

Living life through characters

Rasmus Östebro

Kandidatuppsats

Institutionen för Konst

Konstfack 2015

Handledare: Katarina Wadstein MacLeod

"The characters must, as it were, at practically every moment, be torn back from themselves, in order not to become identical with themselves. The object - themselves - to which they constantly want to return, despite the fact that they have created it themselves and ought to know that it is their own construction, a rickety, poorly nailed together plank platform, must be broken over and over, like the branches of a tree house, where, by the way, everything could take place, because these characters are not 'themselves', but, no, they are not even the famous language interfaces, of which I am tired, but ideological products. Thus, it has to be directed in such a way that the characters, as it were, run beside themselves."¹

Elfriede Jelinek

Från scenanvisningarna för pjäsen *Ulrike Maria Stuart*



I

- Här kommer vi att börja och här kan vi också komma att sluta.
- Vi befinner oss i ett slags vakuum eftersom att startpunkten för den här texten finns någonstans i ett flertal parallella verklighetsskildringar - berättelser som å ena sidan kan tala för sig själv, men samtidigt är beroende av varandra för att förklara och förtydliga strategier, tematik och intentioner i en konstnärlig praktik.
- Den här texten är enbart en text och existerar inte på något annat sätt än just som text.
- Den här texten är en förklaring, ett komplement, en svepande rörelse men också ett tidsdokument - ett *statement of the times*.
- Vi som talar är på sätt och vis samma person, men är också medvetna om att vi besitter olika förmågor och har olika kvalitéer som skiljer oss åt.
- Vi är yttre skal och inre demoner.
- Vi är någon slags karaktärer - verklighetsflyktens frukt.
- Vi som talar är ständigt närvarande i texten och vi kommer att sammanfoga våra röster och kanaliseras genom en kropp, just eftersom att det är så vår verklighet ser ut.

II

Historien började på många sätt innan jag själv förstod det och desto hårdare jag anstränger mig för att försöka datera första projiceringen i första scenen förflyttas startskottet allt längre bak i tiden. För hela mitt liv har jag valt att maskera mitt jag i temporära eller mer permanenta förklädnader, sökt mig till eller skapat platser som balanserar på verklighetens gränser. Fragmentariska minnesbilder vittnar om ett tidigt utvecklat flyktbeteende grundat i såväl lust som uppgivenhet, om en mänsklig, samtidigt omänsklig människa som lyft blicken bort från nuet och sökt bekräftelse i nya, ännu utforskade sammanhang. Drivkraften och det mest centrala skälet till detta skulle kunna vara ett ihärdigt sökande efter någon slags nollpunkt där en inre trygghet skulle komma att infinna sig, men också en lek, ett spel, ett slags lustfyllt ifrågasättande av ett solitt jag, det jag som i definitionen begränsas av sig själv.

Jag brukar påstå att jag fostrats av scenkonsten och med det har också skådespelet - ett verktyg för att undersöka och utforska *jaget*, blivit en naturlig del av livet. Scenen är för mig inte nödvändigtvis en avskild plats, otillgänglig för någon annan än den uttalade skådespelaren. Livet är scenen och teatern är alltid närvarande. Och det är bland annat

tack vare teaterns eskapistiska möjligheter som en av de viktigaste strategierna i mitt liv har blivit att fly in i alternativa verkligheter, för att där, i mötet med omgivningen, i ett förlängt spegelstadie, låta nya karaktärer, manifestationer av mig själv födas. Jag kan inte tro på ett enda jag eller på en tydlig skillnad mellan konsten och livet. Därför kommer den här texten till viss del bestå av en biografisk aspekt.

III

Skådespelets drivkraft har inte alltid grundat sig i en längtan efter att se mig själv i vad jag ännu inte känner som mitt *jag*. Det har också handlat om att i skådespelet - utforskandet och upprätthållandet av den skapade identiteten, kommunicera och förtydliga ett påstått jag, placera mig på en skala utifrån rådande normer och förklara (för mig själv och andra) att jag är precis lika ihålig som vilken människa som helst, men att jag trots detta alltid känt mig utanför, bortanför och mer än jag fått tillåtelse till att vara. Identiteten kom ofta att bli tillfällig och lätt utbytbar, men kvar lämnades alltid någonting, ett slags spår som rotade sig i kroppen, som förvisso bringade en slags trygghet, men samtidigt framkallade ett äckel, en fasa, ett bortstötande av mig själv - abjektionen av det egna subjektet. Julia Kristeva skriver:

