

PERFORM PRESENT

Redactioneel

Jesse van Winden &
Angela Bartholomew

Dit is het tweede deel van het tweeluik dat *Kunstlicht* over kunstenaarspersona's uitgeeft. *Perform Present — The Artist's Persona* focust op de opvoering van persona's zowel binnen als buiten het kader van artistieke productie. Waarom kiest een kunstenaar ervoor om zichzelf weer te geven in een zelfportret? Wat verandert er als deze zelfweergave gebruik maakt van het eigen lichaam van de kunstenaar in een performance? En waarin ligt het verschil met vormen van zelfpresentatie die plaatsvinden buiten het speelveld van het kunstwerk?

3 In deze tweede uitgave rondom het thema van de kunstenaar en haar persona onderzoeken we hoe en waarom kunstenaars persona's gebruiken in hun artistieke praktijk. Onze eerste uitgave draaide rond een valse tweedeling, en plaatste artistieke praktijken waarin persona's door een kunstenaar *opgevoerd* worden, tegenover gevallen waarin haar van buitenaf een persona *opgelegd* wordt. In *Perform Present* bieden we twee nieuwe tegenstellingen aan. Ten eerste: aangezien persona's een projectie van het zelf zijn — een performance in de breedste zin van het woord — kunnen ze binnen het kader van de artistieke productie geconstrueerd worden, waar we van een *artistieke persona* kunnen spreken, maar ook daarbuiten, in de 'echte' wereld buiten het kunstwerk, waar we van *publieke persona's* kunnen spreken.

Waar performancekunstenaars vaak het lichaam zelf als medium gebruiken, en zo het kunstwerk immanent aan de fysieke aanwezigheid van de kunstenaar lijken te maken, is performancekunst niet de enige discipline waarin deze belichaming van 'de kunstenaar als kunstwerk' naar voren komt. Over de aanwezigheid van de kunstenaar stelde Benjamin Buchloh in 2001 dat de 'action painting' van Jackson Pollock, en de (dankzij foto en film bekende) lichamelijke totstandkoming ervan, aan de schilderkunst een performatieve dimensie heeft gegeven die vervolgens door kunstenaars als Yves Klein en in het bijzonder Joseph Beuys gebruikt en tot spektakel verworden is. Buchloh gelooft dat Beuys de toen extreme positie innam van een kunstenaar die "zichzelf publiekelijk tentoon stelde als subject en zijn handelingen publiekelijk tentoon stelde als spektakel of theater". Wanneer dat gebeurt, blijkt de scheidslijn tussen de persona binnen de artistieke praktijk en het publieke

PERFORM PRESENT

Editorial

Jesse van Winden &
Angela Bartholomew

This is the second of two *Kunstlicht* issues to investigate artists' personae. Entitled *Perform Present — The Artist's Persona*, it focuses on the performance of personae both inside and outside the frame of artistic practice. Why would an artist choose to depict herself in a self-portrait? What changes if that self-depiction makes use of the body of the artist through a performance? And how is this different from a self-presentation that takes place outside the confines of the artwork?

In this, our second issue to consider the topic of the artist's persona, we examine how and why artists use personae in their artistic practices. Our first issue dealt with a false dichotomy, positioning practices in which artists *enact* a persona against practices in which a persona is *imposed* upon artists by outside forces. With *Perform Present* we posit two new oppositions. Given the nature of persona as a projection of the self — as a performance in the broadest sense of the word — it can be constructed within the artistic frame, where we can speak of the performance of an *aesthetic persona*, but also outside the frame in the 'real' world exterior to the work, as a *public persona*.

