontdubbeling: zelfpromotie. Pessoa publiceerde niet overdreven veel. Hij schreef zijn veelstemmig oeuvre voornamelijk voor zichzelf, althans voor een grote kist die pas na zijn dood haar schatten prijs gaf. De meeste kunstenaars berusten echter niet zo gemakkelijk in het postume karakter van hun roem, zij willen levend bekendheid genieten. Als kunstenaar en curator ken ik de zachte dwang om af en toe, voor websites, subsidiedossiers en tentoonstellingsaankondigingen een anoniem alter ego te scheppen. Ik schrijf dan in de derde persoon over mezelf. Ludovik Vermeersch verleent zo een bedrieglijk gevoel van objectiviteit aan zijn eigen historische situering. De expressionistische schilder Ernst Ludwig Kirchner was daar ook zeer bedreven in. In 1913 schrijft hij een kroniek van de kunstenaarsgroep Die Brücke waarin hij, tot consternatie van zijn collega-leden, zijn eigen originaliteit en voortrekkersrol stevig aandikt. Vanaf 1920 wordt zijn methode nog uitgekookter, na een bijzondere ontmoeting waarover hij aan Ernst Gosebruch, directeur van het Kunstmuseum Essen, als volgt bericht:

*Ich habe hier einen jungen französischen Dichter kennen gelernt. Ich staune und freue mich, wie der ruhig, sachlich, anspruchslos, verständlich über Kunst denkt und schreibt. Er interessiert sich sehr für meine Arbeit und wird über meine Zeichnungen schreiben.*¹⁰

Het alter ego Louis de Marsalle was geboren: een criticus uit de duizend, die zich niet voor biografische achtergronden interesseerde, maar gewoon superieur kon kijken. Kirchners ongeëvenaarde talent – ik parafraseer – om een visionaire fantasie via een geheel nieuwe omgang met optische wetmatigheden vorm te geven, werd door hem met ongebreideld enthousiasme 'kritisch' besproken. Zes opstellen produceerde de fictieve man in de loop der jaren, tot hij in 1933 jammerlijk de pijp uit ging. Kirchner had het te benauwd gekregen van al de collega's en critici die Louis de Marsalle graag wilden ontmoeten. De arme Kirchner moest vlakaf liegen tegen allerlei mensen die het helemaal niet slecht voorhadden met zijn werk. Slechts enkele naaste vrienden schijnen een vermoeden gehad te hebben.

Een ander motief, evenmin fraai, is rancune. Een kunstenaar slaagt er niet in om erbij te horen of kan de nieuwlichterij niet uitstaan. Hij of zij spant zich vervolgens in om het instituut in het ootje te nemen. In Australië kregen twee nogal traditioneel ingestelde dichters, James McAuley en Harold Stewart, het in 1944 voor elkaar om het avant-gardistische poëzietijdschrift *Angry Penguins* het volledige nagelaten werk van de jonggestorven dichter Ern Malley te doen publiceren. Het ging om zeventien gedichten (waarvan eentje onafgewerkt) die de antimodernistische heren op een namiddag in elkaar hadden gebokst, gebruik makend van een aantal door hen verfoeide avant-gardistische methodes zoals de *écriture automatique* en een half willekeurige collagetechniek.¹¹ De jonge hoofdredacteur van de *Angry Penguins*, Max Harris, meende op een experimenteel genie te zijn gestoten en wijdde een uitgave aan de dichter. Alhoewel hij de gedichten in zijn inleiding als perfect autonome entiteiten beschrijft, is de kans reëel dat hij zich toch enigszins liet meeslepen door de tragische biografische omkadering die de fictieve zus van Malley in een aantal brieven had aangeleverd, maar dit terzijde. Niet lang na de publicatie werd de *hoax* door een boulevardkrant onthuld. Het bijzondere van dit geval is dat Harris zich overtuigd achter de raadselachtige teksten bleef scharen. Ook heel wat critici, waaronder Herbert Read, spraken hun waardering uit. Voor de ware avant-gardist bewezen de gedichtjes hoe effectief de surrealistische en dadaïstische methodes waren, ongeacht de intenties van de auteur. Bij een ruimer publiek leed de experimentele poëzie in Australië echter wel degelijk gezichtsverlies ten gunste van een meer klassiek academische poëtica, en het zal geen toeval zijn geweest dat de pinguïns hun tijdschrift twee jaar later opdoekten. Op lange termijn echter zou Ern Malleys oeuvre het ideale speelterrein worden voor een ongeremde toepassing van het idee van intertekstualiteit, waarbij niet zozeer de auteur maar wel de lezer als eindverantwoordelijke gezien wordt die de tekst betekenis geeft. Malley werd invloedrijker en bekender dan zijn scheppers. De infiltrant die door de twee *hoaxers* uitgestuurd was om de waardeloze criteria van de vernieuwers te ontmaskeren, had met succes het andere kamp gekozen. Geheel in