Om det är riktigt att abjektet på en och samma gång manar fram och smular sönder subjektet, förstår man att det upplevs i sin fulla kraft när subjektet, trött av sina fåfänga försök att känna igen sig utanför sig själv, finner det omöjliga inom sig självt: när subjektet finner att det omöjliga är själva dess *vara* och upptäcker att det inte *är* annat än abjekt. Frånstötningen av sig själv skulle alltså vara den högsta formen för den upplevelse, där det avslöjas för subjektet att alla dess objekt inte vilar på annat än den ursprungliga *förlust* som utgör grunden för dess eget vara.³

En förlust som tror sig mättas av ett sanningssökande och blir till en jakt efter den *personliga myten*. För skådespelet, som jag ser det, har ingen given koppling till fiktionen (som vi känner den), eller upprätthållandet av den. Skådespelet tenderar att sväva mellan och löpa tvärs genom det *reala*, *imaginära* och *symboliska* och därmed för alltid förpassa människan till ett evigt sökande. Irène Matthis skriver:

I psykoanalysen uppträder sanningen i mytens skepnad. I '*Neurotikerns personliga myt*' [Lacan, Jacques, *Écrits: Spegelstadiet och andra skrifter*, Natur och Kultur, 1989] beskriver Lacan hur

den personliga myten, som var och en av oss omedvetet bär på och iscensätter i den yttre verkligheten med hjälp av andra som ovetande aktörer, grundas i en personlig genealogi och i individuella erfarenheter, som får sina neurotiska schatteringar på grundval av vars och ens förutsättningar. Lacan tycks implicera att den personliga myten är en fast struktur i varje individ. Kanske man skulle kunna säga att den personliga myten utgör den sanning, redan tillstädes men otillgänglig för mig själv, som jag måste peka ut i mitt livs ringlek.

I den psykoanalytiska situationen är det just denna myt det gäller att få tag i. Ett av de mest verkningsfulla redskapen är överföringen. I signifikanta ögonblick av överföring faller korn av sanning ut, kring vilka verklighetens dammpartiklar hopar sig i specifika mönster - som järnfilspånen kring magneten och blir symptom på sanning.⁴

Skådespelet skulle i vissa fall kunna bli synonymt med livets ringlek, fylld av överföring, där aktören genom självreflektion, sin ofrånkomliga betraktarposition och sitt samspel med andra aktörer möter olika delar i sin persona, som bottnar i livets alla skeenden. För om skådespelet är en ringlek så innehåller det en subjektiv självreflektion som förhåller sig till *Cogito*, "en subjektivism som inte uteslöt objektivism, tvärtom, självreflektion var ett sätt att i en dialektisk process uppnå större objektivitet."⁵

Tidigt tänkte jag kring skådespelet som ett ytterligare verklighetslager, en plats som inte många hade tillgång till. Där tilläts karaktärer att spela fritt för att inte sällan själva regissera sin akt och våldföra sig på jaget i en blodig kamp där abjektionen av det egna subjektet blev det uppgivna, förvirrade jagets försvar. Kristeva skriver:

Inte jag. Inte det. Men inte heller ingenting. Ett 'någonting' som jag inte känner igen som ting. En tyngd av icke-mening, som på intet sätt är betydelselös och som krossar mig. På randen till icke-existens och hallucination, på randen till en verklighet som, om jag erkänner den, förintar mig. Där är abjektet och abjektionen mitt skydd mot galenskapen. Början till min kultur.⁶

Där gjorde det föränderliga subjektet sin röst hörd, via talet, språket, gesten, för att sedan försvinna och åter träda in i skuggan av sig själv. Sanningssökandet försvåras i jagets förvirring och förlust av sitt eget, om än symboliska, kött och blod. Matthis skriver:

Måste det inte ha funnits 'någon', 'något', ett subjekt, där? Hur som helst finns det inte längre där. Det vi antog fanns, finns där inte längre. Detta är vad Lacan kallar subjektets *éclipse*, dess *fading*. Vad som nu finns på platsen är en signifant, det vill säga något som kan ikläda sig

betydelse, skifta betydelse, ett betydelsebärande element i ett språk som vill berätta något. Den narrativa berättelsen, i Ricoeurs bemärkelse [Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, VOL I-III, Éditions du Seuil, 1983-85], har påbörjats och med den träder vi in i en mänsklig historia. Orden i berättelsen formar diskursen. Men på grund av den motsättning som finns mellan talet, i vilket subjektet förverkligar sig, och språket, som är en struktur utan subjekt, så ersätter Lacan så småningom talet som begrepp med begreppet *signifiantkedja*. Det innebär att talet tänks utifrån språket. Signifiantkedjan är talet uppfattat i sin artikulering som språk. Och det är signifianten som är den överordnade, signifién den underordnade.⁷