Performance artists often employ the body as a medium, which suggests that the work of art is immanent in the physical presence of the artist. But performance art is not the only medium in which this embodiment of 'art as artist' occurs. Regarding the presence of performance in painting, for example, Benjamin Buchloh (2001) has made the assertion that Jackson Pollock's gestural 'action painting' endowed the discipline of painting with a performative dimension that was subsequently spectacularized by artists like Yves Klein, and particularly Joseph Beuys. Buchloh contends that Beuys took what was then an extreme position for an artist, "publicly displaying himself as a subject and publicly displaying action as spectacle or theatre". In such a situation the boundary that divides a persona within an artist's practice from aspects of the artist's public life is difficult to detect. A feedback loop takes place between the aesthetic persona and the public one, obscuring the borders of the frame.

leven van de kunstenaar moeilijk te traceren. Een wisselwerking tussen de artistieke persona en de publieke persona vervaagt die grens onophoudelijk.

Een ander aspect dat deze uitgave belicht is dat performatieve kunstvormen doorgaans sterk verband houden met het nu, met het contextuele moment waarin een performance, interventie of anderssoortige uiting plaatsvindt — in het *heden* of het *tegenwoordige*. Zulke artistieke handelingen worden altijd verricht binnen externe, maatschappelijke omstandigheden, en zijn als zodanig altijd verbonden met de wereld waardoor ze omgeven zijn.

In verband daarmee is de tegenwoordigheid van een persoon een randvoorwaarde van performance: het lijkt, op bepaalde uitzonderingen na, moeilijk om van een performance te spreken zonder enige vorm van een aanwezige performer (evenzo zonder de aanwezigheid van een publiek, luidt het vaak).

Daarnaast bestaat er nog een andere samenhang tussen performance en het heden, die verband houdt met de vertegenwoordiging van het zelf; met de min of meer bewuste 'zelfpresentatie' van welk individu dan ook binnen een gegeven sociale situatie. Onze woord- en kledingkeus bijvoorbeeld, inzoverre die zorgvuldig en doordacht in verhouding staan tot onze omgeving en tot wat daar van ons verwacht wordt, kunnen gezien worden als een vorm van acteren of performen. Met zijn baanbrekende werken *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) en *Frame Analysis* (1974) introduceerde socioloog Erving Goffman een 'dramaturgische' wending in de sociale wetenschappen, uitgaande van een notie van het individu als een acteur die speelt voor een publiek, in het theater van het leven, en die zich daarom onophoudelijk presenteert (zolang zij zich niet 'backstage', in de private sfeer, begeeft). Dit bredere begrip van performance is relevant voor deze uitgaven omdat het samenvalt met het spectrum dat artistieke en publieke personae onderling uitmeten: in de duidelijk omlijnde artistieke ruimte van een performance of een kunstwerk in het algemeen, heeft, presenteert, of wordt, het individu een persona in de engere zin. Buiten deze ruimte zal hetzelfde individu meer dan eens 'performen' in de bredere zin, in haar 'tegenwoordigheid' als een publieke persona.

Op deze manier probeert *Perform Present* de persona van de kunstenaar te ontvouwen langs een breuklijn die gemarkeerd wordt door het tegenwoordige (the present), tegenwoordigheid (presence), en zelfvertegenwoordiging (self-presentation).

In deze publicatie verschijnen acht bijdragen van internationale academici en kunstenaars die een artistieke persona, een publieke persona, of beide, behandelen of presenteren. Met het oog op een derde conceptuele tegenstelling — na die tussen zelf aangenomen en van buitenaf opgelegde personae, en die tussen artistieke en publieke personae — is deze uitgave opgesplitst in twee communicerende delen: het eerste stelt centraal wat we *singuliere personae* zullen noemen, terwijl het tweede deel *modelpersonae* behandelt.

