

ABSTRACT

ÄMNE: Konst- och bildvetenskap
INSTITUTION: Institutionen för kulturvetenskaper, GU
ADRESS: Box 200, 405 30 Göteborg
TELEFON: 031-786 0000 (vx)
HANDLEDARE: Bia Mankell
TITEL: Allison Katz. Om camp och performativitet.
FÖRFATTARE: Klas Trollius
ADRESS: Långängen 17 C, 417 06 Göteborg
TELEFON: 0763077186
E-POSTADRESS: klas.trollius@gmail.com
TYP AV UPPSATS: Kandidat (C), 15hp
VENTILERINGSTERMIN: HT 2014

I uppsatsen undersöks verket *Proposal* av konstnären Allison Katz utifrån campbegreppet och ett performativitetsteoriskt perspektiv, med syfte att utforska hur verket kan läsas som en kritik av existerande estetiska kategorier och hierarkier. Analysen av verket utgår främst från Charles Sanders Peirce teckenlära. Resultatet av denna analys tolkas sedan genom ett performativitetsteoretiskt perspektiv, där campbegreppet förs samman med Margaretha Rossholm-Lagerlöfs estetiskt grundade resonemang om performativitet och Judith Butlers normkritiska performativitetsteori. Analysen och tolkningen visar hur Katz i verket *Proposal* genomför en rad förskjutningar av existerande konsthistoriska kategorier och hierarkier, och hur betydelsen av dessa inkongruenser är både semantisk och performativ. Dessa två nivåer går inte att skilja från varandra, utan är intrikat sammanvävda i Katz verk där kritiken av hierarkier och kategorier framträder just genom verkets rumsliga gestaltning och betraktarens sinnliga och kroppsliga upplevelse av det.

Keywords: Allison Katz, camp, performativitet

Allison Katz

Om camp och performativitet

Författare: Klas Trollius

Konst- och bildvetenskap

Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet

Fördjupningskurs i konst- och bildvetenskap, C-uppsats, HT 2014

Handledare: Bia Mankell

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	3
1.1 Syfte och frågeställning.....	4
1.2 Metodiska angreppssätt och teoretiska perspektiv.....	4
Camp - ett teoretiskt begrepp och verktyg.....	7
1.3 Forskningsöversikt.....	11
1.4 Diskussion om källkritik.....	13
1.5 Avgränsningar.....	14
1.6 Begreppsdiskussion.....	15
1.7 Uppsatsens disposition.....	15
2. Allison Katz - placering i kontext och information om konstnären.....	15
3. Undersökningen av verket.....	16
3.1 Beskrivning.....	16
3.2 Analys.....	18
3.3 Tolkning.....	23
4. Avslutande och sammanfattande diskussion.....	26
5. Käll- och litteraturförteckning.....	29
5.1 Tryckta källor och anförd litteratur.....	29
5.2 Internetkällor.....	30
6. Bildförteckning.....	31

1. Inledning

”The whole point of camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, camp involves a new, more complex relation to the serious. One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious.”¹

”You’re taking something that isn’t maybe perceived as worthy of content or, you know in a novel like instead of the main character, you’re taking the side, almost insignificant details and placing them in the center and therefore inverting the order or hierarchies of what is value, what deserves to be depicted.”²

I tidskriften *Kaleidoscope* publicerades 2012 artikeln *Camp + Dandyism = Neo Camp* av Chris Sharp. Denna text, liksom den påföljande utställningen *Notes on Neo-Camp* där skribenten agerade curator, placerade in Katz och ett antal unga konstnärer i en kontext som Sharp beskrev som ”neo-camp”. Han kopplade samman deras uttryck med begreppet camp, vilket han beskrev som ett begrepp med rötter i en homosexuell subkultur där ett betonande av ytan och det tillgjorda var framträdande, samtidigt som det var nära knutet till politisk aktivism och kampen för homosexuellas rättigheter. I dessa konstnärers fall kunde han dock se hur det politiska fått träda tillbaka, medan han menade att ytmässigheten och det artificiella eller estetiserande bestått som kännetecknande drag och som en estetisk strategi.³

Sharp var noga med att påpeka att dessa konstnärers verk inte nödvändigtvis är helt apolitiska, dock var det detta som lyftes fram i receptionen av utställningen och i efterföljande texter. Det går att se hur en snäv kontext redan med Sharps första artikel etablerades till ett samtida ytmässigt måleri, som ställdes i kontrast till det ursprungliga camp-begreppets mer politiska innehåll.

Jag ställer mig kritisk till ett sådant försök att kontextualisera dessa konstnärer, i den mån det tycks fungera på ett alltför generaliserande, förenklande och programmatiskt vis, både i fråga om själva campbegreppet och de konstnärer som Sharp knyter till det. Detta generaliserande spår går att följa i receptionen av utställningen och i flera andra, mer uppenbart kritiska artiklar om samtida måleri.⁴ Ett slående drag i flera av dessa är att kritiken, att samtida konstnärer ägnar sig åt ett okritiskt appropriering av modernistiska måleriska strategier som reproducerar ett ytmässigt måleri, ofta tycks utgå just från ett modernistiskt narrativ. Bakom synen på dessa konstnärer som apolitiska kan anas ett ideal om ett politiskt avantgarde. Ofta baseras kritiken även till stor del just på hur målningarna ser ut, snarare än att analysera varför de ser ut som de gör och vilka betydelser det kan innebära.

¹ Sontag, Susan, *Notes On Camp*, ur *Partisan Review* vol. 31, nr 4, 1964, s. 527, (elektronisk resurs). Hämtad 2014-12-29 på <http://hgar-publ.bu.edu/web/partisan-review/search-collection/detail/326066>

² Katz, Allison, utdrag ur paneldiskussion kring utställningen *Notes On Camp* på galleriet Studio Voltaire i London 2013. Övriga deltagare i samtalet var Chris Sharp, Ella Kruglyanskaya och Camilla Wills (www). Hämtad 2014-12-29. <https://soundcloud.com/studiovoltaire/in-discussion-notes-on-neo>

³ Sharp, Chris, *Camp + Dandyism = Neo Camp?*, ur *Kaleidoscope Magazine* nr. 14, 2012, s. 47-57.

⁴ Feiss, Ellen, ”A Dandy Flavour: Ellen Feiss on ”Notes On Neo-Camp” at Studio Voltaire, London”, ur *Texte Zur Kunst* nr. 91 September 2013, s. 218. Hämtad 2014-12-29 på <https://www.textezurkunst.de/91/dandy-flavor/>

⁵ Saltz, Jerry, ”Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same?”, ur *New York Magazine*, 16/6 2014. Hämtad 2014-12-29 på <http://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html>

1.1 Syfte och frågeställning

En av de konstnärer Sharp skriver om i sin text är Allison Katz, en konstnär baserad i London som huvudsakligen arbetar med måleri. Jag vill i denna uppsats undersöka ett verk av Katz närmare, då jag tyckt mig kunna se ett innehåll i hennes verk som skiljer sig från Sharps läsning. Jag kan se tydliga kritiska inslag, där ett metaperspektiv som innehåller ett problematiserande av konsthistorien och hierarkier mellan motiv och genrer infogas i och bryts mot en bildvärld som kan framstå som mer personlig, svåråtkomlig eller sluten. Samtidigt finns det en slående humor i hur bilderna vänder sig till betraktaren, och denna pendling mellan öppenhet och slutenhet, refererande och instängdhet gör att jag vill undersöka hennes verk närmare. En utgångspunkt har varit en vilja att plocka upp det specifika i hennes konstnärsskap, snarare än att se det generella. Alltför generaliserande texter kan av min erfarenhet ofta visa sig upprätta narrativ, snarare än att ifrågasätta dem. Materialet för undersökningen kommer att utgöras av verket *Proposal*, en målning som ingick i en separatutställning med Katz på ett galleri i Malmö 2011. Målningen presenterades där i ett av rummen tillsammans med objekt liknande bemålade tallrikar utplacerade på golvet. Jag kommer i uppsatsen att arbeta utifrån följande frågeställning:

Vilka betydelser uppstår i brytningen mellan referenser till konsthistorien och olika bildtraditioner?

Hur blir dessa betydelser synliga genom verkets gestaltning?

Hur ageras dessa betydelser fram i betraktarens möte med verket?

Min utgångspunkt är alltså en kritik mot hur en kontext eller ett alltför snävt formulerat begrepp, särskilt när det används om en grupp konstnärer, kan bli begränsande och fungera kategoriserande snarare än belysande. Samtidigt är det viktigt att se hur alla kritiska, vetenskapliga studier av konstverk innehåller såväl kategoriserande som definierande drag, och att detta är inte något som min studie kommer att lyckas undvika. Varje val av teori, varje beskrivning och varje begrepp som används i förhållande till verket eller konstnären bidrar till att definiera ramarna för en diskurs som i sin tur anger ramarna för tolkningen. Om jag pekar på Sharps begrepp och diskurs som alltför snäv, ställer det höga krav på min undersökning att utgöra ett exempel på en diskurs med öppnare förutsättningar. Kanske är detta inte ett rimligt mål att sträva efter, jag kan åtminstone se en viss självmotsägelse i ett sådant anspråk. En något mer anspråkslös utgångspunkt skulle kunna vara att helt enkelt försöka erbjuda ett alternativ till Sharps tolkning av begreppet camp och av Katz verk. En viktig del i en sådan tolkning blir att undersöka den kritiska potentialen i hennes verk utifrån begreppet, och att föra samman det med ett performativitetsteoretiskt perspektiv.

1.2 Metodiska angreppssätt och teoretiska perspektiv

Jag kommer att låta flera metoder och teorier samverka för att besvara uppsatsens frågeställning. Semiotiken, utifrån Charles Sanders Peirce teckenlära, blir den viktigaste metoden för analysen av verket och besvarandet av de första två frågeställningarna. Här kommer samband inom verket och dess relation till yttre kontexter att undersökas. Genom denna metod identifieras verkets betydelseinnehåll. Utöver Peirce semiotik använder jag även Margaretha Rossholm-Lagerlöfs metod för ett bildtolkande baserat på inlevelse, vilken blir ett slags övergripande metod som genom sin tydliga uppdelning i fyra olika steg bildar ett ramverk som strukturerar undersökningen. Samtidigt som den kan ses som ett slags metodologisk, pedagogisk undersökning av hur bildtolkande kan struktureras, utgör denna metod även ett teoretiskt perspektiv genom sitt fjärde

steg där betraktarens inlevelse i verket undersöks. Här synliggörs hur Rossholm-Lagerlöfs metod även utgör ett performativitetsteoretiskt perspektiv för bildtolkande, och det är genom detta som den tredje frågan i uppsatsen undersöks. Nära kopplat till detta perspektiv ligger campbegreppet, vilket utgör uppsatsens huvudsakliga teoretiska perspektiv. Det kommer att bli verksamt för att vidare diskutera och tolka det betydelseinnehåll som identifierats genom semiotiken. Jag kommer samtidigt att visa hur campbegreppet kan beskrivas som ett slags performativitetsteori, och Rossholm-Lagerlöfs teori kommer i tolkningen att användas som ett komplement till campbegreppet för att ytterligare undersöka hur de performativa aspekterna ageras ut i betraktarens möte med verket. En viktig aspekt här är Rossholm-Lagerlöfs fokus på estetiska frågor. Min ambition är att föra samman dessa perspektiv, och peka på hur campbegreppet även kan vara relevant i en estetisk diskussion.