I skådespelet återvänder subjektet, karaktären till jaget på nytt i en slags *fort–da*-lek (av Freud myntat begrepp där *fort–* står för borta och *da–* för där. "*Fort–da*-leken tolkas vanligen i en förenklad psykoanalytisk teoretisering som en symbolisk bearbetning av moderns kommande och gående"⁸), där karaktärens upprepade försvinnande från jaget blir till *fort–* och dess uppenbarelse till *da–*. Skådespelet i sig är ingen *fort–da*, men väl en skådeplats där den stundtals lustfyllda, men samtidigt uppgivna leken och dess konsekvenser kan avslöja eller bära handlingen. Ty skådespelet är av sin natur tvetydigt och dubbelsidigt, och kan te sig som ett maktspel där karaktären intar rollen som signifiant, jaget som signifié - en pjäs i signifiantens spel. Men skådespelets maktspel är också en växelverkan där maktpositioner förskjuts och förflyttas eftersom att alla parter är medvetna om sitt beroende gentemot varandra. Och jaget, mitt i ringen, vet någonstans att den dualitet som uppenbarar sig mellan signifiant och signifié, eller mellan olika karaktärer är avgörande i självreflektionens dialektiska process, hur motsägelsefullt det än kan förefalla. För maktspelet och kampen kring upprätthållandet av identiteternas fasader skakar det påstådda solida jaget i grunden och konsekvensen av *fort–da*-leken får jaget att ifrågasätta sin kärna, gång på gång.

Under mina förberedande studier, som student vid *Göteborgs konstskola* ägnade jag mycket energi åt ett slags avslöjande av mig själv. Avslöjandet, lekens konsekvens, blev till ett ont måste då jag såg skådespelet som omgett mig, som en brist, en ond förvillande fiktion, någonting som motarbetade jagets förverkligande. Skådespelet blev källa till konstnärligt navelskåderi och njutningen i avslöjandet bitterljuvt. Därifrån har jag de senaste åren nått en acceptans och påbörjat en process för att kontrollerat bejaka fler skikt i min person. Under studietiden vid *Konstfack* har jag kommit att tala om det medvetna och vardagliga skådespelet som förutsättningar och tillgångar, intagit och gestaltat platser ämnade för olika typer av skådespel. Många gånger har jag fallit hejdlöst mellan stolarna eftersom att

min praktik tenderar att sväva mellan olika konstnärliga discipliner. Min konstnärliga praktik bygger till stor del på performativa strategier där jag interdisciplinärt färdas mellan performancekonst och scenkonst, med fokus på närvaro och spatial medvetenhet. Ofta skapar jag scenografiska installationer, rumsliga iscensättningar som omger och kontextualiserar såväl repeterade, orepeterade eller improvisationsbaserade live-akter. Din kropp, min kropp, den kollektiva kroppen och nuet är centrala punkter i mitt konstnärskap. Jag intresserar mig för skådespelets form och överenskommelsen mellan aktör och deltagare. Ofta väljer jag att skapa eskapistiska verkligheter och situationer där konfrontationen med platsen, dess laddning och vad som sker där inte erbjuder någon flyktväg. Där är alla inblandande lika utsatta men också lika betydelsefulla för berättandet.

IV

- Det här är ett rum, en vit kub, en öppen plats, en passage, just nu förklätt i ett slags förtydligande. Tvärsigenom löper en glitterridå som klyver ytan och skapar en dubbelsidig scen utan tydligt formulerade riktningar, gränser och funktioner.
- Den här scenografiska installationen fungerar som scenanvisning och/eller manuskript.
- Människor i rörelse binds samman med platsen och dess tillfälliga population. Varje betraktare blir automatiskt aktör i det ständigt pågående skådespel som platsen belyser.
- Jag är betraktare, jag är aktör.
- På vardera sida om ridån finns två strålkastare som lyser upp platsen och aktiverar glitterdraperiet i form av objekt och/eller motspelare.
- I den fragmentariska spegelbild som uppenbarar sig i draperiet uppträder du som ett hologram, någonstans mellan verklighet och fiktion.

I september 2014 visade jag, i *Vita havet* på *Konstfack, The Stage is Yours*, en scenografisk installation, en iscensättning av "verkligheten" - en ständigt pågående live-akt. Då det sceniska rummet, med dess potential, smälte samman med en plats som många redan har en uppfattning om, eller en relation till, önskade jag att belysa ett oupphörligt, vardagligt skådespel och skapa förutsättningar för kroppsliga undersökningar, med förhoppningar om att destabilisera och omformulera antaganden om betraktarens position. Verket fungerar på ett plan som en tolkning, en interpretation av Bertolt Brechts episka teater, översatt och förflyttat till ett annat sammanhang. Om den episka teaterns utgångspunkt skriver Walter Benjamin:

Inför dess publik föreställer denna scen inte längre 'de bräder som föreställa världen' (alltså ett magiskt rum) utan ett fördelaktigt placerat utställningsrum. Inför dess scen utgör inte publiken längre en massa av hypnotiserade försökspersoner utan en församling av intressenter vars fordringar den måste uppfylla. Gentemot texten förhåller sig uppförandet inte längre som virtuos interpretation utan som sträng kontroll. I förhållande till uppförandet är texten inte längre grundval utan ett nät av längd- och breddgrader där resultatet ritas in som nyformuleringar. Gentemot skådespelaren kommer regissören inte längre med anvisningar om effekter utan med teser för ställningstagande. Inför regissören är skådespelaren inte längre en mim som har att införliva en roll med sig själv, utan en funktionär som har till uppgift att inventera dess innehåll.⁹

Det 31,5 meter långa glitterdraperiet som tudelade utställningsrummet hade en central roll i installationen och utgjorde en skiljelinje mellan två ytor, en tydlig men samtidigt subtil gränsdragning mellan vad som skulle kunna vara upplevd fiktion och realitet - en ridå där den andra verkligheten sipprar igenom. Samtidigt utgör draperiet en portal där aktören har en möjlighet att träda in i och ut ur karaktär, skifta identitet för att utifrån olika perspektiv undersöka sin persona. Med mina tankar om skådespelet som utgångspunkt ville jag med hjälp av den skapade situationen, hos en förmodad betraktare frambringa ett intensifierat medvetande och öppna upp för en diskussion kring ett vidgat skådespelsbegrepp. Detta för att belysa skådespelets möjligheter, som i samspel med identitetskonstruktionens dualistiska potential utgör verktyg för att bejaka, skildra, ifrågasätta och kommunicera karaktärsegenskaper. Min intention var att i *The Stage is Yours* öppna upp för ett utforskande av alternativa och parallella identiteter, eller helt enkelt betona vikten av en föränderlig självbild. Intressant är därför tanken kring verkets föränderlighet och alternativa betydelse. Under utställningsperioden upplevde jag att människor reagerade väldigt olika på installationen och då allra främst på draperiet. Glittret bär på en förtrollande egenskap som avvärjar verkets intention utan att ta ifrån det dess udd. Jag skulle snarare påstå att det hjälper till att klarlägga, lyfta och frigöra fler aspekter av verket. Någonting väcktes till liv och möjligtvis var detta någonting starkare än det jag som konstnär eftersträvade att framkalla. I efterhand vill jag påstå att ett av verkets absoluta styrkor är variationen i tilltalet, den skiftande attraktionen och bredden av interaktionen som uppstod. Oundvikligen kommer jag att tänka på ett citat som avslutar Benjamins diskussion om den episka teaterns förhållningssätt till teaterns estetik, synen på publiken och vad detta gör med kritiken: "Ty vad som här angrips är själva

grundvalen, åskådningen att konst bara får 'kittla' och att det är förbehållet kitschen att beröra livserfarenheten i hela dess bredd, förutom att det bara passar sig för de lägre klasserna att bli berörda på det sättet."¹⁰

V

- Någonstans mellan verklighet och fiktion finns en plats som inte helt kan beskrivas i ord, som bör upplevas, som en gång har upplevts och för alltid finns bevarad i din kropp.
- Vaga minnen väcker förnimmelser i en kropp fylld av längtan, fördömd till evig längtan.
- Någon fyller tomrummen genom att distansera sig, djupdyka i glömskans hav och simma motströms i en livslång kanal. Jag själv slits mellan två läger. En annan är alltid där men verkar inte förstå eller uppmärksamma magin i det.
- Glappet är en slags verklighetsflykt, en plats vi längtar till, en tillåtande atmosfär, en gemensam överenskommelse, en hemlighet - någonting vi för en stund delar och för alltid kommer att dela.
- Ett *safe space*.
- Så länge det inte definieras utifrån ett yttre hot, då kan det aldrig vara ett *safe space*.
- Eller om föreställningar om hierarki och status växer fram inuti en sådan organism.
- Jaja.../Nåväl... I den sentimentales blick pyr platsen av längtans glöd, omges den av ett förtrollande skimmer och ljuder av lust. Vi känner platsen genom leken.