It is important to note that performances have a strong connection to the now, to the contextual moment in which the performance takes place—in the *present*. Such an act is always fleeting, inflicted within the circumstances of its performance, and as such a presentation is always involved with the outside, or real world that surrounds it. Another condition of performance is the presence of a person; without a performer of some kind, no performance can exist (nor without the presence of the audience, it has been argued). But there is a third relation of performance to the present: self-presentation, the more or less conscious adaptation of any individual to a given social situation. Our choice of words or clothing, for example, when carefully or strategically considered in anticipation of the benefits they might offer us in a certain situation, or in light of what a given social environment would expect, can be regarded as a form of acting. With his seminal books *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) and *Frame Analysis* (1974), sociologist Erving Goffman initiated a ‘dramaturgical’ turn in the social sciences, based on the notion that the individual is an actor who performs for an audience on the stage of life and therefore presents herself constantly (that is whenever she is not backstage—the private sphere). This expanded understanding of performance is relevant here because it coincides with the spectrum that public and aesthetic personae constitute: in a clearly confined aesthetic performance the performer has (or becomes) an aesthetic persona, and offstage the same individual may perform in a more general sense, in the presentation of her public persona. *Perform Present* thus unpacks the artist’s persona along an axis of performance that is marked by the constants of the present, presence, and the act of presentation.

This *Kunstlicht* publication includes eight contributions by international scholars and artists who discuss or present an aesthetic persona, a public persona, or both. In order to address a third conceptual opposition—after imposed/enacted personae and public/aesthetic personae—this issue is divided into two corresponding parts: the articles that make up the first group forefront what could be considered *singular personae*; while those that make up the second group focus more directly on *model personae*. By distinguishing between these two forms of personae we account for a conspicuous division in how the term is employed in discourse.

Many personae are self-constructed and stylized: singular personae. Salvador Dalí, who is discussed in [Anna Schuer McCoy’s](#) essay on the strategic modelling of a public persona, is a prime example. However, despite Dalí’s iconic eccentricity and individualism, the different stages of Dalí’s public persona can be seen to follow rather specific models, such as ‘court painter’ or ‘Catalan separatist’—as

Dit onderscheid weerspiegelt de — overigens onbenoemd gebleven — twee manieren waarop ‘persona’ begrepen wordt.

De singuliere persona verwijst naar de mobiliserende handeling van het ontwikkelen van een zelfgemaakt, gestileerd, geheel geïndividualiseerd figuur. In Anna Schuer McCoys bijdrage, waarin ze het strategisch modelleren van een publieke persona bespreekt, komt het ogenschijnlijke schoolvoorbeeld van (de creator van) een singuliere persona aan bod: Salvador Dalí. Echter, ondanks Dalí’s iconische excentriciteit en individualisme, blijkt zijn veelvormige publieke persona juist ook door middel van *modelpersonae* te begrijpen: geleende motieven en modellen, zoals ‘de hofschilder’ of ‘de Catalaanse separatist’, zoals Schuer McCoys analyse aan het licht brengt. Zo zien we dat individuen een singuliere persona kunnen creëren, maar dat anderzijds *modelpersonae* zo’n individu doorgaans onmiskenbaar vormgeven.

Zowel kunstenaars als ‘niet-kunstenaars’ gebruiken bestaande, herkenbare stereotypes en modellen als sjablonen om hun imago vorm te geven. Stereotypes als de ‘dandy’, het ‘wonderkind’, of de ‘tragische romanticus’, zijn beladen met connotaties die de blik op een kunstenaar, en de blik van de kunstenaar, zullen beïnvloeden. Deze abstracte, vrij beschikbare semantische structuren benoemen we hier als *modelpersonae*. Een *modelpersona* is niet gebonden aan een particulier individu maar is — in de definitie van wetenschapshistorici Lorraine Daston en H. Otto Sibum (2003): “een culturele identiteit die tegelijkertijd het individu in lichaam en geest modelleert, en een collectief met een gedeelde, herkenbare verschijningsvorm.” Het kan voordelig en productief zijn om gezien te worden en jezelf te zien als bijvoorbeeld een ‘feministische kunstenaar’, maar het is ook een afgekaderd en soms vervormend stereotype. De *modelpersonae* die we bewust of onbewust belichamen, zijn als Butleriaanse scripts die we herhalen en reproduceren om ons ‘unieke’ zelf vorm te geven.