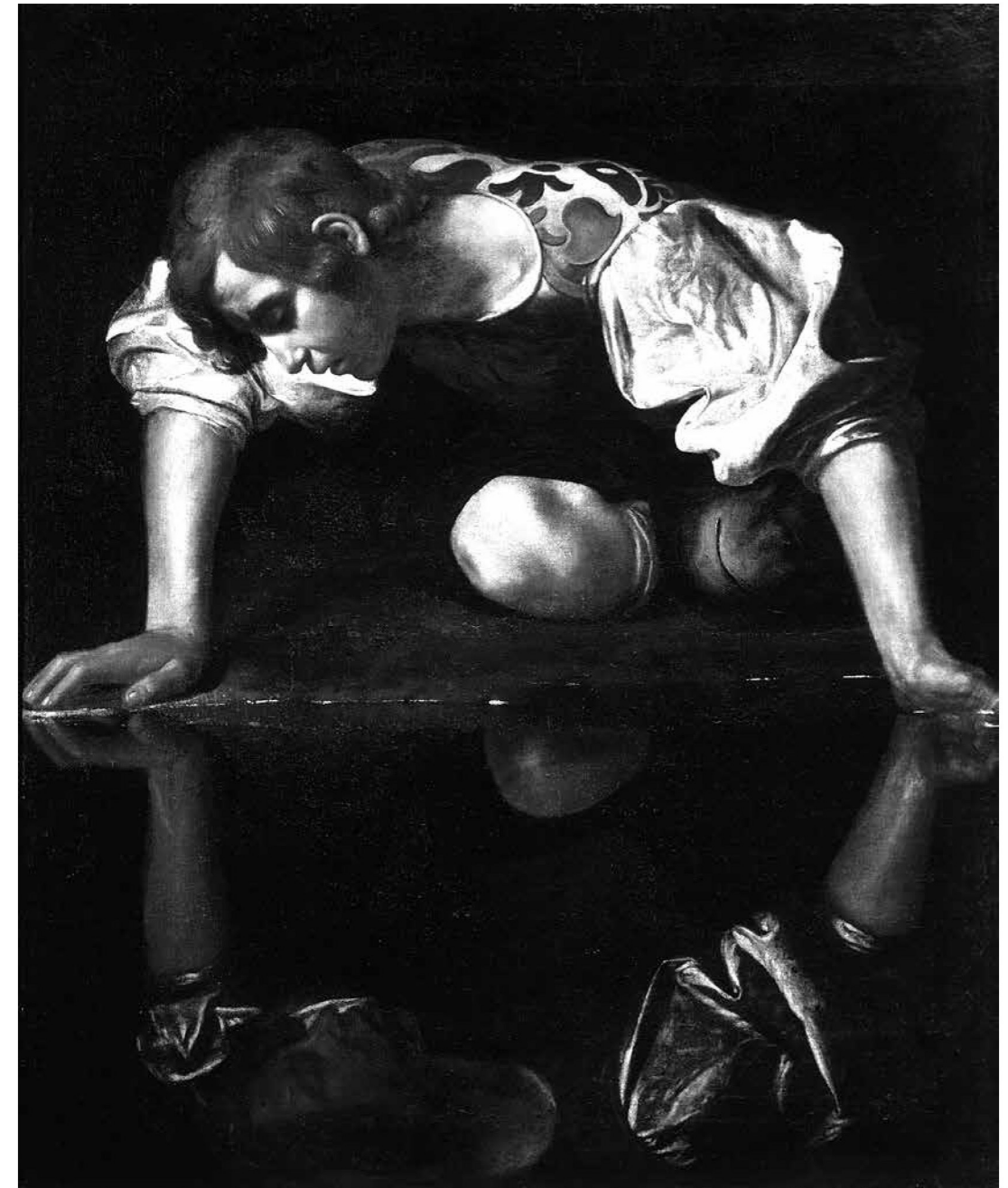
overeenstemming met het scenario van de dubbelganger die zich tot rivaal ontwikkelt, liet Harold Stewart zich vijftig jaar later ontvallen: ‘Perhaps neither McAuley nor I ever existed except in the imagination of Ern Malley.’¹²