Semiotiken blir användbar för att besvara de första två frågeställningarna, och går att koppla till de tre första stegen i Rossholm-Lagerlöfs metod. Jag kommer med hjälp av Charles Sanders Peirce teckenlära att identifiera betydelsebärande element i verket, såsom referenser till olika bildtraditioner och motiv, och undersöka deras relationer till varandra. Här blir Peirce tre teckentyper ikon, index och symbol användbara för att identifiera och kategorisera dessa element, som ett första steg inför vidare analyser.⁶ Uppdelningen som Peirce gör av ett tecken i objekt eller referent, representamen och interpretant kan användas för att ytterligare diskutera tecknets sammansättning i verket. Objektet är det som tecknet refererar till, det som representationen representerar, representamen är själva tecknet som representerar objektet, och interpretanten är tecknets tolkning, dess avlästa betydelse. Det kan ses som ett nytt tecken, som upprättas hos personen som läser av tecknet, och därmed finns det en teoretisk möjlighet att ett oändligt antal tecken skulle kunna formas utifrån samma objekt. Samtidigt begränsas dessa tolkningar av tecknets koppling till en referent, enligt Peirce.⁷ Jag ser en poäng i att använda denna uppdelning, i synnerhet som ett analytiskt verktyg för att diskutera de lägen då tecknets förhållande till sin referent tycks brytas eller ifrågasättas i ett verk.

Vilket framgår av frågeställningen, intresserar jag mig för hur betydelser uppstår genom att olika bildvärldar och traditioner förs samman i bilden, och hur detta ageras fram i betraktarens möte med verket. Bakom denna formulering ligger en syn på betydelseskapande som något som inte kan betraktas som en fast, inneboende mening, färdig att läsa av i ett konstverk. Istället vill jag lyfta fram den syn på bildtolkande som en subjektivt grundad, performativ process som Margaretha Rossholm-Lagerlöf redogör för i sin bok *Inlevelse och vetenskap: om tolkning av bildkonst*. Hon beskriver tolkandet av bilder som en process som delvis sätts igång av det som finns manifesterat i verkets gestaltning, men som till lika stor del aktiveras genom betraktarens inlevelseförmåga i mötet med verket. På detta sätt aktiveras verkets performativa mening, i ett samspel med betraktaren som blir en aktiv medskapare i verket. Och denna process sker, menar Rossholm-Lagerlöf, alltid genom ett subjekt med den förförståelse, historia och de specifika intressen som betraktaren bär med sig.⁸

Denna metod för ett subjektivt grundat, performativt bildtolkande innehåller flera steg, och utgör den övergripande metod som jag kommer att använda mig av för att besvara mina frågor.

⁶ Peirce, Charles Sanders, *Sign, Prolegomena to an Apology for Pragmatism* och *The Basis of Pragmatism*, ur Hoopes, James (red), *Peirce On Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*, University of North Carolina Press, Chapel Hill & London 1991, s. 239-240, 250-259.

⁷ Peirce 1991: s. 250-259.

⁸ Rossholm-Lagerlöf, Margaretha, *Inlevelse och vetenskap - om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm 2007, s. 14-21, 70-74.

Rossholm-Lagerlöf beskriver hur tolkningsprocessen kan delas upp i fyra steg, som speglar olika förmågor hos betraktaren: varseblivning, omdöme, konstruktion och inlevelse. De tre första stegen blir främst användbara för att besvara de två första frågorna i frågeställningen, och befinner sig på en mer analytisk nivå än det fjärde steget, inlevelsen.⁹

Varseblivning handlar om hur betraktaren läser av och registrerar verket, utifrån sina intressen och erfarenheter. Genom betraktarens omdöme kategoriseras och karaktäriseras sedan verket efter sin gestaltning och sitt uttryck. Här undersöks om det har några typiska egenskaper, om det ansluter sig till traditioner eller konventioner av olika slag eller hur det bryter mot sådana kategorier. I konstruktionen fogar betraktaren samman olika delar av analysen genom att söka sammanhang och förbindelser i verket och till andra yttre faktorer. Verket prövas mot olika kontexter, och både dess inre och yttre kontext, alltså såväl samband inom verket som dess samband med yttre företeelser undersöks.

Det fjärde steget, inlevelsen, är det som främst synliggör de teoretiska aspekterna av Rossholm-Lagerlöfs metod. Inlevelsen innebär akten att som betraktare genom sin fantasi eller föreställningsförmåga förflytta sig in i konstverket, och uppleva det som om man vore där. På så sätt utgör inlevelsen ett slags iscensättning av verket, där dess scener spelas upp genom betraktarens föreställningsförmåga, och betraktaren kan uppleva sig som en del av verket. Rossholm-Lagerlöf påpekar samtidigt att denna inlevelse alltid sker utifrån verkets gestaltning. Inlevelsen och resten av tolkningsprocessen har därmed konkreta materiella förutsättningar, då de utgår från det som finns gestaltat i verket.¹⁰

Genom inlevelsens iscensättning eller aktivering av verkets konkreta material, uppstår det som Rossholm-Lagerlöf kallar verkets performativa mening. Denna bygger vidare på de mer språkliga konstruktioner som de tidigare stegen i tolkningsprocessen upprättade, men skiljer sig från dessa, verkets semantiska mening, genom att tydligare hänga samman med det konkreta mötet mellan verket och betraktaren.¹¹ Detta fjärde steg hänger tydligt ihop med den sista av mina frågeställningar, och kommer med Rossholm-Lagerlöfs termer att användas för att undersöka hur verkets semantiska mening, undersökt genom de första två frågeställningarna, övergår i en performativ mening genom betraktarens möte med verket. Denna genomgång visar hur Rossholm-Lagerlöfs stegvisa process för bildtolkning utgör en metod som kan användas för att strukturera en undersökning, samtidigt som den bygger på ett performativitetsteoretiskt perspektiv, som formuleras genom resonemangen om inlevelse och performativ mening.

För att på ett djupare plan kunna undersöka hur tecknen förhåller sig till varandra, och hur betydelseskapande sker i verket, kommer jag även att diskutera Katz verk utifrån begreppet camp. Detta begrepp blir ett teoretiskt perspektiv som går i dialog med Rossholm-Lagerlöfs övergripande metod för tolkning. Det kan kanske tydligast sägas förhålla sig till det tredje steget, där verket kontextualiseras och inre och yttre samband undersöks. Genom att sätta de element och betydelser som identifierats i verket genom Peirce semiotik i relation till camp, blir det möjligt att diskutera deras användning och sammansättning utifrån en mer specifik kontext. Det blir ett viktigt hjälpmedel i tolkningen för att diskutera verkets hur och varför, och försöka gå längre än att på ett schematiskt sätt analysera dess beståndsdelar.

⁹ Rossholm-Lagerlöf 2007: s. 108-112.

¹⁰ Rossholm-Lagerlöf 2007: s. 108-112.

¹¹ Rossholm-Lagerlöf 2007: s. 70-74.

Campbegreppet kommer att utgöra en del av ett performativitetsteoretiskt perspektiv i uppsatsen. Utöver detta begrepp använder jag mig av Rossholm-Lagerlöfs resonemang kring ett bildtolkande baserat på inlevelse, vilket i undersökningen används både som metod och teori. Det performativitetsteoretiska innehållet i hennes teori och metod, liksom i campbegreppet, förstärks i uppsatsen genom Judith Butlers resonemang kring performativitet. Butler synliggör hur hierarkier och strukturer i samhället utgår från ytmässiga handlingar möjliga att omformulera och sätta ihop till nya betydelser, och det är just på detta sätt jag menar att campbegreppet kan fungera som ett kritiskt verktyg. För att återknyta till Rossholm-Lagerlöfs metod, kommer fördjupningen av betydelseinnehållet som nås genom campbegreppet att utgöra en viktig del av verkets semantiska mening. Rossholm-Lagerlöfs teoretiska perspektiv kring inlevelse kommer sedan att användas för att undersöka hur denna övergår i en performativ mening, i betraktarens konkreta möte med verket. Samtidigt utgör campbegreppet i sig ett performativitetsteoretiskt perspektiv, i synnerhet när det kopplas till Butler. Det komplicerar uppdelningen mellan semantisk och performativ mening något, och jag kommer att återkomma till detta resonemang längre fram i uppsatsen.

Camp - ett teoretiskt begrepp och verktyg

Chris Sharp använder, som jag skrev i inledningen ovan, camp som utgångspunkt för sitt begrepp neo-camp i sin text *Camp + Dandyism = Neo Camp*, och i den efterföljande utställningen. I Sharps omtolkning blir dock begreppet något som snarast liknar en samlande mall för avläsning av verken. Denna användning blir begränsande, då den låser verken till en samling mer eller mindre fasta innebörder. Sharp beskriver neo camp som kopplat till den viktoriaiska erans krav på omskrivningar och försköningar, där metaforen blev ett viktigt verktyg för att dölja ett underliggande erotiskt innehåll. Kvar från det ursprungliga campbegreppet finns betoningen av det estetiserande, förskönande, tillgjorda och ytmässiga, men utan den tidigare kopplingen till en homosexuell kultur.¹² Jag vill i min användning av camp lyfta fram hur begreppet snarare kan fungera som ett kritiskt verktyg, som verkar ifrågasättande av just låsta innebörder och hierarkier. Denna tanke blir central för min undersökning av hur betydelleskapandet sker i Allison Katz verk..

Sharp utgår tydligt från Susan Sontags text *Notes On Camp*, publicerad 1964 i tidskriften *Partisan Review*, i sin omtolkning av begreppet, och det går att ifrågasätta hur mycket han egentligen tillför Sontags tolkning av camp. Sharps begrepp neo-camp tycks snarare bygga på en relativt bokstavig läsning av delar av Sontags text, där det nya snarast handlar om urvalet, och vilka delar i texten som lyfts fram.

Sontag gör i sin text ett tidigt försök att definiera camp som fenomen, men poängterar själv svårigheten i att nagla fast ett flyktigt begrepp i en bestämd definition. Därför presenterar hon texten i form av korta punkter, som mer liknar anteckningar än en fastslagen text.¹³ Med tanke på denna reserverade utgångspunkt är det intressant hur många som i efterhand tydligt utgått just från Sontags text, även om många av dessa texter går i polemik mot Sontags beskrivningar. Kanske kan detta delvis ha att göra med de många motsägelserna i texten, och dess åtminstone i antalet punkter stora (om än kortfattat beskrivna) omfång i fråga om ämnet. Det går att se en mängd motstridiga beskrivningar av begreppet endast utifrån denna text.

¹² Sharp 2012: s. 47-57.

¹³ Sontag 1964: s. 515-516.

Sontag beskriver camp som en sensibilitet eller känsla, kopplad till smakomdömen. Detta är grunden till hennes beskrivning av begreppet som svårgripbart, då en känsla inte alltid låter sig fångas så lätt i ord. Hon beskriver camp som en estetiserande blick som ser på världen i termer av stil, där ytan, det tillgjorda, konstlade och överdrivna betonas och uppvärderas. Sontag går här så långt som att mena att ytan betonas på bekostnad av innehållet, och att camp därmed kan ses som en apolitisk blick på världen som blockerar eller täcker över innehållet i de företeelser som den tar till sig.¹⁴

Hon tar upp två huvudsakliga sätt som camp visar sig som fenomen, som hon benämner som ”naiv camp” och ”medveten camp”. Naiv camp är företeelser, till exempel böcker, filmer eller arkitektur, där upphovsmannen själv inte varit medveten om de ”campeffekter” som uppstått, där det överdrivet teatraliska och förkonstlade istället varit effekter av genuina ambitioner att uppnå stora känslor. Medveten camp är istället de fall där dessa effekter varit en medveten strategi, och skapats utifrån ett slags självironi snarare än ärliga intentioner eller ett genuint intresse. Detta betraktar Sontag som undermåligt den naiva, ”oskyldiga” formen av camp. Sontag beskriver naiv camp som ett slags misslyckad seriositet, och hur det blir ett sätt för de invigda att hylla misstagen i kulturen med deras ofrivilligt komiska teatralitet, snarare än den accepterade kulturens krav på seriositet, allvar och en rak följd från konstnärens intention till verkets uttryck.¹⁵ På detta sätt, skriver hon, blir camp ett sätt att lyfta fram en annan måttstock än seriositeten eller allvaret i kulturen, där humorn, det vulgära och det överdrivna känsloläget istället värderas. I enlighet med detta, menar Sontag, kan målet med camp sägas vara att detronisera seriositeten, genom att lyfta fram ytan, det förskönande eller konstlade och det teatrala. Det blir ett sätt att se på världen genom humor istället för allvar.¹⁶

Här, menar jag, går det att spåra en kritisk potential i begreppet, som inte finns med i Sharps omtolkning och som stundtals motsägs av Sontag själv. Det blir tydligt hur camp kan ses som ett upphöjande av det marginella, här representerat av det oseriösa eller ytliga, konstlade och tillgjorda, i kontrast till det autentiska, seriösa eller ”viktiga” innehållet i den mer uppburna och accepterade kulturen. Det som Sontag beskriver som ett blockerande av innehåll skulle lika gärna kunna ses som ett framlyftande av ett annat innehåll än det allmänt accepterade och kanoniserade. Genom betoningen av det tillgjorda och konstlade, i kontrast till det autentiska, kan det ses som ett ifrågasättande av normer kring autenticitet och fastlåsta kategorier, inte bara om högt och lågt och vad som anses vara viktigt i kulturen utan även på ett mer generellt plan i fråga om exempelvis identiteter och kategorier som kön. Det är på detta sätt begreppet blir användbart i min studie, som ett verktyg för att bryta de motiv och betydelser som kan spåras i verket mot varandra, och kritiskt undersöka deras relationer.