Het artikel van Kelley Tialiou, dat de performances van Federica Marangoni bespreekt, begeeft zich precies op het snijvlak van deze tegenstelling, en scheidt daarmee de twee groepen bijdragen. Tialiou bespreekt hoe Marangoni in haar performancekunst de *modelpersona* waarmee ze zichzelf identificeert en waardoor ze geïdentificeerd wordt (‘vrouw’), strategisch opvoert middels twee tegenstrijdige personages die op elkaar inwerken. In het aldus ondermijnen van haar *modelpersona*, baant haar singuliere kunstenaarspersona zich een weg naar de oppervlakte. Binnen het geheel van deze publicatie vormt Tialiou’s analyse van Marangoni’s werk een centraal evenwicht waaraan het schetsmatige en uiteindelijk onjuiste karakter van het analytisch bruikbare onderscheid tussen singuliere persona en *modelpersona* kan worden afgemeten.

Daarnaast zijn we wederom verheugd het werk van Bill Burns te tonen op de omslag en binnenin deze editie. Burns’ serie van *bobble heads*, gemaakt naar de beeltenis van beroemdheden uit de kunstwereld, speelt met

Schuer McCoy's analysis shows. Simply put, subjects sometimes create (singular) personae, but (model) personae also shape the subject.

Most subjects (artist and non-artists alike) use existing, recognizable stereotypes and models as templates to shape their public images. Stereotypes such as the 'dandy', the 'child prodigy', or the 'tragic romantic' are laden with presuppositions that impact how the artist is identified, and how the artist identifies. These abstract, free-floating semantic structures can themselves be thought of as *model personae*. A model persona is not bound to any particular individual, but, as historians of science Lorraine Daston and H. Otto Sibum (2013) argue: "the persona [is] a cultural identity that simultaneously shapes the individual in body and mind and creates a collective with a shared and recognizable physiognomy." For example, while being considered a 'feminist artist' has the benefits of belonging and identification, it also has consequences, such as being pigeonholed. The model personae we all perform, consciously or not, are like Butlerian scripts that we (usually willingly) reiterate and reproduce.

Taking the central position of the issue and dividing contributions that foreground singular personae from contributions that focus on model personae, is Kelley Tialiou's article on the performances of Federica Marangoni. Marangoni uses a model persona with which she identifies and is identified (as 'woman') by performing it strategically in two contradictory characters, each acting upon the other. In so doing Marangoni subverts her model persona. In the structure of this publication this aesthetic — but simultaneously genuine — artist's persona forms the central anchor that problematizes the ultimately false dichotomy between singular and model personae.

Additionally we are once again pleased to feature the work of Bill Burns on our cover, and throughout the issue. Burns' series of bobble heads, made in the likeness of art world celebrities, allude to the iconic quality of prominent curatorial figures. On the cover of this issue the identity of the bobble head has been censored, (allegedly) at the request of the celebrity curator in whose image it was made. It demonstrates the extent to which those in the public eye strive to effectively shape their personae — notably, in this case, by eliminating the production of a portrait. Marking the conceptual units in the issue, Burns' work extends beyond the personae of figures that are linked to art institutions to consider how an artist's persona is embodied through name alone — an objectification of persona that can be inflicted by the artist's practice or by external stakeholders.

The contributions in *Perform Present* enter into a dialogue with one another. We introduce them here in the order they appear. In the initial article of the issue Chris Askholt Hammeken shows how Agnolo

het iconische karakter van prominente curators. De identiteit van de *bobble head* op de cover is gecensureerd, naar verluidt op verzoek van de befaamde curator om wie het te doen is. Het illustreert de mate waarin zij die onder de auspiciën van het publieke oog staan, proberen hun personae vorm te geven — in dit geval, door het verhinderen van de productie van een portret. De verdere hier opgenomen werken van Burns bakenen de verschillende conceptuele kaders van *Perform Present* af, en behandelen de manier waarop een persona volledig belichaamd kan worden door haar naam. Zowel het individu als andere belanghebbenden kunnen hierin bepalend zijn.