Hotel Ricasol är ett *artist collaboration*, en performancegrupp, ett fiktivt hotell, eskapism, lek på allvar, en drömsk och skruvad verklighetsskildring i stil med John Waters tidiga filmer, eller rakt och slätt - medelklassig underhållning. 2010 påbörjades arbetet med vad som skulle komma att bli mina drömmars plats och ett av de mest intima, ohämmade och konstnärligt utvecklande samarbeten jag varit med om. Kollektivet består av omkring sju personer och vi har alla minst en karaktär som vi gestaltar och skriver berättelsen om, samt ett antal som är tillgängliga för oss alla. Tidigt insåg vi att det vi gör är *drag*, att det är genom en dragtolkning vi närmar oss de karaktärer vi bygger efter stereotyper hämtade från underhållningens värld, men tar steget vidare, bortanför de stereotypa och normativa föreställningar som råder inom detta fält. Vi blandar uppfattningar om manligt/kvinnligt, högt/lågt, fint/fult, tills vi hamnar på en plats där det mesta är möjligt, där alla kan vara vem de vill. Som gäst på *Hotel Ricasol* kan en få leva ut sina fantasier, leka att en är någon annan för en stund (eller äntligen vara sig själv!). Inbjudan till att tänja på sitt subjekts upplevda begränsningar, i ett verklighetens vakuum är någonting som vi återfunnit i

Andrew Logan's Alternative Miss World, en skönhetstävling som sedan 1972 inte handlat om skönhet, utan om transformation, där det ordinära blir extraordinärt och vad som helst kan hända.¹¹ I dokumentären *The British Guide To Showing Off*, som skildrar historien om evenemanget som kom att bli en rörelse, säger Brian Eno vid ett tillfälle: "It was sort of the sharp edge of a movement that was going on, a historical movement of people getting rid of the idea that there's men and there's women and sort of saying 'No! There's a whole spectrum and I can occupy any position on it'."¹² Den tillåtande och allvarsamma, lekfulla atmosfären vi eftersträvar har också stora likheter med *ballroom*-kulturen (som förenklat beskrivs som en amerikansk HBTQ-subkultur med rötter i maskeradbaler från andra hälften av 1800-talet¹³ och ofta kopplas till dansstilen *voguing*) som under det tidiga 1990-talet nådde en bredare publik genom den legendariska dokumentären *Paris is Burning*, där Dorian Corey uttrycker sig såhär:

A ball is the very world. Whatever you want to be, you be. So at a ball, you have a chance to display your elegance, your seductiveness, your beauty, your wit, your charm, your knowledge. You can become anything and do anything right here, right now, and it won't be questioned. I came, I saw, I conquered. That's a ball.¹⁴

Hotel Ricasol vilar inte enbart på tanken om transformation och *drag*. Förutom själva mytspridningen som kommit att bli en stor del av hotellets kommunikation utåt, finns där ett livebaserat popup-moment då hotellet tillfälligt realiserar sig i fysisk form. Vi producerar vanligtvis egna tillställningar som inte för ovanlighetens skull parasiterar på andra evenemang eller placerar dem innanför sina egna väggar. Oftast återkommer hotellets kvällsunderhållning, en extraordinär *drag*- och talkshow under parollen "*Every night is bingo night!*" Andra gånger har hotellets SPA-avdelning som erbjuder hälsodrycker, aerobics och terapeutiska samtal iscensatts. Själva livemomentet kommer till i samspel med besökarna, i stunden, och är improvisationsbaserat. Vår ambition är att bjuda på medelklassig underhållning och därmed även undersöka hur showbiz förhåller sig till och ter sig i samtidskonsten. Likt konstnärliga föregångare som genomsyrats av en liknande bisarr lekfullhet uppstår ett motstånd, en krock i mötet med konstinstitutionen. Brian Eno menar att det i samtidskonsten och den akademiska konstvärlden finns ett motstånd till allt som är njutsamt underhållande och tillgängligt, och att detta ofta tenderar att förstås och förklaras som banalt.¹⁵ En förenkling, samtidigt ett faktum. Dessutom menar jag att missförståndet, ett förminskande om en så vill, kommer från ovetskapen om betydande referenser som av konsthistorien inte inkluderats på grund av rådande hegemonier, eller

för att de anses tillhöra en annan konstnärlig disciplin. Hos *Hotel Ricasol* sätts underhållningskaraktären i fråga på ett liknande sätt som hos den episka teatern¹⁶, som "riktar sig till intressenter 'som inte tänker utan anledning'!"¹⁷ Och likt den episka teatern färgas *Hotel Ricasol* av medvetenheten om sin egen fiktion¹⁸, men förklätt i ett förnekande av den. En kan förstå eller närma sig *Hotel Ricasol* genom *Camp* då det exempelvis färgas av en allvarlig ton i presentationen av sig själv, men trots allt inte kan tas helt på allvar eftersom att det är 'för mycket'¹⁹. Likheten finns också i ett detroniserande av det seriösa genom det lekfulla, nästan anti-seriösa, där en kan vara seriös och allvarsam över det oseriösa och lättsinniga, lättsinnig och oseriös över det allvarliga och seriösa.²⁰