Det går här att se kopplingen till marginaliserade gruppers kamp för en legitim plats i samhället, och deras försök att handskas med en situation där det är ont om sådana platser. Sontag tar själv upp detta i sin text i en kort passage mot slutet, där hon nämner homosexuella som campbegreppets ”spetstrupp” och mest ”artikulerade” anhängare. Hon pekar på hur homosexuella använt camp och dess estetiserande kultur som ett sätt att hävda sin plats och integreras i det moderna samhället.¹⁷ Detta resonemang utvecklas dock inte vidare, och en stor del av kritiken mot Sontags text har har

¹⁴ Sontag 1964: s. 515-518.

¹⁵ Sontag 1964: s. 521-523.

¹⁶ Sontag 1964: s. 525-526.

¹⁷ Sontag 1964: s. 529.

handlat om dess fränkopplande av campbegreppet från vad som av dessa kritiker betraktats som begreppets ursprung i en homosexuell kontext, dess ursprungliga ”referent”.¹⁸

Den amerikanska antropologen Esther Newton söker i sin text *Role Models*, ur boken *Mother Camp: Female Impersonators in America*, att återupprätta detta samband. Hon beskriver där campbegreppets koppling till dragkulturens teatraliska iscensättningar av kön som olika roller att spela. Dessa iscensättningar, skriver hon, är präglade av olika brytningar och inkongruenser mellan biologiskt kön, uppvisande av könsidentitet och den inre identiteten, och förhåller sig alltid till de normer som samhället påbjuder ifråga om såväl val av partner som yttre uppvisande av socialt beteende. Enligt dessa normer blir homosexuella som utåt agerar sådana inkongruenser, i Newtons exempel framförallt män som agerar feminint, dubbelt stigmatiserade av samhället. Detta stigma består dels i att de valt fel partner i förhållande till sitt biologiska eller kroppsliga kön, och dels i att de agerar på ett enligt samhällets normer inkongruent, feminint sätt.¹⁹

Camp blir, menar Newton, ett sätt att vända detta stigma av inkongruenser till något positivt, genom att bejaka det teatraliska och utagerande istället för att skambelägga eller undertrycka det. Newton pekar på framförallt tre egenskaper som kännetecknar camp som en strategi för homosexuella att genomföra transformationen från ett stigma till en ”spelad” identitet med positiva innebörder: inkongruens, teatralitet och humor. Inkongruens, skriver Newton, är innehållet i camp, i detta sammanhang ofta kopplat till könsidentitet men det kan gälla alla typer av oväntade sammansättningar av fenomen med kontrasterande innehåll. Teatralitet är sättet eller stilen med vilken camp ageras. Centralt här är betoningen av det konstlade, ytliga rollspelandet och implikationen att alla, även de som spelar efter samhällets normer, spelar just roller. Här finns en ansats till ett ifrågasättande av autenticiteten i konstruktioner som kön, då detta rollspelade visar hur sådana kategorier är just konstruktioner, möjliga att manipulera. Och humorn är strategin med vilken dessa transformationer hoppas bli verkkningsbara. Poängen, skriver Newton, är att man genom humorn ska öppna upp för en förändring av sin position i samhället, genom att öppet visa upp den och skratta åt den istället för att dölja den.²⁰

Det går att se flera problem även i denna beskrivning av campbegreppet, och ett av de mest centrala, vilket Fabio Cleto pekar på i sin bok *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* är hur den kan verka begränsande och normerande i sin beskrivning av camp och dess agerande av kön.²¹ I beskrivningen av camp som endast knutet till homosexuellas kamp för att vända sitt stigma i samhället till en positiv identitet, faller kritiken bort som Sontag öppnar upp för mellan seriöst och oseriöst innehåll i kulturen. Samtidigt är det tydligt att detta var syftet med texten, att föra bort begreppet från Sontags mer populärkulturellt orienterade definition och knyta det till homosexuellas kamp för en plats i samhället.

En konsekvens av detta blir dock att Newtons beskrivning av hur denna befrielse sker paradoxalt nog låser in homosexuella i en relativt tydligt definierad identitet, genom sin beskrivning av campbegreppets egenskaper. Den homosexuella kulturen förknippas här med de givna egenskaperna teatralitet, inkongruens och humor, vilket kan ses som en stereotyp bild med historiska förlagor, och

¹⁸ Se exempelvis Moe Meyers antologi *The Politics and Poetics of Camp* som finns angiven i litteraturlistan.

¹⁹ Newton, Esther, *Role Models*, 1972, ur Cleto, Fabio (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, s. 100-104, 107.

²⁰ Newton 1972: s. 103-107.

²¹ Cleto, Fabio, ur Cleto, Fabio (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, s. 89-92.

som här, vilket Cleto påpekar i sin text, fungerar som en stabiliserande, begränsande mall för såväl campbegreppet som homosexuell identitet.²² Även om Newtons poäng är att peka på hur man försöker vända denna stereotyp till något positivt, kan det bli problematiskt att reproducera den på detta sätt. Det är dock en problematik som tycks inskriven i campbegreppet: hävdandet av det marginella som en subversiv kraft, med potential att vända på ordningar som seriöst och oseriöst, förutsätter samtidigt en dikotomi mellan det normala och avvikande, även om förhållandet vänds. Utmaningen ligger i att på ett mer grundläggande plan ifrågasätta sådana kategorier.

Judith Butler försöker i sin text *From Interiority to Gender Performatives* att göra just detta. Där Newton i sitt resonemang om dragartister utgår från att personen som utåt agerar sitt kön har en inre, ”sann” identitet som säger något annat, argumenterar Butler istället för att även denna så kallade inre könsidentitet hos individen, dess autentiska kärna, i själva verket är en konstruktion som definieras av våra yttre, sociala handlingar. På detta sätt pekar hon på att alla aspekter av kön är konstituerade av performativa handlingar, som utgår från styrande heterosexuella diskurser om kön och sexualitet. Dessa yttre, samhälleliga faktorer roll som politiska instrument som styr vårt handlande döljs genom att kön beskrivs som något som utgår från en inre, autentisk kärna. Snarare än att utgöra något autentiskt, pekar Butler på hur kön utgör en kopia av en kopia, reproducerad genom ständigt upprepade, performativa handlingar, som går att manipulera och styra efter egen vilja.²³

Butler refererar till Newtons text *Role Models*, och argumenterar utifrån denna för att dragartister genom sitt agerande av kön utgör en subversiv kritik av en normerande heterosexuell syn på kön och sexualitet. Detta sker, skriver Butler, genom medvetet utförda performativa handlingar, som genom sin sammansättning och kontext tydligt visar upp kön som en konstruktion, och inte något som följer ett naturligt samband från det biologiska könet eller en inre autentisk identitet. En persons kön synliggörs därmed som något som utgår från imiterande handlingar, möjliga att manipulera. Därmed blir det en öppen kategori, definierad genom diskursiva handlingar snarare än slutna inre identiteter.

På detta sätt visar Butler hur tanken om kön som utgående från en ursprunglig, autentisk kärna, och hela tanken om ett original i förhållande till en kopia, parodieras genom dragartisters performativa handlingar. Genom deras ”stylized repetitions of acts” konstrueras kön, och genom att medvetet formulera dessa handlingar som parodiska imitationer undermineras den hegemoniska, heterosexuellt grundade synen på kön. Trots att dragartisterna utgår från hegemonins kategorier i sitt agerande, ifrågasätts dessa i grunden genom deras parodiska omformuleringar och omplaceringar i nya kontexter.²⁴

Den kritiska potentialen ligger därmed i att försöka bryta och störa det repetitiva mönster av handlingar som döljer den hegemoniska ordningen och skapar illusionen av kön som en enhetlig, inneboende kärna hos individen, genom att omformulera dem och vara medveten om den kontext de är placerade i. Detta lyfter Butler fram som något som är nödvändigt att förhålla sig till, då parodin inte är subversiv i sig. Centralt är vem som utför den, i vilket sammanhang och hur.²⁵

²² Cleto 1999: s. 89-90.

²³ Butler, Judith, *From Interiority to Gender Performatives*, ur Cleto, Fabio (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, s. 362-364.

²⁴ Butler 1999: s. 362-367.

²⁵ Butler 1999: s. 365.

Resonemanget ovan synliggör hur camp kan ses som ett kritiskt verktyg i en bred bemärkelse. Jag kommer i uppsatsen att använda det i förhållande till estetiska kategorier, såsom konsthistoriskt motiverade hierarkier mellan olika medier, till skillnad från Butler som främst diskuterar kön och identitet. Med utgångspunkt i Butlers teori syftar campbegreppet till att ifrågasätta fasta kategorier och hierarkier genom performativa handlingar eller ingrepp som pekar på det artificiella och konstruerade i varje sådan ordning. Snarare än att befästa betydelser, synliggörs öppenheten och möjligheten till transformationer genom att betona den tillfälliga karaktären hos kategorier som utger sig för att vara naturliga, och hur dessa är konstruerade genom yttre handlingar snarare än inneboende essentiella egenskaper. Detta tycks nära kopplat till campbegreppets betoning av ytan och det artificiella, konstlade. Det är detta som jag vill peka på är dess estetiska strategi: att genom stilerade, ytmässiga handlingar eller ingrepp i existerande ordningar och hierarkier ifrågasätta de underliggande strukturerna bakom sådana system, genom att synliggöra dem som konstruktioner. Och det är på detta sätt som Campbegreppet kan sägas utgöra ett performativitetsteoretiskt perspektiv. Detta skiljer sig drastiskt från Chris Sharps omtolkning av begreppet, som snarare tycks verka för att tillskriva dessa stilerade element vissa bestämda betydelser och därmed befästa deras plats i värdehierarkier och konsthistoriska narrativ.

1.3 Forskningsöversikt

Allison Katz är en ung samtida konstnär, och av vad jag kunnat se finns det ännu ingen forskning kring hennes verk. Det som finns skrivet är texter till utställningar där hon medverkat, recensioner, och ett antal artiklar i olika tidskrifter där Katz verk omnämns. Samtliga av dessa är korta, på sin höjd några sidor långa.

Den forskning jag har att utgå ifrån kommer framförallt att vara sådan som behandlar campbegreppet, och centralt blir att kunna knyta detta begrepp till Katz konstnärsskap, eller åtminstone upprätta en dialog mellan dem. Detta är dock en uppgift som kan vara nog så problematisk, då det finns mycket skrivet om camp, men färre texter som utförligt behandlar begreppet i förhållande till bildkonst. De exempel som tas upp i de texter jag stött på är oftare hämtade ur filmer eller litterära verk än ur konsthistorien. Det är ett begrepp som studerats utifrån flera olika discipliner, däribland filmvetenskap, litteraturvetenskap och sociologi, men mer sällan utifrån ett konstvetenskapligt perspektiv.