De bijdragen in *Perform Present* gaan met elkaar in dialoog. Daarom introduceren we ze hier in volgorde van verschijning. In het eerste artikel laat Chris Askholt Hammeken zien hoe Agnolo Bronzino's *Portret van een jongeman met boek* de persona van de kunstenaar zelf uit de doeken doet, ook al is deze niet in directe zin onderwerp van het portret. In lijn met het zestiende-eeuwse maniërisme laat de figuur, door middel van een gestileerde onbestemdheid van voorkomen en postuur, de persona van de kunstenaar naar de voorgrond treden en onderwerp van de voorstelling worden. Het werk verweeft de kunstenaar met het model op een enkel doek — een zelfportret binnen een portret.

9 Waar Hammekens analyse de vraag stelt of de persona van een kunstenaar herleid kan worden op basis van het kunstwerk, situeert Schuer McCoy een overbekende artistieke persona, Salvador Dalí, binnen een historische context, en traceert de neerslag van die context in het oeuvre van de kunstenaar. In haar bespreking van zijn veelvormige persona suggereert ze dat Dalí's 'gespleten' persona hem, in de socio-politieke context van Spanje tijdens Franco's regime, de middelen bood om een zeer precaire politieke situatie te navigeren, en zelfs een hoge mate van onafhankelijkheid te behouden.

Dalí's hoogst iconische, artificiële persona vertoont parallellen met die van Joseph Beuys. Olivia Tait beschrijft hoe het kunstenaarsboek van Sigmar Polke en Gerhard Richter *polke/richter richter/polke*, speelt met artistieke stereotypes en commentaar levert op pompeuze en zelfingenomen personae — zoals Beuys begrepen kan worden. In een collage van zelfportretten, ogenschijnlijk onverhoedse foto's uit hun persoonlijke leven, en een tekstcollage, becomingentariëren Polke en Richter de vervaardiging en de functie van artistieke personae in het naoorlogse Duitsland. Hun geparodiëerde versies van zichzelf vormen niet alleen een culturele en institutionele kritiek, maar zijn tegelijk een knipoog naar hun eigen publieke personae.

In het eerder genoemde artikel over Federica Marangoni's performances van Kelly Tialiou wordt de spanning tussen publieke en artistieke personae op de spits gedreven. Marangoni nam twee tegenovergestelde personae aan: die van 'vrouwelijk' slachtoffer en die van 'mannelijke' agressor, in een politiek statement tegen de objectivering van vrouwen. Significant aan deze performance is dat de kunstenaar tegelijkertijd twee rollen vervult die op

Bronzino's *Portrait of a Young Man with a Book* divulges information about the persona of the artist even though he is not the historical figure featured in the portrait. Through the stylized obscurity of the appearance and posture of the sitter Bronzino's personal approach becomes the subject of the work. The painting thus interweaves the artist with the sitter on a single canvas: a self-portrait within a portrait.

While Hammeken's analysis asks if the artist's persona can be observed in a work of art, Schuer McCoy considers an artist's infamous public persona in light of historical events, and points to its reflection in several works. In her discussion of the multifaceted persona of Salvador Dalí, Schuer McCoy suggests that in the specific socio-political conditions of Spain during the Franco regime Dalí's divided persona provided him the possibility to navigate and retain a great deal of autonomy in a highly precarious political situation.