VI

- Tre timmar ungefär. Det behöver jag för att bekanta mig med mig själv.
- Jag tänker att det är viktigt - att det behöver ta tid eftersom det är en rätt skör process, där varje steg känns avgörande. I spegelbilden växer ett nytt jag...eller snarare en mer konkretiserad version av vissa utvalda fragment av mig fram.
- Ofta tänker jag på det Ryan Trecartin sa till Cindy Sherman: "So, in a sense, the makeup is not un-self-conscious—it's aware of itself as a means of exploring ideas and language that are not exclusively makeup-oriented. Makeup, however, is an area where we embrace a more intuitive extension of the personality of a character, or where we frame the character's conceptual focal points."²¹
- Aldrig såg jag mig själv så tydligt som i dessa stunder.

Någonstans har jag alltid känt en dragning till att genom olika former av förkroppsligande gestaltning (läs *drag*) undersöka och expandera jaget för att närma mig ett *någonting* som skulle kunna stå i motsats till det jag av omvärlden reducerats till. I introduktionen till *Undoing Gender* skriver Judith Butler: "If I am always constituted by norms that are not of my making, then I have to understand the ways that constitution takes place."²² Den tråden plockar sedan Renate Lorenz upp i introduktionen till *Queer Art* och tillägger: "[D]rag is a way to understand how this constitution occurs, and to reconstruct it on one's own body. [Och fortsätter sedan:] But at the same time, drag is a way to organize a set of effective, laborious, partially friendly, and partially aggressive methods to produce distance to these norms[.] /.../ In so (un)doing, drag proposes images in which the future can be lived."²³ Mitt första uttalade dragframträdande skedde någon gång i tidiga tonåren. Detta tillfälle kom att prägla min syn på det autentiska jaget, samtidigt som det hjälpte mig att

omvärdera och förklara den lust och det begär som alltid bott inom mig, samt förstå och kommunicera mig själv utifrån ett icke binärt genusystem. Jag har alltid varit en dragartist i den bemärkelsen att min tolkning av *drag* till stor del bygger på de tankar jag presenterat om det medvetna och vardagliga skådespelet, där *drag* är ett verktyg för att i en subjektskapande process bejaka och (lustfyllt) ifrågasätta delar i sin person. Om detta skriver Lorenz:

[S]ince drag imitates gender identity, it implicitly exposes the imitation structure of gender identity as such [Butler, Judith, *Gender Trouble*, Routledge Press, 1990, s. 175]. Drag can denaturalize not only the two-gender system and heteronormativity but also, if we understand gender and sexuality as a structuring force for a wide variety of social institutions, this practice can intervene in the various areas of the social - in hierarchies and exclusionary practices. /.../ Butler also calls such performances 'gender parody', while emphasizing that it is not gender that is parodied, but the notion of the original [Butler, 1990, s. 175-176]. Drag would thus not be a kind of acting, distinguished from everyday practice by its performative operations. Instead it would show everyday activities, costumes, embodiments, and narratives in a way that makes it possible to understand *all* everyday practices of subjectification as performance and mimetic repetition. Fundamentally, it is the function of drag to make it visible that all practices of subjectivization are 'drag'.²⁴

Jag vill jag beskriva *drag* som ett (o)medvetet, upptrissat skådespel där den mimetiska (stundtals parodierande) gesten, visuella transformationen och sammansmältningen av karaktär och bakomliggande subjekt genererar en slags transparens i fiktionslagret. Med andra ord, *drag* väver samman det fiktiva med det dokumentära och skapar således en plattform mellan två upplevda verkligheter, där det upplevda ter sig dubbelbottnat. Vi kan därför förstå *drag* genom begreppet *Camp*. Susan Sontag skriver: "Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a 'lamp'; not a woman, but a 'woman'. To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater."²⁵

- Det börjar med en smäll. Finalen först och de gör entré. Glittret singlar ner över scenen, vidare ut över publikläktaren och länkar oss samman. Vi är här lika mycket som de, vi är en del av skådespelet, om vi över huvud taget vill kalla detta för skådespel? Snarare ett slags ickesådespel eftersom vi från allra första början är så medvetna om fiktionen, då vi successivt själva leds in i den, ser oss själva i den. Det här är på låtsas till den grad

att det ter sig verkligare än verkligheten själv. I slow motion faller glittret ner över oss, reflekterar strålkastarljuset...stjärnor som faller! Jag önskar mig det här, alltid det här. Glittret singlar ner över oss. Jag fångar snö på tungan.