Een gesublimeerd ressentiment is ook de drijfveer voor kunstenaars Harriet Burden, de nogal onhebbelijke hoofdfiguur in Siri Hustvedts roman *The Blazing World* uit 2014. Harriet kan zich in de vrouwonvriendelijke kunstwereld niet doorzetten en parasiteert daarom op een aantal mannelijke kunstenaars die haar werk gewillig onder hun eigen naam presenteren en daarmee veel succes oogsten. De ultieme ontknoping van de maskerade zal haar onnoemelijke roem schenken, fantaseert ze. Maar het loopt helemaal in de soep wanneer één van haar ‘pseudoniemen’ het auteurschap niet wil renonceren en zo eveneens van medeplichtige tot rivaal evolueert. Goed, Harriet Burden en haar alter ego’s zijn natuurlijk allemaal romanfiguren, en hoe bevreemdend het ook mag zijn om ‘fictieve’ van ‘echte’ alter ego’s te onderscheiden, zij passen daardoor toch in een iets andere categorie – die van de fictieve kunstenaars waarover kunstsriticus Koen Brams een encyclopedie samenstelde.¹³ Maar Hustvedt werd voor haar boek wel geïnspireerd door een ‘echte’ hoax die ze zelf van dichtbij beleefde. Ze was namelijk aanwezig op de lancering van een boekje over Nat Tate, een zogezegd vergeten abstract expressionistisch schilder, die na een ontmoeting met Georges Braque plots tot het inzicht kwam dat hij ondanks zijn successen niet het talent van een ware kunstenaar had, vervolgens nagenoeg al zijn werken terugkocht en vernietigde, om tenslotte in 1960 voor een nare verdrinkingsdood te kiezen.

David Bowie zat als uitgever mee in het complot en las tijdens de boekvoorstelling aan de vooravond van 1 april 1998 – in het atelier van Jeff Koons in New York – een aantal passages voor. De talrijk aanwezige celebrity’s, critici en kunstenaars lieten zich, althans volgens de auteur William Boyd, al te graag beetnemen.¹⁴ Dat moet dan wel dankzij alle poeha eromheen geweest zijn, want op zichzelf was Boyds naïeve parodie moeiteloos te doorprikken. Ook de drie klunzige ‘overgebleven werken’ waarmee Boyd zijn verhaal illustreerde, kunnen onmogelijk tot de geloofwaardigheid van het personage hebben bijgedragen. Nog geen week later ontmaskerde een journalist de fictie, en ondanks enkele vage geruchten over een goedgelovig publiek is het geheel onduidelijk wie er überhaupt was ingetuind, en met welke consequenties. Het bleef dus bij een nogal onschuldig experiment, dat op satirische wijze gebruikmaakte van de stereotypen waarmee we de levens van kunstenaarshelden postuum zo graag dramatiseren.

Een alter ego dat wel een reële impact op de kunstgeschiedenis uitoefende (om het eens niet over de onovertrefbare Richard Mutt, het gekende pseudoniem van Marchand du Sel te hebben) was Hank Herron. Een recensie van nog geen vijf bladzijden, verschenen in 1973 in de veelgelezen anthologie *Idea Art* onder de titel ‘The Fake as More’, was alles wat Cheryl Bernstein – alter ego van kunsthistorica Carol Duncan – nodig had om deze fictieve kunstenaar een invloedrijke carrière te bezorgen. De debutant Herron had zogezegd een tentoonstelling gemaakt die geheel uit exacte replica’s van het oeuvre van Frank Stella bestond. Geniaal van Hank, want door de werken los te koppelen van hun originele schepper werden ze nog puurder, nog meer zelfreflexief en minder afhankelijk van een verhalende biografie. De recensie was bedoeld als een parodie op het soort kunstkritiek dat de impasse van een geheel in zichzelf gekeerde modernistische schilderkunst met dure redeneringen trachtte te verantwoorden, maar tot Duncans verbazing nam iedereen ze ernstig.¹⁵ Pas in 1986 werd onthuld dat noch Herron noch Bernstein reële figuren waren. Ondertussen was een bepaalde groep kunstenaars Herron echter wel gaan beschouwen als voorloper en inspiratiebron voor hun eigen *appropriation art*. Die parasitaire kunstvorm, waarvan het werk van Sherrie Levine de meest schaamteloze belichaming was, had haar voorbeeld dus in de simulatie van een alter ego, dat zelf overigens – op zijn beurt een parasiet – schatplichtig moet zijn geweest aan Elaine Sturtevant.