The highly iconic, artificial persona of Dalí is structurally comparable to that of Joseph Beuys. Olivia Tait describes how the artists' book *polke/richter richter/polke* plays with and critiques artistic stereotypes, reacting against pompous, overindulgent personae such as the one associated with Beuys. Blending posed images of the artists and ostensibly candid shots from their private lives with a text collage, Sigmar Polke and Gerhard Richter comment upon the production and function of artistic personae in post-war Germany. These self-parodies do not only perform a cultural critique, but are also a self-mocking wink at their own public personae.

The tension that exists between a public persona and an aesthetic persona is resolved in Tialiou's aforementioned essay on the performances of Federica Marangoni. Marangoni adopted two seemingly contradictory personae as a 'feminine' victim and a 'masculine' aggressor to make a political statement against the objectification of women. Significant in this performance is the fact that the artist simultaneously fulfilled two roles that inflicted agency upon one another, a commentary on the very act of playing a part in society.

Masquerade, the most recent multichannel film installation by Vermeir & Heiremans, can also be considered a commentary on playing a part. In this case, however, the parts are played in the art world. The strategically aestheticized personae that emerge in the work are distinct from the artists' — and the other actors' — public personae. The artists are mute, submissive versions of themselves, a living corporate identity, fulfilling the expectations of a world in which high finance and real estate are increasingly connected to artistic practice. The remaining characters included in the work are mainly non-actors — people working (or serving roles) in the art world, but their social and professional roles are shifted thus resulting in a series of highly codified personifications that act in a parafictional masterpiece.

elkaar inwerken, hetgeen in zichzelf een commentaar is op ons maatschappelijke rollenspel.

De meest recente meerkanaals filminstallatie van Vermeir & Heiremans, *Masquerade*, kan in zijn geheel gezien worden als een commentaar op het spelen van een rol, maar hier specifiek binnen de kunstwereld. In dit werk zijn de personages strategisch geësthetiseerde personae die verschillen van de publieke personae van de kunstenaars en van de andere acteurs. De kunstenaars voeren zichzelf op als stemloze en dienstbare versies van zichzelf: een vleesgeworden handelsmerk dat figureert in een kunstwereld waar de financiële en vastgoedmarkt steeds dieper in de artistieke praktijk doordringen. De meeste andere personages zijn gespeeld door mensen die in de kunstwereld werken of er op een of andere manier een rol in vervullen. Hun artistieke personae lijken gedraaid of gespiegeld ten opzichte van hun sociale en professionele posities, wat resulteert in een reeks uiterst gecodeerde personificaties die zich uitspelen in een parafictioneel meesterwerk.

Deze esthetisering van de publieke persona zien we terug in een andere kunstenaarsbijdrage, die van Karolin Meunier. Haar werk onderzoekt wat ze in haar bijdrage beschrijft als *templates* (sjablonen), vergelijkbaar met wat we hierboven kaderden als 'modelpersonae'. Haar bijdrage bouwt textueel voort op bestaand videowerk van haar hand, met een professionele actrice. In dit werk worden ingesleten vormen van zelfpresentatie in scène gezet. De actrice geeft ruimte aan haar professionele persona en reflecteert op het poseren en acteren als vormen van handelen, maar spreidt daarnaast een artistieke persona tentoon, waarin ze verschillende vormen van zelfpresentatie dramatiseert, zoals gecast worden, flirten of een zakelijke houding aannemen. Met een enorme gelaagdheid verkent het werk aldus het spectrum dat uitgesponnen kan worden tussen een volledig spontane handeling en een binnen een artistiek kader geënceneerde handeling. Bovendien heeft Meunier de pagina's van haar bijdrage in deze uitgave mede vormgegeven, om zo ook de typografische sjablonen en modellen van *Kunstlicht* onder de loep te nemen. Met een omweg kaart ze zo de structurerende, transformerende tangenten aan van institutionele kaders waarbinnen artistieke praktijk mogelijk gemaakt, maar ook mede gevormd wordt. Inzoverre dat ook voor ons als wetenschappelijk kunsttijdschrift geldt, hopen we dat we dat goed doen. (Aldus, inderdaad, ons redactionele persona.)