På Stockholms stadsteater spelades hösten 2014, en för vissa kontroversiell tolkning av *Happy End*²⁶, en av Dorothy Lane (pseudonym för Elisabeth Hauptmann) bearbetad fabel, med musik komponerad av Kurt Weill och sångtexter skrivna av Bertolt Brecht.²⁷ Pjäsen som utspelar sig i dunkla gränder och upplysta rum av 1930-talets Chicago ter sig som en parentes i uppsättningen som helhet. I foajén möts vi av *Klubb Halleluja DeLuxe*, en förlängning av Bills Dansklubb (central plats i pjäsen), en nytolkning av cabaret-scenen med tydligt invävda hintar till *ballroom*-kulturen. Successivt leds betraktaren in i, eller slukas upp av det mellanrum som här skapas och befinner sig således på en odefinierbar plats där allt det som plötsligt sker, av en slump råkar utspela sig. Fiktionen är ett faktum, men den bryts ner i mellanrummet för att sedan upprätthållas i och av varje individ som befinner sig i lokalen. Ansvar ligger därmed inte enbart på skådespelarna.

Anledningarna till att jag väljer att nämna Stadsteaterns uppsättning av *Happy End* är många och viktiga. Flertalet recensenter ställde sig frågande till hur och vad som förenar Brecht med *drag*- och *ballroom*-kulturen. Något som för mig ter sig uppenbart, men samtidigt känns efterlängtat att vinna mark för. I uppsättningens spegelbild kunde jag skymta likheter till delar av min konstnärliga praktik och det *drag*relaterade arbete som jag presenterat i den här texten. Jag påstår att i samtalet om en samtida *drag* är Brecht och den episka teatern viktiga beståndsdelar. Jag tänker till exempel på den i *dragen* fundamentala mimetiska repetitionen, som kan förstås genom och likställas med den episka teaterns citerbara gest, eller transparensen i och medvetenheten om fiktionslagret, hur det upprätthålls och vem som gör det. Den fjärde väggen är redan bruten. Vi är medvetna om en person bakom masken, men går med på att (med ett häpnat intresse grundat i lust eller rädsla) förhålla oss annorlunda till det vi möter. Om den episka teaterns förhållningssätt till fiktionen skriver Walter Benjamin:

Den naturalistiska scenen, som är allt utom podium, är illusionistisk rakt igenom. Sitt eget medvetande om att vara teater kan den inte göra fruktbart, den måste som varje dynamisk scen förtränga det för att ostört kunna inrikta sig på sitt mål, att avbilda det verkliga. Den episka teatern däremot bevarar konstant ett levande och produktivt medvetande om att den är teater. Detta medvetande sätter den i stånd att behandla elementen av verklighet som ett

experimentellt arrangemang, och vid slutpunkten, inte vid utgångspunkten av detta experiment står tillstånden. De närmas alltså inte till åskådaren utan fjärmas från honom. Han igenkänner dem som de verkliga tillstånden, men inte som på teatern med syffisans utan med häpnad.²⁸

- *Dress up, dandy, club kid, gender fuck, butch queen, femme king, camp, clown realness.*
- *Drag king, drag queen, faux queen, realness, fish.*

I den här texten och i överlag är jag inte intresserad av att närma mig en allmängiltig definition av *drag*. Jag ser det inte som ett alternativ då jag anser att en definition innebär en fruktansvärd avgränsning och ett uteslutande som stjälper mer än hjälper konstformen och den samtida utvecklingen. Jag vill tala om *drag* som en rörelse och uttrycksform som vilar på oändligt många möjliga kriterier och därför också uttrycker sig på en mängd olika sätt. Bortanför definitionen kan jag tänka mig att påstå att *dragen* tenderar att vara lustbetonad, att den tillfredsställande kittlar subjektet och genom att skapa identiteter och platser som balanserar på verklighetens gränser breddar vår empatiska förmåga.

VII

- Här kommer vi att sluta och här kan vi också komma att börja.
- Vi befinner oss i ett slags vakuum eftersom att slutpunkten för den här texten finns någonstans i ett flertal parallella verklighetsskildringar.
- Vi befinner oss någonstans mellan verklighet och fiktion.
- I en text som kan läsas som scenanvisning och/eller manuskript, men som enbart är en text och inte existerar på något annat sätt än just som text.
- Vi som talat är på sätt och vis samma person, men är också medvetna om att vi besitter olika förmågor och har olika kvalitéer som skiljer oss åt.
- Vi är yttre skal och inre demoner.
- Vi beskriver oss i termer som *dress up, dandy, club kid, gender fuck, butch queen, femme king, camp* och *clown realness*.
- Vi är någon slags karaktärer - verklighetsflyktens frukt.
- Det här är på låtsas till den grad att det ter sig verkligare än verkligheten själv. Vi är så medvetna om fiktionen att vi ser oss själva i den och därmed suddar ut dess gränser.
- Jag är betraktare, jag är aktör.
- Glittret singlar ner över scenen och sakta växer ett nytt jag fram.