Hiermee zijn we natuurlijk uit de sfeer van het rancuneuze getreden. In deze laatste voorbeelden verschijnt het alter ego als een guitig, ietwat ironisch vehikel voor kritiek, parodie of artistiek experiment. In die optiek moet ook Guillaume Bijls *Four American Artists* uit 1987 gezien worden. Met de *deadpan* humor die Bijls installaties typeert, presenteerden Janet Fleisch, William Hall, Sam Roberts, en Rick Tavares keurige composities van door hen toegeëigende banale voorwerpen. Minder grappig, maar toch ook als parodie bedoeld, was de tentoonstelling *Inszenierte Kunst Geschichte*, van de Oostenrijkse kunstenaar en theoreticus Peter Weibel, die een jaar later plaatsvond. Weibel stelde een groep trendy kunstenaars tentoon, vergezeld van een catalogus vol onleesbare, theoretische uiteenzettingen en een inleiding door Jean Baudrillard over een ‘transaesthetic field of simulation’ waarin elke vorm van kunst zich op dat moment onvermijdelijk zou begeven.¹⁶ Deze ensceneringen van fictieve kunstenaars en theoretici brachten kijkers allicht wat in verwarring, maar waren zeker niet arglistig bedoeld om hen daadwerkelijk in de gefingeerde realiteit te doen geloven. Bijl en Weibel speelden openlijk verstoppertje en sloten zich op die manier bij een lange satirische traditie aan. Zo publiceerde William Beckford in 1780 onder de titel *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* een boekje met de levensverhalen van zes geheel verzonnen schilders. Daaronder bevond zich bijvoorbeeld Magnus Aldrovandus, die ten onder ging aan een paroxismale staat van verdriet ‘wegens een gebrek aan canvas.’¹⁷ Beckfords parodie bespottte het soort kunstenaarsbiografie dat, naar het model van Giorgio Vasari’s *Vite*,¹⁸ het werk van de kunstenaar in een nogal dwingende causale relatie met diens levenswandel en mythisch aangedikte persoonlijkheid stelde. Een speelse en indirecte waarschuwing voor dezelfde valstrik waar iets later, in 1946, twee geleerde professoren, Monroe Beardsley en William Wimsatt, met



Michelangelo Merisi Caravaggio, *Narcissus*, 1598-1599.
Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma Palazzo Barberini.

meer navolging op wezen: let op voor de neiging om een werk vanuit de vermeende intenties van de auteur te willen begrijpen! Een gedicht moet je geheel uit de tekst zelf kunnen verklaren, de psychologie van de auteur is daarbij niet relevant, legden zij uit in hun opstel ‘The Intentional Fallacy’.¹⁹

Zo dacht de Franse semioticus Roland Barthes er ook over, en toen kunstenaar, schrijver en arts Brian O’Doherty hem in 1967 vroeg om een bijdrage te leveren aan een dubbeluitgave van het experimentele kunstenaarstijdschrift *Aspen*, ging hij zelfs nog iets verder en verklaarde hij de Auteur als concept maar meteen metaforisch dood. ‘Donner un Auteur à un texte, c’est imposer à ce texte un cran d’arrêt, c’est le pourvoir d’un signifié dernier, c’est fermer l’écriture,’ schreef hij.²⁰ Barthes stelde voor om het idee van de auteur die zich in zijn tekst *uitdrukt* te vervangen door dat van een ‘scripteur’ die zich *inschrijft* in een veelvoud van teksten. Dat is nog steeds een prachtige gedachte, maar de realiteit hangt er als een lelijk rolgordijn voor. In het diepste van zijn ziel is de mens een psycholoog. Het publiek ziet het kunstwerk als de spiegel van de kunstenaar. Het is te veel met de auteur bezig en verliest zich in plaatsvervangend narcisme. Zonder enige mogelijkheid tot verweer wordt het auteurschap zo in een narcistische logica geduwd. De dwingende verwachting dat de auteur zich tot het werk bekent – ‘ik heb dit gemaakt’ – moet worden ingelost, zodat wij kunnen beginnen peuteren, een gat in het werk kunnen boren en de persoon erachter kunnen ontdekken. Het publiek is ongelukkig zolang het de auteur niet kan plaatsen.

Wie als kunstenaar aan die logica wil ontkomen, kan zich gedwongen voelen om een dubbelganger in te schakelen, een alter ego te bedenken. Geen onschuldige karikatuur van voorbijgaande aard, zoals bij Peter Weibel of Guillaume Bijl, maar een geniepig vehikel dat het publiek moedwillig en langdurig kan misleiden: een alter ego dat zich gevaarlijk verwijdert van de zuivere artistieke strategie en akelig dicht in de buurt komt van een pathologisch symptoom.