In het laatste artikel van deze editie komen we terug op het thema van het zelfportret. Mark Rawlinson en Szu Wong bespreken het werk van een kunstenaar die als geen ander bekend staat om het kapitaliseren van zijn publieke imago: Damien Hirst. In Hirsts twee vroegste zelfportretten presenteert de kunstenaar niet de persona van de kunstenaar-ondernemer die we inmiddels van hem verwachten, maar een intieme, persoonlijke weergave van zichzelf in verhouding tot zijn biografische achtergrond. De auteurs, werpen zich op Hirsts biografie, zijn zelfportretten, en de eigenschappen van een specifiek modelpersona, 'de' farmaceut.

The aestheticization of public personae links this article to Karolin Meunier's contribution, in which patterned modes of self-presentation are theatrically staged. Meunier's work is committed to investigating what she calls templates, which bear a strong resemblance to what we have called 'model personae'. In a textual contribution, Meunier expands upon an existing video work. Directed by the artist, the video features an actress exposing her professional persona, reflecting on the act of posing and acting; and her aesthetic persona, through which she performs a dramatization of the self-presentation of a subject — flirting, acting business-like, and so on. The layers are many, and the work reveals the spectrum that exists between a fully spontaneous act and one staged in an aesthetic framework. In a further move, Meunier has co-designed the pages of her contribution in order to present and perform *Kunstlicht's* own design templates. Inversely, this intervention can be seen as a commentary on the patterning, transformative agency of the institutional framework that fosters artistic practice whilst determining it. If we, as editors of an art journal, do so we hope to do it well. (Yes, that is our editorial persona speaking.)

At the end of the issue, returning to the topic of self-portraiture and persona, Rawlinson and Wong look to the work of one of the artists best known for capitalizing on his public image: Damien Hirst. In some of Hirst's earliest self-portraits, the artist presents not the entrepreneurial persona we have come to expect, but an intimate, personal portrayal of the artist in connection with his real life biography. The authors delve into the semantics of Hirst's biography, his self-portraits, and the particularities of a single model persona, 'the' pharmacist.

Perform Present and *Impose Enact* can be studied and kept together as two volumes that discuss the chief notions, concepts, and problems posed by the phenomenon of the artist's persona. This is an incredibly rich and complex field connected to various fields of practice and research. Much has been written on performance, artists' lives, and identity construction, but rarely from more than one perspective, and rarely using the networked notion of persona. With these two publications *Kunstlicht* intends to bring together some of the most relevant thinking on the matter, as well as develop our own.

Kunstlicht thanks all those who contributed to this issue and welcomes Samantha Edens to the board of editors.

On behalf of the editorial board,
Jesse van Winden & Angela Bartholomew

Perform Present en *Impose Enact* kunnen gezamenlijk gezien en bestudeerd worden als twee bundels die de meest belangrijke begrippen, concepten en problemen bespreken die de kunstenaarspersona met zich meebrengt. Het is een rijk en complex onderzoeksveld, dat verband houdt met andere, zowel voor de hand liggende als onverwachte onderzoeksgebieden en praktijken. Hoewel de literatuur over performance, kunstenaarslevens en identiteitsconstructie uitgebreid is, gebeurt dat zelden vanuit meer dan een perspectief en zelden met gebruik van de rijkgeschakeerde notie van persona. Bovendien is deze schakering nauwelijks voor zich in kaart gebracht. Met deze twee publicaties wil *Kunstlicht* zowel een aantal van de meest relevante invalshoeken samenbrengen als een eigen visie op dit veld verder ontwikkelen.

Kunstlicht bedankt iedereen die bijgedragen heeft aan deze uitgave en verwelkomt Samantha Edens als nieuw lid van de redactie.

Namens de redactie,
Jesse van Winden & Angela Bartholomew

Vertaling — Caszimir Cleutjens & Jesse van Winden