Susan Sontag skriver om camp utifrån en situation på 60-talet där begreppet började användas alltmer i media och populärkultur. Dess popularisering och koppling till allt från artister som David Bowie och Mick Jagger till samtida Hollywoodfilmer och popkonst gjorde att begreppet mer och mer kom att lösgöra sig från sin koppling till en specifik gaykultur.²⁶ Detta är synligt i hennes text, som framförallt diskuterar camp som en smak och ett sätt att förhålla sig till förbisedda artefakter och kulturella fenomen, att ta det marginella och ”oseriösa” på allvar.

Under 70-talet skrevs flera texter som försökte återknyta begreppet till vad som betraktades som dess ursprung i en homosexuell kontext där marginaliserade individer försökte hantera sin stigmatiserade position i samhället. Camp sågs som ett verktyg för att försöka vända en av samhället negativt laddad identitet till något positivt. En av de tidigaste att framföra denna ståndpunkt, antropologen Esther Newtons text *Role Models* ur boken *Mother Camp: Female*

²⁶ Cleto 1999: s. 45-46.

Impersonators in America, som jag redogjort för ovan, var skriven ur ett sociologiskt perspektiv.²⁷ En annan, något senare text, Jack Babuscios *Camp and the Gay Sensibility* diskuterar begreppet utifrån filmvetenskapen. Ett centralt syfte med texten handlar om att ge camp en mer precis definition genom att, liksom Newton, återföra begreppet till gaykulturen, och peka på dess vikt för identitetsbyggande för en stigmatiserad minoritet. Samtidigt försöker Babuscio att genom campbegreppet tillföra ett nytt perspektiv till filmstudier.²⁸

Denna strävan att sätta begreppet i en tydlig homosexuell kontext kan ses i samband med en ökad radikaliserings av gayaktivister i USA, i synnerhet efter incidenten i Stonewall 1969 där en polisinsats mot en klubb för dragartister ledde till stora protester. Samtidigt som vikten av identitetsbyggande lyftes fram var många kritiska till campbegreppets progressiva potential. Exempelvis pekar Andrew Britton i sin text *For Interpretation: Notes Against Camp* på dess exkluderande egenskaper och hur det snarare befäster stereotyper om homosexuella än utgör någon radikal kritik av sådana kategorier.²⁹

På 80-talet gick det att se hur campbegreppet återigen kopplades till populärkulturen, och sattes i relation till idéer i postmodernismen med ett ifrågasättande av hierarkier mellan högt och lågt i kulturen. En text som lyfter denna aspekt, men ur ett kritiskt perspektiv, är sociologen Andrew Ross text *Uses of Camp*. Utifrån ett historiematerialistiskt perspektiv diskuterar han hur campbegreppets upplyftande av populärkultur och tidigare förbisedda artefakter verkar för att förse dessa produkter med ett mervärde, genom dess återinförande i en ny elitistisk smakkultur.³⁰

På 90-talet, under inflytande av Judith Butler, kom campbegreppet återigen att kopplas till gaykulturen, framförallt genom den framväxande forskningen kring queerbegreppet. I en antologi kring camp, *The Politics and Poetics of Camp* (1994), redigerad av Moe Meyer, deklarerar Meyer att ”Camp is political, Camp is solely a queer (and/or sometimes gay and lesbian) discourse; and Camp embodies a specifically queer cultural critique.”³¹ Med utgångspunkt i Butlers performativitetsteori och Linda Hutcheons teorier om parodins kritiska potential diskuteras i dessa texter hur camp blir ett subversivt verktyg för att ifrågasätta den dominerande heterosexuella samhällsordningen.³²

Det är tydligt i denna genomgång att fokus i texterna inte i första hand legat på hur camp använts som ett begrepp i bildkonsten. Bredare samhälleliga perspektiv, och forskning i sociologi, kulturstudier och filmvetenskap tycks dominera fältet. Det går dock att hitta resonemang som berör konsten. I Ross tidigare nämnda text *Uses of Camp* definierar han camp som ”the recreation of surplus value from forgotten forms of labour.”³³ Detta kopplar han till bland annat popkonsten, och pekar på hur nedbrytandet av smakhierarkier och upphöjandet av masskulturen som ett legitimt material och ämne paradoxalt nog ledde till en ny elit av smakkännare, med smak för masskulturen

²⁷ Cleto 1999: s. 89.

²⁸ Babuscio, Jack, *Camp and the Gay Sensibility*, ur Bergman, David (red.), *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University Of Massachusetts Press, Amherst 1993, s. 19.

²⁹ Britton, Andrew, *For Interpretation: Notes Against Camp*, ur Cleto, Fabio (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, s. 136-140.

³⁰ Ross, Andrew, *Uses Of Camp*, ur Cleto, Fabio (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, s. 308-312, 320-322.

³¹ Meyer, Moe, *Introduction: Reclaiming the discourse of camp*, ur Meyer, Moe (red.), *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, Padstow 1994, s. 1.

³² Meyer, Moe 1994: s. 4-5, 9-10.

³³ Ross 1999: s. 320.

istället för den traditionella högkulturen. Ross pekar på hur camp trots sin vilja att framstå som radikalt i slutändan mest av allt fullföljer en kapitalistisk logik som bygger på att skapa ett mervärde av tidigare arbete. Denna logik ser han som tydligast exemplifierad hos Andy Warhol, som i sitt arbete enligt Ross kan sägas utgå från populärkulturens restprodukter, för att sedan föra in dem i en konstnärlig kontext och därigenom tillföra dem ett mervärde (surplus value).³⁴

Ett senare exempel på hur camp har kopplats till konstnärlig praktik, utifrån ett mer positivt eller optimistiskt perspektiv dyker upp i en artikel i tidskriften *Flash Art* från 1994. I *Painting camp: the subculture of painting - the mainstream of decoration* diskuterar Terry R. Myers ett antal samtida målare utifrån tanken att måleriet utgör en marginaliserad minoritet inom konsten idag, betraktad som oförmögen att skapa verk med intressant eller relevant innehåll i förhållande till samtiden.³⁵ Med utgångspunkt i Deleuze och Guattaris resonemang om hur en minoritetsposition i litteraturen kan skapas inom ett större språk, genom bland annat en ”deterritorialization” av element i språket, pekar Myers på hur dessa konstnärer genomför just sådana omförflyttningar av betydelser kring begrepp som till exempel det sublima och camp. Därmed ifrågasätter och omformulerar de vem som har rätten att utgöra och definiera majoriteten eller mainstream. Myers tycks vilja peka på hur dessa konstnärer skapar ett rum för såväl camp som måleriet inom ett slags mainstream, och att det möjliggörs genom ett medvetet användande av det dekorativa i måleriet, samtidigt som specifika politiska budskap lyfts in i detta rum.³⁶ Myers utvecklar dock inte dessa resonemang vidare, och sambanden förblir något vaga i texten.

1.4 Diskussion om källkritik

De texter som utgjorde avstampet för undersökningen genom de kritiska tankar de väckte hos mig, Chris Sharps text i tidskriften *Kaleidoscope* och hans korta text till utställningen *Notes on Neo Camp*, kan båda ses som populärvetenskapliga texter. Det skulle vara problematiskt att använda sådana texter som huvudkällor i en vetenskaplig undersökning. I detta fall använder jag dem dock främst som en första utgångspunkt för ett kritiskt resonemang, för att synliggöra hur en samlande kontext kan verka uteslutande och begränsande för tolkningen av de konstnärer och verk som placeras under den.

I diskussionen om campbegreppet har huvudkällor varit olika antologier med samlade texter om camp, i synnerhet Fabio Cletos *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Cletos utgångspunkt liknar min, då han försöker utvidga begreppet till att handla om en kritik av fasta normer, kategorier och hierarkier i en vid bemärkelse, inte enbart utifrån queerbegreppet eller sexualitet. Detta gör det dock ännu viktigare att inte förlita sig för mycket på denna enskilda källa, och istället bryta den mot andra infallsvinklar.

Ett problem med att använda antologier som källor är att de redan i sig utgör ett urval av texter, färgat av respektive redaktörers inställning till ämnet och de discipliner de verkar inom. Både Fabio Cleto och David Bergman, redaktör till antologin *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, är främst verksamma inom ämnet litteraturvetenskap, vilket kan ha påverkat urvalet av texter. Jag har fokuserat på texter som återkommer och refereras till i flera antologier, och även gått tillbaka till källorna där de ursprungligen publicerats i de fall de hämtats ur större verk. Samtidigt finns det en

³⁴ Ross 1999: s. 319-322, s. 326-327.

³⁵ Myers, Terry R, ”Painting camp: the subculture of painting - the mainstream of decoration”, ur *Flash Art* nr 179, 1994, s. 73.

³⁶ Myers 1994: s. 73-75.

risk att med sådana kriterier ännu tydligare reproducera en kanoniserad följd av texter. Denna tendens är till viss del synlig i mitt urval av källor, men jag har försökt att inkludera även enstaka texter som ligger utanför denna kanon. Det har dock varit svårt att hitta tillräckligt många sådana relevanta källor, och detta kommer troligtvis att utgöra en brist i uppsatsens källunderlag.

En del av analysen kommer att utgöras av en genomgång av användningen av tuppen som symbol i bilden. Källorna för detta kommer att vara av en något brokig karaktär, med såväl internetadresser som referenser till symbollexikon. Anledningen till detta är delvis tidsbrist, då jag inte haft möjlighet att sätta mig in i forskning kring detta område. Det speglar dock även de prioriteringar jag gjort utifrån mitt val av ämne, och jag vill här lyfta fram att ikonografi inte utgör ett centralt tema i uppsatsen. Min utgångspunkt har inte varit att vilja belägga eller fastslå ett visst symbolinnehåll, istället utgör den symbolik jag tar upp snarare ett underlag för vidare diskussioner och möjliga tolkningar av verket.

1.5 Avgränsningar

För denna undersökning valde jag att främst fokusera på ett verk för att innehållet inte skulle bli för omfattande. Jag ville prioritera en noggrann och djupgående analys framför ett brett jämförelsematerial. Verket i undersökningen valdes dels för att det var ett av de första verken av konstnären som fångade mitt intresse, och dels för att jag anat ett komplext innehåll i verket, där många olika aspekter skulle kunna lyftas och diskuteras. Verket i fråga utgörs av målningen *Proposal*, som ingick i Allison Katz soloutställning *The Parts* som visades på Johan Berggren Gallery i Malmö 2011.

Att utgå från en sådan avgränsning är dock inte utan problem i detta fall, och låter sig inte göras utan avsteg. Katz verk tycks ofta presenterade som en delvis sammanhängande helhet, där alla verk i en utställning framstår som intrikat kopplade till varandra. Deras relationer till varandra och till rummet blir därmed viktiga för upplevelsen och betydelseskopandet i verket. Ett verk får sin betydelse genom sitt förhållande till de andra verken, liksom till utställningen som helhet. Detta förstärks av hur formelement och motiv ibland plockas upp och vandrar mellan verk, inte bara inom en utställning utan även mellan olika utställningar. För att förhålla mig till detta kommer jag även att diskutera verket utifrån dess position i rummet, och utifrån de verk som finns i direkt anslutning till målningen i form av tallrikar utplacerade på golvet och andra målningar i rummet. Att endast utgå från den enskilda målningen i analysen och tolkningen skulle innebära en förvrängning eller förlust av en viktig del av innehållet i verket. Detta innehåll uppstår just genom relationerna mellan utställningens olika delar, och den dialog som upprättas mellan dem.

En annan avgränsning utgörs av det faktum att jag inte sett utställningen i verkligheten, utan endast genom bilder på galleriets och konstnärens hemsida. Denna dokumentation är visserligen utförlig, men kommer att styra min upplevelse av verket och det sätt på vilket jag skriver om det. Det kommer att handla om en inlevelse i andra hand, genom en dataskärm, och möjligen bidrar detta till ett mer intellektuellt förhållande till verket än om jag skulle ha upplevt det direkt, i rummet genom ett kroppsligt möte. Detta möte med verket kommer jag istället att försöka föreställa mig så gott det går, utifrån tillgängligt bildmaterial.