DE PERFORMANCE VAN HET ALTER EGO

Terwijl Barthes lekker theoretisch tegen ‘l’empire de l’Auteur’ fulmineert, zit een andere schrijver te broeden op een manier om nog veel radicaler ten strijde te trekken tegen wat hij noemt ‘notre petit royaume du je’.²¹ Romain Gary, geboren als Roman Kacew, zag het ‘ik’ niet als bron van authenticiteit, maar als een instrument van de verbeelding. Gary groeit op in Litouwen en Polen maar verhuist als 14-jarige met zijn moeder naar Nice. Hij komt als een held uit de Tweede Wereldoorlog, breekt in 1945 door met een roman over het Poolse verzet en wordt vervolgens diplomaat en later consul. In 1956 wint hij met *Les Racines du ciel* de meest prestigieuze literaire prijs in Frankrijk, de Prix Goncourt. Met zo’n biografie en in een tijd waarin het boekenbedrijf het imago van de schrijver als krachtig verkoopsargument ontdekt, brengt de bekroning tot prominent schrijver al gauw een keurslijf van stereotypen met zich mee: ‘On m’avait fait une gueule’, zou Gary later vrij naar Witold Gombrowicz noteren.²²

Gary was doordrongen van de wens om zich continu te veranderen, maar moest vaststellen dat het niet in goede aarde viel als hij romans schreef die buiten het ontstane verwachtingspatroon vielen. Nadat hij twee boeken onder de pseudoniemen Fosco Sinibaldi en Shatan Bogat had gepubliceerd – als waren het vingeroefeningen – begon hij in 1974 aan de magistrale uitvoering van wat hij zijn ‘roman total’ noemde: een roman die over de grenzen van het boek doorloopt, waarin de auteur zelf tot personage wordt. Met medeweten van slechts een paar medeplichtigen krijgt hij het voor mekaar dat *Gros-Câlin*, debuutroman van een zekere Émile Ajar, in 1974 bij Mercure de France verschijnt. De jonge auteur is een wat vage figuur, en zelfs zijn uitgever heeft niet meer informatie over hem dan dat hij in Brazilië zit en bepaalde juridische redenen zou hebben om Frankrijk te mijden. Het boek wordt een succes, maar heel wat critici vermoeden dat er een ervaren schrijver, en geen debutant, achter de geheimzinnige naam schuilgaat. Het is duidelijk dat de interesse in Ajar alleen maar zal groeien en Gary vraagt alvast aan zijn favoriete achterneef Paul Pavlowitch of hij bereid zou zijn om eventueel naar Brazilië te vliegen om daar als Ajar een interview te geven. Het plan gaat uiteindelijk niet door, maar Pavlowitch geeft te kennen dat hij zijn ‘oncle-miracle’ met veel plezier uit de nood wil helpen. Helemaal volgens het zelfdestructieve stramien van de narcistische ontduubeling publiceert de sluwe Gary gelijktijdig onder zijn eigen naam een roman waarin de hoofdpersoon probeert om te gaan met een verzwakte potentie. Critici én publiek trekken gretig parallellen met de auteur zelf: die man zit duidelijk in het slop, evenals zijn schrijverscarrière. Wie zou nu nog gaan vermoeden dat Romain Gary achter Émile Ajar zit? Nee, die Gary is duidelijk uitgedoofd, aan het einde van zijn Latijn.

Ongeveer een jaar later wordt Pavlowitch voor het eerst echt ‘performatief’ ingezet. Het manuscript voor Ajars tweede boek, *La Vie devant soi*, is gereed en ‘Ajar’ belt met de uitgever om diens reactie te horen. Die is zeer positief. Ajar bevindt zich trouwens ondertussen in Genève en is voor een ontmoeting wel te vinden. De uitgeverij grijpt deze kans. Een afspraak wordt gemaakt en Pavlowitch, uitgebreid door Gary gebrieft over wat hij doen en laten moet, begeeft zich op weg. Als gepassioneerd lezer is Pavlowitch razend enthousiast over de prachtige nieuwe roman van zijn ‘oom’ (Gary is eigenlijk de neef van zijn moeder) en speelt zijn rol met grote overtuiging. Later, in het verslag van zijn ervaringen als nepschrijver, noemt Pavlowitch het lezen zijn ware roeping: ‘je suis lecteur,’ schrijft hij.²³ Onwillekeurig denkt u aan de woorden van Roland Barthes, ‘la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur,’ maar zover zijn we nog niet. De performance is in volle ontwikkeling en Pavlowitch voelt zich steeds beter in het vel van Gary’s tweede ik. Hij kiest een wat oudere foto van zichzelf met een nogal passionele uitstraling, de haren

wapperend in de wind, en bezorgt die voor verdere verspreiding aan de uitgeverij. Gary is niet akkoord met die zet, hij vreest dat iemand zijn achterneef zal herkennen en dan is het snel uit met de pret. Hij wil Ajar als vage, mythische figuur in stand houden, maar zijn levend geworden alter ego blijkt ineens een eigen wil te bezitten.