Noter

- ¹ Cecilia Widenheim, "Introduction", *Voice Over*, Sternberg Press och Iaspis, 2009, s. 4.
- ² Rasmus Östebro, fotodokumentation av drag-look december 2014.
- ³ Julia Kristeva, *Fasans makt. En essä om abjektionen*, Daidalos, 1992, s. 28-29.
- ⁴ Irène Matthis, "Subjekt, begär, etik...", Irène Matthis (red), *Fyra röster om Jacques Lacan*, Natur och Kultur, 1989, s. 27-28.
- ⁵ Matthis, 1989, s. 13.
- ⁶ Kristeva, 1992, s. 26.
- ⁷ Matthis, 1989, s. 24.
- ⁸ Matthis, 1989, s. 20-21.
- ⁹ Walter Benjamin, *Essayer om Brecht*, Bo Cavefors, 1971, s. 8.
- ¹⁰ Benjamin, 1971, s. 16.
- ¹¹ Informationstext om *Andrew Logan's Alternative Miss World*, <http://alternativemissworld.co.uk/history>, (Accessed 5/1 2015)
- ¹² Jes Benstock, *The British Guide To Showing Off*, UK, 2011.
- ¹³ *Happy End*, programblad, Kulturhuset Stadsteatern Stockholm, Stockholm, 2014, s. 6.
- ¹⁴ Jennie Livingston, *Paris is Burning*, US, 1990.
- ¹⁵ Jes Benstock, *The British Guide To Showing Off*, UK, 2011.
- ¹⁶ Benjamin, 1971, s. 15.
- ¹⁷ Benjamin, 1971, s. 21.
- ¹⁸ Benjamin, 1971, s. 10.
- ¹⁹ Susan Sontag, "Notes on Camp", *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, 1966, s. 284.
- ²⁰ Sontag, 1966, s. 288.
- ²¹ Cindy Sherman, "Cindy Sherman Interviews Ryan Trecartin", Kevin McGarry (red), *Any Ever*, Skira Rizzoli, 2011, s. 144.
- ²² Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge Press, 2004, s.15.
- ²³ Lorenz, Renate, *Queer Art*, Transcript, 2012, s. 21.
- ²⁴ Lorenz, 2012, s.60.
- ²⁵ Sontag, 1966, s. 280.
- ²⁶ Läs met om debatten kring Stockholms stadsteaters uppsättning av *Happy End* i Stefan Ingvarssons debattartikel "Ni fattar inte dragshow", Expressen, 13/11 2014, <http://www.expressen.se/kultur/toppnyheter/-stefan-ingvarsson-ni-fattar-inte-drag-show>, (Accessed 14/11 2014).
- ²⁷ *Happy End*, programblad, Kulturhuset Stadsteatern Stockholm, Stockholm, 2014, s. 16-17.
- ²⁸ Benjamin, 1971, s. 10.
- ²⁹ Rasmus Östebro, fotodokumentation av drag-look december 2014.

Referenslista

Tryckt material

Benjamin, Walter, *Essayer om Brecht*, Bo Cavefors, 1971.

Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge Press, 2004.

Kristeva, Julia, *Fasans makt. En essä om abjektionen*, Daidalos, 1992.

Matthis, Irène, "Subjekt, begär, etik...", Irène Matthis (red), *Fyra röster om Jacques Lacan*, Natur och Kultur, 1989.

Lorenz, Renate, *Queer Art*, Transcript, 2012.

Sherman, Cindy, "Cindy Sherman Interviews Ryan Trecartin", Kevin McGarry (red), *Any Ever*, Skira Rizzoli, 2011.

Sontag, Susan, "Notes on Camp", *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, 1966.

Widenheim, Cecilia, "Introduction", *Voice Over*, Sternberg Press och Iaspis, 2009.

Happy End, Programblad, Kulturhuset Stadsteatern Stockholm, Stockholm, 2014.

Internet

Ingvarsson, Stefan, *Ni fattar inte drag show*, Debattartikel i Expressen, 13/11 2014, <http://www.expressen.se/kultur/toppnyheter-/stefan-ingvarsson-ni-fattar-inte-drag-show>, (Accessed 14/11 2014).

Logan, Andrew, *Andrew Logan's Alternative Miss World*, Informationstext om AMW, 2014, <http://alternativemissworld.co.uk/history>, (Accessed 5/1 2015).

Film

Benstock, Jes, *The British Guide To Showing Off*, UK, 2011.

Livingston, Jennie, *Paris is Burning*, US, 1990.