1.6 Begreppsdiskussion

Camp är det huvudsakliga begrepp jag använder i uppsatsen, och det definieras i avsnittet som tar upp teoretiska perspektiv. Övriga begrepp introduceras och diskuteras när de blir aktuella.

1.7 Uppsatsens disposition

Texten som följer kommer att utgöras av en ingående beskrivning av verket och några föremål i nära anslutning till det. Därefter följer en analys där uppsatsens metoder tillämpas, som sedan övergår i en tolkning där materialet diskuteras utifrån teoretiska perspektiv. Slutligen kommer jag att föra en avslutande diskussion, som diskuterar resultatet och sammanfattar det uppsatsen kommit fram till.

2. Allison Katz - placering i kontext och information om konstnären

Allison Katz är född 1980 i Montreal, Kanada, och bor för närvarande i London. Katz kan beskrivas som en ung, mobil konstnär som ställt ut på många olika platser de senaste åren, bland annat i New York, London, Antwerpen, Sao Paulo, Mexiko, Paris och Malmö, och hon har även medverkat i tidskrifter och publikationer med bilder och essäer. Katz arbetar främst med måleri och skulptur/objekt, som sedan sammanförs i installationer. Det går att se vissa återkommande motiv i hennes verk, såsom päron, apor, näsor och tuppar. Dessa motiv blandas och sätts ihop i nya formationer i olika sammanhang, och ofta kan ett verk vandra mellan flera olika utställningar. Motiv och referenser som kan beskrivas som folklorisitiska är återkommande, liksom referenser till modernismen, både i abstraktioner och figurationer. Många målningar är utförda i en något murrig färgskala, ofta i jordfärger som orange, brunt och ockra. Dessa blandas upp med klarare färger som blått, gult, grönt, turkos, rosa och lila. Det är svårt att definiera Katz verk efter en enhetlig stil, även om element återkommer. Ett återkommande tema tycks vara en vilja att plocka upp det förbisedda. Det uttrycks i flera utställningstexter, och går att se i såväl val av motiv som sättet att måla, vilket kan sägas kännetecknas av det skissartade, hastiga eller svårfixerade. Dikotomin original/kopia tycks ofta problematiseras i Katz verk, liksom olika smakdistinktioner eller kategorier som högt och lågt, det dekorativa och det ”seriösa”. Referenser till andra konstnärer kan ofta anas, samtidigt som många verk tycks referera tillbaka till tidigare utställningar av konstnären genom återkommande motiv. Även när man tycker sig hitta en referens till en annan konstnär, framstår de ofta som alltför trubbiga, och faller bredvid verket i fråga. Referenser fogas på detta sätt in i konstnärens eget system av motiv och betydelseskapande, och blandas upp och omformas i nya sammansättningar.

Hur kan då en konstnär som Katz kopplas till begreppet camp? Jag har redan diskuterat hur jag delvis vill använda begreppet utifrån Butlers performativitetsteoretiska resonemang, som ett ifrågasättande av normer, kategorier och hierarkier om vad som betraktas som naturligt och vad som betraktas som avvikande, marginellt. Camp kan i förhållande till konstnärer som Katz förstås som en vilja att inte betraktas som trivial inom de normerande system av kategorier och konsthistoriskt motiverade hierarkier som fortfarande existerar, och att utifrån sina förutsättningar och sin position försöka skapa sig ett rum eller utrymme för aktörskap. Och att i förlängningen därigenom ifrågasätta grunderna för sådana kategoriska, värderande och normerande system.

Katz nämner i en ljudupptagning från en paneldiskussion efter utställningen *Notes on Camp* hur hon inte skulle använda begreppet om popkonstnärer som Jasper Johns, då hon förknippar det med mer marginella företeelser, och hur det blir svårt att motivera dess användning i förhållande till väldigt

framgångsrika fenomen.³⁷ Detta är förstas problematiska kriterier, då det för det första kräver en diskussion om vad som är marginellt, och hur det ska bedömas. En viktig utgångspunkt kan dock vara en tanke om att vidga begreppet marginell till att inte enbart handla om det biografiska, personliga, utan att även kunna inbegripa till exempel innehållet i ett verk. Samtidigt bör en analys av ett verk utifrån campbegreppet även innehålla diskussioner kring vem som utför det och i vilket sammanhang, då detta är avgörande för dess subversiva potential. Och det finns, som jag redan nämnt, alltid en risk att campbegreppets utgångspunkt i existerande kategorier, exemplifierat genom användandet av begrepp som marginell, i slutänden leder till ett bekräftande av dessa kategorier, även om syftet är att upphäva eller ifrågasätta dem.

3. Undersökningen av verket

3.1 Beskrivning

Proposal

Tillkomstår: 2011

Teknik: Olja och ris på duk

162.5 x 147 cm

Johan Berggren gallery, Malmö

Webadress: <http://www.johanberggren.com/allison-katz-2/>

I centrum av bilden, förskjuten en aning till höger, står en tupp målade i gult, rödbrunt och blått. Kroppen och stjärtfjädrarna är målade i samma klargula nyans, i koloristiskt ganska enhetliga färgfält. Stjärtfjädrarna består av fyra på varandra staplade bågformer, med ett litet utrymme lämnat mellan varje form. Dessa utspärade mellanrumsformer framstår mot den ljusa bakgrunden som vita konturlinjer, och gör att bågformerna kan läsas som fyra stiliserade stjärtfjädrar.

Tuppen är målade i profil, och den vinge som syns består av två blå färgfält. Dessa är målade i en djup, ganska varm nyans som ligger nära marinblå. Liksom resten av tuppen är vingen målade i en kraftigt stiliserad, förenklad stil, med ett utspärat vitt fält mellan de blå fälten som skiljer dem åt och utgör en skarp gräns och en distinkt mellanrumsform. De är målade som två på varandra liggande bågformer, den undre större än den övre. Den övre formen liknar en droppe, böjd och pekande snett uppåt till höger. Tillsammans med den stora formen och den ljusa mellanrumsformen läses de ihop till en vinge som utgör en större variant av den mindre droppliknande formen. Denna vinge ligger som en kil mellan kroppens gula fält och stjärtfjädrarnas fält. Liksom de gula fälten är vingens blå fält målade enhetligt, men med vissa skiftningar i ljusare toner vilka ger ett intryck av att färgen har lagts på ganska hastigt i breda, svepande penseldrag.

Tuppens huvud, visat i profil med näbben pekande snett uppåt, är målade i en enhetlig rödbrun ton, med en skarp gräns mot kroppens gula färg. Svaga skiftningar mot ljusare toner antyder att även detta är målade i enstaka, hastiga penseldrag. Dessa framträder särskilt tydligt i "flikarna" i tuppens kam, som tycks modellerade efter penselns bredd, uppbyggda av några få snabba penseldrag. Ögat utgörs av en utspärade, vit oval med en oval form målade i mitten, i samma rödbruna ton som resten av huvudet.

³⁷ Katz, Allison, utdrag ur paneldiskussion kring utställningen Notes On Camp på galleriet Studio Voltaire i London 2013. Övriga deltagare i samtalet var Chris Sharp, Ella Kruglyanskaya och Camilla Wills (www). Hämtad 2014-12-29. <https://soundcloud.com/studiovoltaire/in-discussion-notes-on-neo>

Ytterkonturer är målade runt figuren på några ställen, även dessa i samma rödbruna nyans. De varierar i linjetjocklek, från huvudet ner mot benen är linjen först knappt märkbar, för att sedan öka i tyngd och tjocklek i partiet ovanför benen. En tunn, nästan transparent linje markerar den översta bågformen i stjärtfjädrarna, och en liten rödbrun bågform accentuerar slutet på den understa stjärtfjädern.

Även konturlinjerna tycks hastigt utförda, i svepande rörelser. De mer accentuerade linjerna i figurens nedre del övergår i benen, som är målade med skissartade penselstreck, ett svagt böjt vertikalt streck för varje ben och korta horisontella streck som markeringar av fötterna. Varje ben korsas även av ett streck strax ovanför fötterna.

Snett upp till höger från tuppens huvud är fem kryss målade i en formation, i en liknande brunröd nyans men här något ljusare. Till vänster om tuppen reser sig två stjälkar eller växter av något slag, målade som krökta linjer i en liknande blå färg som tuppens vinge. Från stjälkarnas nedre partier utgår blad målade som kortare, diagonala streck. På vissa ställen är den blå färgen genombruten med vit färg, och tyngden i linjerna varierar något men sammantaget är de något bredare än tuppens konturer. Tuppen står på en horisontliknande linje målad i turkost, som i bildens vänstra kant, under de två växtstjälkarna endast utgörs av ett tunt streck. Under tuppen utgörs den av en betydligt bredare turkos yta, uppbyggd av många penseldrag. Här är det oklart om den turkosa färgen delvis är målad vått i vått mot ljusare färger i underlaget, eller om den är pålagd med skiftande transparens och pastositet vilket gör att färger från underlaget bryter igenom på vissa ställen.

Tuppen är målad mot en cirkel i en ljus, nästan vit färgton i bakgrunden, som bildar en kontrasterande ljus fond mot figurationen. Runtom och inbrytande i denna cirkel är en mängd olika färgytter av skiftande karaktär målade. Till vänster, under de blå stjälkarna, ligger ett sjok av grå färgduttar, pålagda ganska torrt, liknande den effekt som uppnås med en svamp. Det finns inslag av såväl blått, vitt som grått i dessa färgduttar, och under skymtas även starkt röda stråk av färg. Detta parti har, liksom flera andra i bilden en spräcklig karaktär, vilket förstärks av att riskorn blandats in i färgen på vissa ställen. Placeringen under stjälkarna, och deras organisering i två vertikala formationer som följer stjälkarnas utsträckning gör att dessa spräckliga, molnliknande färgduttar kan läsas som någon slags växtlighet eller lövverk utgående från stjälkarna. Abstraktionsnivån är dock hög och det finns ingen entydig koppling. Samtidigt förstärks sambandet av de inslag av vit och blå färg som här och var brutits in i färgduttarna, på liknande sätt som i stjälkarna.

Ett liknande stråk av punktviss, svampliknande färgpåläggning syns i en diagonal formation, mellan tuppen och bildens nedre högra hörn. Även här är riskorn inblandade i sjok av färg, vilket ger partiet en starkt spräcklig karaktär. Här växlar färgduttarna mellan gråbrunbeige, gråblå och mörkare, nästan svart. Det är i vissa fall otydligt om färgen är väldigt torrt pålagd, eller om det är uppblandningen med riskorn som genom sin textur skapar denna spräcklighet.

Snett upp till höger från tuppen, i bildens högra hörn under de bruna kryssen, ligger ett mer enhetligt spräckligt parti som kontrasterar mot den ljusa cirkeln. Ett underliggande lager av mörk färg är täckt av ett lager av riskorn utblandade med en transparent ljusare färg. Detta ger ett skimrande intryck, en effekt som återkommer på de ställen i bilden där riskorn används.

I bildens nedre kant, under horisontlinjen, syns ett rödbeige parti, utblandat med mycket vitt, som gränsar till den ljusa cirkeln i mitten. Ett flammigt stråk av samma ljusa färg som i mitten återkommer i det nedersta högra hörnet, och här antyds att den ljusa rödbeiga färgen målats i en

svepande cirkelrörelse ovanpå den ljusa färgen. I det nedre vänstra hörnet skymtas ett underliggande fält av starkt röd färg. Detta täcks delvis av ljusare brungrå, mer transparenta stråk av färg med riskorn i som är målade ovanpå den röda färgen. Den röda och den ljusare brungrå färgen, uppblandad med riskorn, kan båda ses i den vänstra delen av bilden, växelvis uppblandade med och liggande under de grå färgduttarna och de blå stjälkarna.

I den övre kanten av bilden, ovanför det svart- och vitspräckliga sjok som omger den vita cirkeln, skymtar två intill varandra liggande färgfält, det vänstra i ockra och det högra i en liknande brun nyans som kryssförmerna. Dessa är skarpt avgränsade av en vertikal gränslinje i mitten mellan dem. På höger sida om denna vertikala gränslinje, på den bruna ytan, är en turkos båge målade som den böjda delen av ett D. Ockrafärgen skymtar i bakgrunden av hela den övre vänstra delen av bilden, ända ut till hörnet, och även den bruna färgen kan skymtas i bakgrunden av bildens övre högra del.