Tijdens een interview met Le Monde, dat in Kopenhagen wordt afgenomen, trekt Pavlowitch het personage steeds meer naar zich toe en vermengt elementen uit zijn eigen biografie met het ingestudeerde profiel. Niet lang hierna komt een journalist (en jeugdvriend van zijn vrouw) Ajar/Pavlowitch inderdaad met enig gemak op het spoor, en legt zo ook de link met Gary bloot. In de heisa die op het nieuws van de onthulling volgt, doemt nu de vraag op: is Romain Gary Émile Ajar, of is Émile Ajar Paul Pavlowitch? Net zoals zijn uitgever gelooft ook de jury van de Prix Goncourt duidelijk in de laatste these, want zij verlenen hun prijs, die een auteur geen twee keer kan winnen, aan *La Vie devant soi*.

Romain Gary schakelt ondertussen de parasitaire motor van zijn ontduubeling in een hogere versnelling: om de aandacht van zichzelf af te wenden en geloofwaardig te maken dat zijn achterneef inderdaad de schrijver is van Ajars romans, begint hij aan de autobiografie van Émile Ajar, die nu min of meer officieel als het pseudoniem van Pavlowitch bekend staat. In deze tekst, die onder de titel *Pseudo* zal worden gepubliceerd, geeft Ajar zich zogezegd bloot: ondanks een zelfdiagnose van simulant blijkt hij geheel krankjorum te zijn.²⁴ Zijn twee succesvolle romans zijn eigenlijk tot stand gekomen in een psychiatrische instelling in Kopenhagen, op aanraden van zijn therapeut ‘docteur Christianssen.’ De tekst leest als het delirium van een man die geobsedeerd is met de ‘nood aan een Auteur’. Het motief van de schrijver die geen verantwoording wil nemen voor zijn auteurschap verschijnt expliciet in de vorm van de door achterneef Pavlowitch hardnekkig volgehouden aantijging dat Gary zijn biologische vader zou zijn. Maar daarnaast is het boek doorheen alle wartaal ook overduidelijk een dialoog tussen twee rivalen: een zichzelf in allerlei opzichten onderuithalende Gary en zijn succesvolle maar ziekelijk onoprechte alter ego. De tekst reflecteert die rivaliteit eveneens in het etaleren van een zekere paranoia rond de eigendomsrechten over Ajars manuscripten. Ook in de realiteit nam Gary, die al vanaf het begin van het project een gerenommeerd advocaat onder de arm had genomen, inderdaad een aantal voorzorgsmaatregelen om te voorkomen dat Pavlowitch ooit ‘echt’ het auteurschap van Ajar zou kunnen opeisen.

Als onderdeel én neerslag van de langgerekte performance die dit bravourestuk tenslotte was, wordt het boek *Pseudo* nog bevreedender wanneer je weet dat Pavlowitch de typist van dienst was tijdens het ontstaan van de verschillende versies van het manuscript. Gary en Pavlowitch zaten wekenlang in aanpalende ruimtes te werken en elke dag kreeg die laatste een nieuw stuk tekst dat uitgetypt moest worden. In *L’Homme que l’on croyait* doet Pavlowitch uitgebreid verslag van dit werkproces, dat hem met een ongeziene kwaadheid en afschuw voor zijn oom vervulde. In zijn ogen misbruikte Gary persoonlijke informatie over zijn leven om zijn portret van een krankzinnige tot stand te brengen. De eerste versie van het manuscript leek hem puur door een pathologische kracht aangedreven te zijn, een donkere gespletenheid, die pas in de stelselmatige herwerking tot literatuur begon te leiden. Hij noemt het boek de ‘bekentenis van een auteur die zich had willen ontduubelen, maar zich vervolgens de vrijwillige en koppige gevangene van zijn papieren tweede ik ziet worden’.²⁵

De goede verstandhouding tussen de schrijver en zijn reëel geworden dubbelganger, die ook zijn eerste lezer is, verdwijnt volledig tijdens deze ervaring. Een wederzijds wantrouwen komt ervoor in de plaats. Pavlowitch realiseert zich dat Gary ‘zonder medeplichtigen leefde’, dat de gedwongen medeplichtigheid met zijn achterneef hem tot grote last was geworden.²⁶ *Pseudo* verschijnt in 1976, en blijkt heel effectief in zijn opzet. Iedereen gelooft dat Pavlowitch (lezer volgens zijn roeping) de auteur is van Ajars werk. Ajar zou in 1979 nog een laatste boek publiceren, alvorens Gary zichzelf op 2 december 1980 om het leven brengt. Zeven maanden later onthult Pavlowitch de waarheid in het literaire praatprogramma *Apostrophes*, naar aanleiding van de publicatie van zijn boek over de zaak.