Tunna, bruna streck i bågformer, vagt påminnande om konturlinjerna kring tuppens ben och bottenparti är målade strax under horisontlinjen till vänster om tuppen.

På golvet i rummet där tavlan hänger är fem tallrikar utplacerade i en oregelbunden formation, med tillräckligt utrymme mellan varje tallrik så att det går att passera runt dem. Tallrikarna är glaserade med motiv som på två av tallrikarna repeterar motiv från målningar i utställningen. Ett av dessa visar en komposition av svarta siluetter av löv mot en monokrom gul bakgrund. På tallriken är motivet mer skissartat utfört än i målningen på duk som hänger i ett annat rum av utställningen. En annan av tallrikarna visar ett motiv från en tavla som hänger i samma rum, med en abstrakt komposition av färgytor i toner av ljusblått, vitt, och rödbrunt, uppdelade i en övergripande struktur som tårtbitar runt en punkt i mitten, från vilken något som liknar en klockvisare utgår. Klockvisaren delar upp de två nedre fälten, som båda är målade i samma ljusblå färgton. På dessa två fält är olika svårtydda former målade. I nedre delen av båda fälten är en blå cirkel med en tydligt markerad mörkare slagskugga målade, med gröna och gulbruna fläckar inbrutna i den blå cirkeln

3.2 Analys

Om förra stycket, beskrivningen av verket, utgjorde det första steget i Rossholm-Lagerlöfs metod, varseblivning, är det i analysen framförallt det andra och tredje steget, omdöme och konstruktion, som aktualiseras. På detta sätt kommer jag att försöka besvara de två första frågorna i frågeställningen: vilka betydelser uppstår i brytningen mellan referenser till konsthistorien och olika bildtraditioner, och hur blir dessa betydelser synliga genom verkets gestaltning? Jag kommer här utifrån Charles Sanders Peirce semiotik att undersöka verkets olika betydelser, och hur de förhåller sig till varandra inom verket och till olika yttre kontexter. Det är dock diskutabelt i vilken mån det går att separera dessa förhållanden. En utgångspunkt i Peirce semiotik är att ett tecken i någon mening alltid refererar till yttre företeelser eller betydelser utanför sig självt. Det kommer dock här att bli synligt att det går att ifrågasätta stabiliteten i dessa yttre referenter.

Tuppen i målningen kan ses både som ett ikoniskt och ett symboliskt tecken. Ikoniskt eftersom det har en identifierbar likhet med referenten eller objektet som representeras - det går att genom resonering sluta sig till att det är djuret tupp som representeras, genom identifikationen av gemensamma attribut såsom de markerade stjärtfjädrarna, tuppkammen och de karaktäristiska benen med klor som fötter. Samtidigt är tecknet även en symbol, då tuppen är ett djur som i olika sammanhang bär på olika former av symbolik, olika kulturella konventioner av förhandlade betydelser. Dessa är kulturellt specifika, och knutna till det sammanhang där representationen

uppträder. Det är svårt att entydigt peka på vilka av dessa som eventuellt skulle kunna sägas återopas i detta fall, och jag vill här poängtera att detta inte är tänkt som en ikonografisk studie utifrån motivet tupp i bildkonst. Men en redogörelse för ett urval av några av dessa betydelser blir ändå relevant att ta upp. I det sammanhang som Allison Katz skapar för sin bild, och inom ett visst system av referenser, kommer jag att visa hur det går att finna kopplingar till, och betydelser utifrån, delar av denna symbolik.

Ett flertal nationer har använt tuppen som symbol. I Portugal är den som nationell symbol förknippad med uppriktighet, mod och att stå upp för sina ideal, vilket uttrycks i en berättelse om en tupp som hindrar en oskyldig man från att hängas.³⁸ Även i Frankrike används tuppen som nationell symbol, mer specifikt har den sitt ursprung som en symbol för Gallien. Gallien och tupp benämndes med samma ord på latin, och enligt sägnen utnyttjade deras fiender detta som en ordvits för att genom liknelsen med en tupp anspela på gallernas påstått överdrivna stolthet, högmod och envishet. Senare vändes dessa förlöjligande egenskaper till att representera något positivt, och tuppen kom under renässansen att bli en nationell symbol för Frankrike som en katolsk stat. Viktigt blev nu att lyfta fram dess förekomst i kristen symbolik. Senare under franska revolutionen återupptogs den som ett nationellt emblem, och symboliserade vaksamhet och makt.³⁹

I ett symbollexikon listas några allmänna betydelser som inte knyts till en specifik kontext: manlighet, makt, ryktbarhet, strid och vaksamhet.⁴⁰ Det går att se hur dessa återfinns i flera av de specifika historiska kontexter där tuppen använts som symbol. I Mexiko förknippas tuppen med mod, stolthet och självförtroende, egenskaper som hänger ihop med maskulina ideal i många kulturer. Dessa karaktärsdrag hos tuppen uttrycks ofta överförda på människor genom ordet cockiness, vilket brukar ges en något negativ eller löjeväckande klang. I Mexiko har det en mer positivt laddad betydelse, och kopplas även till den långa traditionen av tuppåktning.⁴¹

Under antiken, i grekiska och romerska riket, var tuppen en symbol för stridslystnad, vaksamhet och erotik. Det hände att tuppavbildades på vaser och fat, och ett motiv som påträffats på ett sådant fat visar en yngling som rider på en tupp. Detta tros ha symboliserat äldre män som hade sexuella relationer med yngre män.⁴²

En referens som ligger något närmare mitt ämne dyker upp i Jean Cocteau's bok *Cock and Harlequin: Notes concerning Music*. Cocteau skriver här om musik i en pamflett-artad, polemisk skrift, och använder tuppen som en symbol eller metafor för den musik han förespråkar. Han förknippar den med egenskaper som känns igen från genomgången ovan - stolthet, uppriktighet och oräddhet, och ställer detta i kontrast till en harlekin, som till skillnad från tuppen endast bär en dräkt eller en skenbar skrud av färger. Där tuppen hos Cocteau speglar modernistiska ideal som uppriktighet och autenticitet, får harlekinen stå för det ombytliga rollspelandet.⁴³

³⁸ Jordan, Elaine Marie, "The Rooster of Barcelos" (www). Hämtad 2014-12-29. http://www.traditioninaction.org/religious/h017rp.BarcelosRooster_Jordan.html

³⁹ Collignon, Alain, "Drapeau Wallon" (www). Hämtad 2014-12-29. <http://www.wallonie-en-ligne.net/Encyclopedie/Thematiques/Notices/DrapeauW.htm>

⁴⁰ Cooper, Jean.C., *Symboler : en uppslagsbok*, Forum, Stockholm 1986, s. 213

⁴¹ Domínguez Barajas, Elías, *The Function of Proverbs in Discourse: The Case of a Mexican Transnational Social Network*, Walter de Gruyter, 2010, s. 100-101.

⁴² "Plate [Greek, Attic]" (1981.11.10), ur *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 (www). Hämtad 2014-12-29. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1981.11.10>

⁴³ Cocteau, Jean, *Cock and Harlequin: Notes concerning Music*, Egoist Press, London 1921, s. 1.

Det blir i genomgången ovan tydligt att tuppen inte kan kopplas till en entydig betydelse som symbol. Dess betydelse skiftar, såväl mellan olika kulturer som inom en och samma kultur, över tid. Även om dessa betydelser alltså måste förstås utifrån specifika kontexter och tidsramar, går det att se återkommande innebörder, och några sådana är exempelvis manlighet, mod och uppriktighet. Det går att se hur många av de egenskaper som kopplats till tuppen kan knytas samman med ett slags nidsbild av en modernistisk syn på konstnärsrollen, med rötter i romantiken. Där har konstnären betraktats som en hjältemodig figur, ofta man, som varit uppfylld av sina ideal och stått upp för dem även om samhället och omgivningen motarbetat honom. Tuppen, och dess placering i en utställning där flera motiv bär referenser till ett modernistiskt, abstrakt måleri, etablerar på ett parodiskt vis denna koppling till Jean Cocteau och hans modernistiskt grundade ideal kring konstnärsrollen.

Här blir det dock intressant att lyfta fram en annan aspekt av Cocteau, som orsakar en glidning i referenten till tuppens symbolinnehåll. Jean Cocteaus filmer har nämligen lyfts fram som typiska exempel på camp, han nämns bland annat av Sontag i *Notes On Camp* som ett exempel på begreppets koppling till det misslyckade eller, i detta fall mer relevanta, marginella i kulturen.⁴⁴ Tuppen kan genom referensen till Cocteau ses som kopplad till en modernistisk syn på konstnärsrollen. Men genom Cocteaus dubbla egenskap som både företrädare för modernismen och det marginella, genom sin koppling till campbegreppet, kan alltså tuppen även ses som kopplad till det marginella. Genom dess symbolik av uppriktighet, hjältemod, oräddhet och stolthet, kan den ses som ett upplyftande av det marginella, ett hävdande av dess plats och styrka eller värde. Genom ett komplicerat nät av referenser i både den inre och yttre kontexten skapas därmed en glidning i symboliken eller tecknets referent och det system den är inskriven i - från det dominerande eller hegemoniska till det marginella. Jag kommer i följande avsnitt att mer ingående analysera hur detta sker i verket.

Exemplen ovan visar att tuppen är ett ofta förekommande motiv i såväl folktro som i många religioner. Tuppen har varit ett inslag i många folksagor, exempelvis *Huset i skogen* och *Gatumusikanterna från Bremen* som ingår i Bröderna Grimms sagor. En folksaga från USA, *The Rooster and the Pearl*, beskriver en tupp som pickar bland korn på marken, och hittar en pärla bland dem. Pärlan är dock för hård för att äta, och tuppen lämnar den. Sensmoralen är på engelska ”precious things are for those who can prize them”, och skulle kunna kopplas till begreppet camp och dess funktion som särskiljande smak.⁴⁵ Det pekar på betydelsen av kunskap för att fälla värdeomdömen, och hur det upprättar skillnader mellan de som har tillgång till kunskapen - smakkännarna - och de som inte har det. Riskornen som använts i målningen och den avbildade tuppen skulle kunna ses som en blinkning mot denna folksaga, och i förlängningen campbegreppet. De folkloristiska referenserna understryks även i viss mån av hur motivet är gestaltat, med kraftigt stiliserade drag hos tuppen, och en överdriven färgskala i gult, blått och brunt. Även bakgrunden, med en stiliserad växtstjälk och den omgärdande upplysta cirkelns spräckliga ljus påminner vagt om en illustration i en sagobok. Dessa referenser, och deras koppling till campbegreppet, förblir dock vaga och en smula långsökta.

Ett tydligare system av referenser uppträder vid en närmare studie av tuppen och elementen i bakgrunden i bilden. Tuppen har varit ett vanligt förekommande motiv som dekor på glaserade tallrikar och andra porslinsföremål. Flera element i bilden tycks referera till sådana motiv, både genom hur de är målade och genom vad de representerar. Växtstjälkarna till vänster om tuppen är

⁴⁴ Sontag 1964: s. 518.