VEHIKEL VAN KRITIEK

Hoewel de enscenering van Émile Ajar vooral bekendstaat als een variant op de eeuwenoude truc met het pseudoniem, moet ze natuurlijk als een magistrale performance gezien worden. De bijna zeven jaar durende enscenering van de ontsnappingspoging van de Auteur uit zijn ik, is niet enkel buitenissig in volharding maar ook ongeëvenaard in doortraptheid.

In de lange rij van alter ego’s die de laatste decennia in de beeldende kunst de revue passeerden (ik tel sinds de jaren zeventig ongeveer dertig individuele beeldende kunstenaars die zich in het bedenken van één of meerdere fictieve kunstenaarspersoonlijkheden hebben uitgeleefd), blijft de misleiding meestal beperkt en onschadelijk. Soms zijn de hints subtiel en is de aandachtigheid van de toeschouwer bepalend voor de veroorzaakte verwarring, maar meestal wordt vooraf duidelijk meegedeeld dat de getoonde kunstenaar fictief is. Ik vind bovendien slechts één enkeling (de blanke Joe Scanlan en zijn Afro-Amerikaanse alter ego Donelle Woolford) die de performance van zijn tweede ik ook daadwerkelijk aan andere levende wezens heeft uitbesteed zonder daarbij een overdreven respect aan de dag te leggen voor morele misvattingen zoals het idee dat kunst de kijker niet zou mogen beliegen en bedriegen.

Nochtans is de moedwillige misleiding de hoeksteen van een artistieke strategie die de laatste decennia nogal in opmars is. Aanleunend bij de filosoof Bruce Wilshire hanteert Carrie Lambert-Beatty er de term 'parafictie' voor.²⁷ Een kunstenaar presenteert bijvoorbeeld een zelfverzonnen historische figuur en doet er alles aan opdat de toeschouwer die ook voor waar zou nemen. Alhoewel zulke projecten zich volgens Lambert-Beatty op de grens van het moreel aanvaardbare begeven en ze zelfs een vorm van sociale ongelijkheid onder de toeschouwers creëren (zij die vooraf geïnformeerd zijn en zij die zich laten foppen), ziet zij ook grote kwaliteiten in dit soort methodes. De verwarrende ervaring misleidt te zijn geworden, maakt ons tot kritischere kijkers die sceptisch met de hun aangeboden informatie omgaan. Maar dat niet alleen. In de mate dat een parafictioneel project zich minder of meer succesvol in de werkelijkheid weet in te bedden, creëert het ook zijn eigen waarheden, en, belangrijker nog, toont het iets dat waar had *kunnen* zijn. De verwarring van de toeschouwer is dus niet enkel een motor om kritischer naar 'de realiteit' te kijken, maar kan ook, in een omgekeerde beweging, tot de vraag leiden wat er van de voorgeschotelde informatie 'waar genoeg' is. Anders gezegd: de parafictie als methode proclameert het primaat van de verbeeldingskracht; zich afvragen wat er plausibel is aan een bepaalde fictie wordt even belangrijk als het vaststellen van de onwaarheden in wat doorgaat voor 'de realiteit'.

Zelf verkies ik voor dit soort projecten de term geëncsceneerde realiteit, vanuit de gedachte dat we ons eigenlijk al voortdurend in nepwerelden begeven. Zo wordt ook de hedendaagse kunstliefhebber vaak zachtjes gestuurd om allerhande ficties bewust en onbewust mee te helpen realiseren. Geregeld worden we door subtiële ensceneringen ongewenst om de tuin geleid, maar even vaak werken we gewillig mee. Zo kan de figuur van de kunstenaar enkel tot een auratisch construct uitgroeien dankzij onze psychologiserende neiging om in een kunstwerk eerst en vooral de auteur te zoeken.