⁴⁵ S.E. Schlosser, *The Rooster and the Pearl* (www). Hämtad 2014-12-29. http://americanfolklore.net/folklore/2011/07/the_cock_and_the_pearl_1.html

ett exempel, det är typiskt i sådana tallriksmotiv att tuppen står intill en stiliserad växt som sträcker sig uppåt. Sättet växten är målad på bidrar till att referera till sådana motiv, då motiven på tallrikar ofta, liksom i denna bild, är hårt stiliserade, med ett reducerat formspråk, utförda med svepande linjeföring. Även de små kryssen snett ovanför tuppen liknar dekorativa element i sådana tallriksmotiv, som ibland föreställer stiliserade fåglar och ibland är av mer icke-föreställande karaktär, ofta utförda på just detta sätt med snabbt dragna penselsträck, som atmosfäriska markeringar av luften ovanför tuppen. En annan sådan referens är den gröna horisontlinjen, marken som tuppen står på. Ofta utgörs marken i motiv på tallrikar just av snabbt dragna linjer, och skissartade ytor uppbyggda av flera streck. Även tuppen själv refererar tydligt till sådana tallriksmotiv med sitt stiliserade, förenklade formspråk och sina klara, starka färger. Återigen förstärker sättet den är målad på dessa referenser. De tunna, hastigt dragna konturlinjerna och de med bredare pensel pålagda svepande färgytorna som delvis släpper igenom ljus från underliggande lager påminner om hur dekor på glaserad keramik ofta målas. Bakgrunden, med den ljusa cirkeln, refererar genom sin form och den ljusa färgen på ett nästan övertydligt sätt till sådana tallriksmotiv, och synliggör hur de referenser jag tagit upp här har ett ikoniskt förhållande till sin referent (dekor på tallrikar som avbildar tuppar). Det är alltså ett förhållande som bygger på visuell likhet.

Den genom riskornen spräckliga färgen, som framträder särskilt tydligt i övre högra hörnet och som återfinns på flera ställen i bilden, i sjok av färgduttar som befinner sig som i en uppbruten cirkel runt tuppen, går även den att associera till dekor på tallrikar. Det är vanligt att det utanför en ljusare mitt med dekor i olika färger runt tallrikens yttre parti finns ett slags mörkare ram, som beroende på teknik ofta kan vara just spräcklig, som ett lager av små mörka färgduttar. Detta yttre parti är ofta behandlat på olika sätt med färg, dels för att ge en dekorativ effekt, men framförallt för att skapa en kontrast till det ljusare och mer figurativa, ornamenterade partiet i mitten av tallriken. I denna bild motsvaras alltså detta av de mörkare, spräckliga färgsjoken.

Kopplingen till denna bildtradition av tuppar och andra motiv målade på tallrikar och serviser framträder kanske ännu tydligare genom verkets yttre kontext, och tallrikarna som placerats på golvet i rummet där målningen hänger. Här blandas dock denna referens upp med andra, då motiven på tallrikarna istället i flera fall tycks likna modernistiska, abstrakta målningar uppbyggda av färgfält. Den koppling som upprättas genom tallrikarna på golvet till motivet av tuppen i tavlan och en bildtradition av porslinsdekor är alltså inte på ett enkelt sätt ikonisk, då tallrikarna återger även andra motiv, bland annat abstrakta färgfält. Samtidigt är de just dekorerade tallrikar.

För att förtydliga detta samband, går det att beskriva på följande sätt: Tavlan med tuppen visar ett motiv som ofta figurerar som målad dekor på glaserade tallrikar. Placeringen av just glaserade, dekorerade tallrikar framför målningen förstärker denna association. Samtidigt visar några av dessa tallrikar bilder som går att koppla till annan bildtradition, ett modernistiskt abstrakt färgfältsmåleri, som snarare traditionellt har använt oljemåleri på duk som medium. Här tycks motiven ha växlat plats mellan tallriken och duken, och förhållandet däremellan kan i någon mening beskrivas som indexikalt. Motivets som fastnat på duken har ett tydligt samband med tallrikarna på golvet, ett samband som förstärks på ett nästan komiskt sätt genom de faktiska riskornen som kan sägas utgöra ett slags spår, ett index från dess ursprungliga kontext av en porslinstallrik.

De modernistiska motiven på tallrikarna kan i sin tur läsas som att de vandrat från dukar på väggen ner till tallrikar på golvet. Denna koppling förstärks genom att flera tallrikar direkt avbildar motiv som finns på andra tavlor i utställningen. I bilden med tuppen syns spår av abstrakta färgfält under spräckliga sjok av riskorn utblandade med tunn, lätt transparent färg. Dessa färgfält kan läsas som

spår eller indexikala tecken för de modernistiska motiv som återfinns i tallrikarna på golvet och i andra tavlor i utställningen, som här delvis täckts över av ett nytt motiv. Över det abstrakta måleriet har alltså ett motiv av en tupp hamnat. Den har lämnat sin tidigare plats på en liten tallrik, för att istället självsäkert breda ut sig över duken, utblickandes över rummet. Bildens motiv kan därmed ses som ett indexikalt tecken för en bemålad tallrik med en viss typ av dekormåleri, där motivet eller dekoren här ryckts från sin ursprungliga kontext. Samtidigt blir det underliggande lagret av färgfält ett index för det motiv av ett modernistiskt färgfältsmåleri som återfinns på några av tallrikarna och i andra målningar i rummet. Tolkningen av tuppen och de modernistiska färgfälten som indexikala tecken är inte självklar, utan hänger ihop med deras nära förbindelse med tallrikarna på golvet, och det samband som går att läsa in utifrån dessa. Utan detta utgör de, som jag redan beskrivit, snarare ikoniska tecken genom sin likhet till vad de representerar.

Det finns dock även andra motiv på tallrikarna, som komplicerar läsningen ovan. Ett av dessa visar en man som rider på en tupp, skissartat målat i röda färgtoner. Detta motiv knyter an till den antika bildtradition jag nämnde tidigare där motiv på tallrikar ofta visat unga män ridandes på tuppar, vilket anspelat på sexuella relationer mellan män. På detta sätt blir bilden ett ikoniskt tecken för en sådan antik tallrik, samtidigt som den blir ett symboliskt tecken, bärandes på det innehåll som är förknippat med en sådan framställning.

En annan tallrik visar en mask eller ett huvud i profil med två sammanfogade ansikten, som tittar åt varsitt håll. Den liknar antika masker genom de stora ögonens hålförmor och stiliserade linjer som markerar hårfästet. Även detta motiv är skissartat målat, i bruna toner. Bilden liknar återgivningar av den romerska guden Janus, och kan därmed liksom pojken på tuppen tolkas både som ett ikoniskt tecken för denna gud, och som en symbol bärande på det innehåll som Janus i den romerska mytologin symboliserade. Janus var guden av början och slutet, liksom övergångar, och därmed även passager, dörrar och portar.⁴⁶

Slutligen visar en tallrik ett motiv som liknar en mer skissartad återgivning av ett beskuret utsnitt av tuppen på tavlan, där dess blå vinge och delar av den gula fjäderskruden syns, i ännu mer förenklade former än de som framträder på tavlan. Här har alltså ett motiv från tavlan, som refererar till tallriksdekor, förts tillbaka till tallriksdekoren som medium. I sammanhanget med de andra tallrikarnas abstrakta former är det dock lätt att läsa även dessa former som refererande till ett abstrakt modernistiskt färgfältsmåleri.

På detta sätt blandas referenserna till modernistiskt måleri och till konsthantverk eller dekormåleri i ett intrikat växelspel med varandra, samtidigt som referenser till en antik bildtradition förs in i dialog med dessa. Referenserna till antiken blir svårare att foga in i en analys som den jag genomförde ovan. Viktigt blir dock att peka på hur tallrikarna, genom sina referenser till olika bildtraditioner, på golvet utgör ytor där flera olika traditioner möts, representerade som ytmässigt måleri. De upprättar en dialog med såväl besökaren som med motiven på de bilder som hänger på väggarna. Och dessa förhållanden är osäkrade i utställningen och verket, det är inte längre givet vad som visas i vilket medium, och vilken placering det har i rummet.

Jag ska i tolkningen försöka utveckla dessa resonemang vidare, utifrån begreppet camp och Margaretha Rossholm-Lagerlöfs performativitetsteori.

⁴⁶ Lindemans, Micha F., ”Janus” (www). Hämtad 2014-12-29. <http://www.pantheon.org/articles/j/janus.html>

3.3 Tolkning

Genom referensen till Jean Cocteau går det att se hur det sker en glidning i vad tuppens symbolik refererar till, från modernismens historiskt sett dominerande position till campbegreppets mer marginella position. Cocteau använde, som jag beskrev ovan, tuppen som symbol för modernismens ideal kring autenticitet, samtidigt som han själv setts som en viktig figur för campbegreppet där hans filmer tagits upp som exempel på omedveten camp. Det sker på detta sätt en glidning i tecknets (tuppens) förhållande till sin referent, där tuppens symbolik av stolthet och oräddhet och att stå upp för sina ideal går från att referera till modernismen till att referera till en mer marginell position utifrån campbegreppet.

Referensen till Jean Cocteau och camp ter sig dock här fortfarande något långsökt, och grundar sig egentligen inte i något annat än förekomsten av en tupp som motiv. Tuppens koppling till det marginella blir tydligare genom identifieringen i bilden av referenser till dekormåleri på glaserad keramik eller porslin. Det kan ses som en bildtradition kopplad till konsthantverk, eller till och med industridesign, och som traditionellt haft lägre status än exempelvis måleri på duk. Detta bland annat genom sin koppling till historiskt kvinnodominerade yrken och praktiker. I konstsammanhang har denna bildtradition fått kämpa för sin position och för att uppnå högre status, vilket aktualiserades i flera feministiska konstnärers verk under 70-talet. En konstnär som använde dekorerade tallrikar var Judy Chicago, som i verket *The Dinner Party* ville problematisera kvinnans marginaliserade situation i samhället. Detta gjorde Chicago genom att lyfta fram marginaliserade personer, såväl som estetiska eller konstnärliga traditioner kopplade till kvinnors arbete.

Konsthantverk, i detta fall dekormåleri på porslin, kan på så sätt förknippas med en marginaliserad position inom en dominerande konstdiskurs, där måleri på duk haft högre status. I Katz verk knyts tuppen genom elementen i bilden och deras utförande tydligt till denna bildtradition. Det marginella kan alltså här läsas som dekormåleriet, som nu tar plats på en duk, och kräver uppmärksamhet i ett konstgalleri. Tuppens funktion som en symbol för stolthet, oräddhet och att stå upp för sina ideal kan här kopplas till det marginellas kamp för att positionera sig och hitta ett handlingsutrymme inom en dominerande diskurs eller ett dominerande system. Detta upprättar en tydlig koppling till campbegreppet, i synnerhet som det beskrivits i bland annat Esther Newtons text *Role Models* och Jack Babuscios text *Camp and the Gay Sensibility*. Där kopplas begreppet samman med just detta, och mer specifikt homosexuellas vilja att vända ett negativt stigma till en positiv identitet.

Samtidigt har jag diskuterat hur camp går längre än så i sin kritik, att dess potential snarare ligger i att i grunden kritisera sådana kategorier och deras fasta definitioner. Camp kan, vilket synliggörs i detta verk, utgöra ett mer grundläggande ifrågasättande av kategorier som det marginella och det dominerande genom att rucka på dessa förhållanden, och det sker genom medvetna performativa ingrepp i ordningen som osäkrar grunderna för samma ordning. Detta resonemang utgår, som jag beskrev i metod- och teoridelen, till stor del från Judith Butlers performativitetsteori, där hon argumenterar för att kön inte utgår från en fast, autentisk kärna hos individen. Istället är våra föreställningar om sådana fastlagda identiteter resultatet av upprepade, diskursiva handlingar, alltså något som i själva verket alltid skapas genom yttre sociala performativ eller handlingar. Den underliggande ideologin bakom dessa handlingsmönster döljs genom föreställningar om kön som något naturligt, utgående från en hos individen inneboende, interiör kärna. Individer kan rucka på detta system och dess ideologi genom en kritisk, subversiv verksamhet som medvetet genomför förflyttningar av betydelser av de upprepade ytmässiga handlingar som utgör ett sådant dominerande system. Det subversiva handlar här både om sammansättningen och karaktären av

dessa handlingar, där inkongruens kan vara ett ledord, liksom om kontexten där handlingarna framträder.