Het parafictionele alter ego kan dit systeem een kritische spiegel voorhouden, maar ontkomt uiteindelijk zelf ook niet aan de logica die het bekritiseert. De fictieve kunstenaarsfiguur die listig geëncsceneerd wordt om als een vehikel van kritiek te opereren, draagt in zich reeds het vooruitzicht van haar eigen ontmaskering. De kritiek kan immers pas duidelijk worden op het moment dat de fictie uit elkaar brokkelt of doorprikt wordt en de toeschouwer zich verward, betraapt of bedrogen voelt. Het effect is meestal kortstondig. Na de onthulling wordt het tweede ik gewoon als een manifestatie van het originele ik gerecupereerd: Donelle Woolford wordt als Joe Scanlan geïdentificeerd, Émile Ajar als Romain Gary. Maar ook al is en blijft het alter ego een vergeefse ontsnappingspoging, de tijdelijke staat van verwarring vooraleer het concept van de Auteur opnieuw naar voren treedt, maakt veel goed.

+

NOTEN

- Pessoa, Fernando. *Het boek der rusteloosheid*. Vertaald door Harrie Lemmens, De Arbeiderspers, 2001, p. 163.
- Dostoevski, Fjodor Mikhailowitsj. "De dubbelganger." *Verzamelde werken I*, Van Oorschot, 1986, p. 138.
- Rank, Otto. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Verlag Turia & Kant, 1993, p. 49. Eigen vertaling.
- Rank, pp. 98-99.
- Zie ook: Girard, René. *Dubbels en demonen*. Lannoo, 1995.
- Zie onder meer: Ehret, Ludovic. "China artist comes out... as French." *Yahoo! News*, 6 nov. 2015, www.yahoo.com/news. Laatst geraadpleegd op 11 juni 2016.
- Hacking, Ian. *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*. Princeton University Press, 1995, pp. 8-14, 39.
- Pessoa, Fernando. "Brief aan Adolfo Casais Monteiro van 13 januari 1935." *Die Rückkehr der Götter*, Ammann Verlag, 2006, pp. 24-25.
- Mahr, Greg. "Pessoa, Life Narrative, and the Dissociative Process." *Biography*, vol. 21, no. 1, 1998, p. 28.
- Kirchner, Ernst Ludwig. "Brief aan Ernst Gosebruch van 21 januari 1920." Lee, Hyun Ae. *Aber ich stelle doch nochmals einen neuen Kirchner auf*, Waxmann Verlag, 2008, p. 39.
- Doll, Martin. *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Kulturverlag Kadmos, 2012, pp. 219-222.
- Heyward, Michael. *The Ern Malley Affair*. Faber and Faber, 2003, p. xxiv.
- Brams, Koen. *Encyclopedie van fictieve kunstenaars*. Nijgh & Van Ditmar, 2000.
- Boyd, William. "William Boyd: How I fooled the art world." *The Telegraph*, 13 nov. 2011, www.telegraph.co.uk. Laatst geraadpleegd op 14 juli 2016.
- Boyd, William. "The Biggest Art Hoax in History." *Harper's Bazaar*, 1 april 2011, www.harpersbazaar.com. Laatst geraadpleegd op 14 juli 2016.
- Zie ook: Halsall, Francis. *Systems of Art*. Peter Lang, 2008, pp. 207-211.
- Duncan, Carol. *The Aesthetics of Power*. Cambridge University Press, 1993, p. 212.
- Baudrillard, Jean. "Transaesthetics." *Inszenierte Kunst Geschichte*, red. Peter Weibel, Hochschule für angewandte Kunst & Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1988, p. 15.
- Beckford, William. *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*. William Clarke, 1824, p. 23.
- De volledige titel luidt: *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten, van Cimabue tot onze tijd) uit 1550 en 1568.
- Wimsatt, William Kurtz en Monroe Curtis Beardsley. "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review*, vol. 54, no. 3, 1946, p. 469.
- Barthes, Roland. "La mort de l'auteur." *Oeuvres complètes III 1968-1971*. Éditions du Seuil, 2002, p. 44.
- Gary, Romain en François Bondy. *La nuit sera calme*, Gallimard, 1974, p. 166.
- Gary, Romain. "Vie et mort d'Émile Ajar." *Légendes du je*, Gallimard, 2009, p. 1405.
- Pavlowitch, Paul. *L'Homme que l'on croyait*. Fayard, 1981, p. 53.
- Gary, Romain. "Pseudo." *Légendes du je*. Gallimard, 2009, pp. 1275-1401.
- Gary "Pseudo" p. 192. (eigen vertaling)
- Gary "Pseudo" p. 219.
- Lambert-Beatty, Carrie. "Make-Believe: Parafiction and Plausibility." *October*, vol. 129, 2009, pp. 51-84. Zie ook: Wilshire, Bruce. "The Concept of the Paratheatrical." *TDR*, vol. 34, no. 4, 1990, pp. 169-178.