Detta utgör alltså min användning av campbegreppet, och det ligger intressant nog ganska nära även delar av Sontags resonemang. Hon beskriver där i ett avsnitt hur camp handlar om att detronisera seriositeten, och att istället införa en annan måttstock, och lyfta fram ett annat innehåll i kulturella artefakter och företeelser. Teatralitet, ytan, det förskönande eller konstlade och humorn blir istället något som värdesätts och lyfts fram. Detta kan ses som ett upphöjande av tidigare marginaliserade företeelser, i form av det oseriösa eller konstlade, i kontrast till den uppburna kulturens seriösa, autentiska innehåll. Betoningen av det ytmässiga i kontrast till det seriösa, autentiska kan här, liksom hos Butler, ses som en kritik mot fastlåsta kategorier, och Butler utvecklar i sin tur dessa resonemang.

Denna subversiva kritik av existerande kategorier genom en medveten förskjutning av betydelser framträder i verket genom att tuppen ges ett symbolinnehåll som kan kopplas såväl till ett parodierande av modernismens syn på konstnären, som till ett upphöjande av i konsten marginaliserade bildtraditioner som dekormåleri. Dekormåleriet lyfts ur sin ursprungliga kontext, och får här täcka över en duk där ett modernistiskt färgfältsmåleri kan skymtas bakom lagren. De tidigare givna positionerna och hierarkierna har här brutits upp och getts nya innebörder. Detta synliggörs genom att olika bildtraditioner bryts mot varandra, där placeringen av en tradition i en ny kontext ändrar dess tidigare givna innebörd, och där tuppens symbolinnehåll bidrar till att framhäva den marginaliserade traditionen och parodiera den ”dominerande”, modernistiska. Dessa inkongruenser, eller subversiva ingrepp, i verkets framställning och användning av olika bildtraditioner, kopplade till ett traditionellt system av hierarkier, utgör enligt mitt sätt att se ett tydligt exempel på den kritik som campbegreppet kan genomföra inom dominerande system.

Detta förtydligas genom tavlans yttre kontext, dess förhållande till de övriga verken i rummet. Tallrikarna på golvet visar som sagt bland annat motiv som liknar ett modernistiskt färgfältsmåleri, här utfört som dekormåleri på glaserad keramik eller porslin. Dessa konnotationer pekar på ett samband där tuppen som motiv på dekormålade tallrikar förflyttats till ett oljemåleri på duk, och där de modernistiska abstraktionerna i sin tur vandrat från duken ner till tallrikarna på golvet, och tagit tuppens plats som dekormålning på porslin. Detta utgör ett ingrepp i en traditionell hierarki mellan olika medier i konsthistorien, genom medvetna förskjutningar och omplaceringar av bildelement i nya kontexter. Det tycks i detta verk inte längre givet vilka motiv som visas på duk och vilka som används som dekor på konsthantverksföremål. Här finns en tydlig koppling till Butlers performativitetsteori, som tar upp just medvetna förskjutningar av betydelser och omplaceringar av handlingar i nya kontexter som viktiga exempel på hur medvetna performativa handlingar kan kritisera den dominerande ordningen. Därigenom visas den upp som något som konstrueras genom i grunden ytmässiga, exteriöra handlingar, snarare än något utgående från en interiör, inneboende kärna hos individen.

Samtidigt finns det en begränsning i denna läsning av verket, då det går att se hur en sådan subversiv kritik snarast låser fast verket i en ny omvänd hierarki, där tuppen eller dekormåleriet helt enkelt bytt plats med det modernistiska måleriet i värdeskalen. Vid en närmare studie av sambanden med de övriga verken i rummet går det dock, som jag redan varit inne på, att göra en något mer komplex tolkning, som just pekar mot Butlers och campbegreppets mer grundläggande kritik av kategorier, normer och hierarkier.

Tallrikarna på golvet rymmer som jag diskuterade i analysen flera motiv med andra referenser än ett modernistiskt färgfältsmåleri. Det finns referenser till en antik bildtradition, liksom till tuppens dekormåleri, och mer svårtolkade motiv, såsom motivet med de mörka löven mot en gul bakgrund. Flera av motiven återfinns även på målningar i utställningen, dock inte alla. Det uppstår genom denna blandning av motiv och genom deras upprepning på andra ställen i utställningen en osäkerhet i fråga om original och kopia - målningarna reproducerar motiv från tallrikarna, eller tvärtom, och konstnären har blandat tydliga referenser till konsthistorien och andra bildtraditioner med ett mer svårtolkat innehåll. Det går inte på ett enkelt sätt att läsa av verken som genuina, personliga eller autentiska original, men inte heller som hopplöskade "readymades" av referenser - allt har blandats samman, genom konstnärens måleri som verkar som ett samlande grepp, realiserat genom varierande material och motiv.

På golvet ligger motiven utspridda, som ytmässiga referenser till olika traditioner, där något entydigt narrativ blir svårt att utläsa. De befinner sig i likvärdig nivå, platt mot marken, alla utförda i liknande skissartade stil. Detta knyter an till Butlers resonemang kring hur modifierade system av ytmässiga handlingar kan kritisera det dominerande, hegemoniska systemet. Här synliggörs motiven, med deras referenser förankrade i olika bildtraditioner, som just ytmässiga variationer, möjliga att sätta samman och modifiera efter egen vilja, utan några inneboende, "naturliga" egenskaper eller värdeomdömen. Dialogen med målningarna på väggarna förstärker detta, där spelet med inkongruenser och referenser vänder på låsta föreställningar om modernistiskt måleri och andra bildtraditioner, och deras positioner i konsthistorien, vilka medier de gestaltas i och hur de placeras i rummet.

Kopplingen till Butlers performativitetsteori och campbegreppet öppnar upp för att se dessa modifikationer och omkonfigurationer av motiv och betydelser som ett slags performativa handlingar eller ingrepp. De ingår i en process av betydelskapande som satts igång av Katz genom utställningens gestaltning, och som i samspel med betraktaren aktiveras genom tolkningen och den konkreta upplevelsen av verken i rummet. Betraktaren går försiktigt fram i rummet mellan plåtår, tallrikar av olika meningsbärande system, där nya förbindelser upprättats mellan bildtraditioner som inte längre har givna roller, platser eller funktioner. Tuppen blir som jag visat väsentlig i avläsningen och konstruktionen av verkets betydelskapande, där det marginella och det dominerande ifrågasätts som bestämda kategorier genom dess dubbla refererande funktion som parodierande en löjeväckande modernism, och som stolt företrädare för det marginella. Och dessa kategoriers töjbarhet synliggörs genom möjligheten att idag läsa den tidigare så dominerande modernismen som det marginella.

Denna performativa aspekt av verket kan med fördel diskuteras, och fördjupas, utifrån Margaretha Rossholm-Lagerlöfs performativitetsteori. Rossholm-Lagerlöf beskriver i denna teori hur verkets performativa mening framträder genom att betraktaren aktiverar verkets konkreta material med sin inlevelseförmåga, i ett slags iscensättning av verket, som bygger vidare på de tidigare stegen i tolkningsprocessens konstruktion av betydelskapande i verket. Dessa tidigare steg, varseblivning, omdöme och konstruktion, handlar om att, liksom jag gjort i analysen och tolkningen, identifiera och klassificera element i verket, beskriva dess inre förhållanden och att testa det mot yttre kontexter. Detta kan kallas verkets semantiska mening. Den performativa meningen utgår alltså från det som hittats i de tidigare stegen, och betraktaren iscensätter detta material i en akt av inlevelse där verkets betydelser ageras ut genom betraktarens möte med verket.

I detta verk skulle alltså de betydelser jag identifierat som ett ifrågasättande av kategorier utifrån campbegreppet kunna sägas utgöra en central del av verkets semantiska mening, och detta betydelseinnehåll kräver betraktarens inlevelse för att aktiveras. Den semantiska meningen övergår i en performativ mening i betraktarens konkreta möte med verket, där tolkningen bryts mot mer svårtolkade element, och sätts i relation till hela den rumsliga upplevelsen. Det är här som tallrikarnas placering, och deras relation till bilderna på väggarna, blir så central. Betraktaren vandrar mellan tallrikar med vitt skilda motiv som ligger utspridda som plåtår av mer eller mindre öppna betydelser, och genom relationen till tuppen på väggen och andra målningar i rummet synliggörs dessa representationer av olika bildtraditioner som djupt osäkrade, uppbrutna och omplacerade kategorier.

Detta sätts i spel och ageras fram i mitt möte med verket i rummet, där tuppen tydligt riktar sig mot mig som betraktare genom sin framträdande position på väggen, och sin gestaltning i starka, klara färger, med ett synligt öga blickandes ut över rummet. Tankeverksamheten aktiveras, och motivet sätts i relation till tallrikarna på golvet som leder betraktaren i en försiktig gång genom rummet, noga med att inte trampa på dem. Riskornen i tavlan gör genom sin taktila egenskap den konkreta närvaron av motivet med tuppen ännu mer påtaglig, och jag upplever det som att den flugit upp och ställt sig att stolt blicka ut över rummet från duken. Här bidrar direktheten och närvaron i motivet till tolkningen, med tuppen som stolt företrädare av det marginella som täckt över det abstrakta måleriet med sina riskorn. Närvarokänslan stegras av situationen med tallrikarna på golvet, där jag tvingas tänka på var jag sätter fötterna. Detta bidrar även till att min uppmärksamhet hela tiden växlar mellan bilderna på väggarna och motiven på tallrikarna. I denna rumsliga situation blir det svårt att se någon tydlig hierarki eller skillnad i uppmärksamhet mellan dessa medier och deras placering i rummet, båda tycks lika bestämmande och direkt avgörande för upplevelsen.

4. Avslutande och sammanfattande diskussion

Det blir i denna genomgång tydligt att det kan vara problematiskt att upprätta alltför starka skott mellan den semantiska och den performativa meningen i ett verk. Mina resonemang utifrån Butlers och Rossholm-Lagerlöfs performativitetsteorier ovan synliggör hur dessa snarare än att vara två skilda lägen i upplevelsen och tolkningen av ett verk ständigt samspelar med varandra. Tolkningen och betydelseinnehållet i verket är ständigt närvarande, och utageras och får sin betydelse först i betraktarens möte med verket. Här är det svårt att skilja mellan det som finns gestaltat i verket och betraktarens inlevelse eller kroppsliga upplevelse av detsamma - det ena ger det andra, och den semantiska och performativa meningen tycks sammanflätade. Vissa betydelser, såsom tallrikarnas relation till motiven på målningarna uppstår först genom en upplevelse (eller i mitt fall uppskattning av en sådan upplevelse, då jag inte sett verket i verkligheten) av deras konkreta, rumsliga samband. Det är en sådan upplevelse som leder fram till den analys jag gjorde av motivet i verket *Proposal* som ett index i flera lager. Det är inte en analys som kan ske lösryckt från det konkreta mötet, eller ett föreställt sådant möte, med verket i rummet där det visas. Dessa konkreta möten, bundna till specifika situationer, spelar samtidigt mot den iscensättning som konstnären gestaltat genom verkens och utställningsrummets konfiguration. Och detta möte eller samspel går alltså inte att läsa som en linje från en punkt till en annan i tolkningsprocessen. Istället utgör det en sammanflätad process där konstnärens iscensättning av verket hela tiden spelar mot betraktarens genom inlevelsen agerade iscensättning, och vice versa.

Denna sammanflätning av den semantiska och den performativa meningen synliggörs av hur begreppet camp ofta beskrivs som en performativ teori. Det blir tydligt genom kopplingen till

Butlers performativitetsteori, utifrån vilken camp kan beskrivas som medvetna ingrepp och omplaceringar av innehållet i de i grunden ytmässiga handlingar som konstruerar en dominerande ordning. Denna tanke att en ordning inte är grundad i naturliga, givna förhållanden, utan konstruerad genom yttre omständigheter som kan omformuleras och omplaceras, synliggörs i detta verk, där olika bildtraditioner sätts ihop på nytt och upprättar en kritik mot låsta kategorier. Denna omformulering skulle alltså kunna beskrivas som ett slags performativ, i den mening det utgör en iscensättning från konstnärens sida, och ett ingrepp i en existerande hierarkisk ordning genom förflyttningar av betydelser, där motivet flyttats mellan porslinstillriken och duken.

Jag har dock visat hur denna iscensättning, verkets semantiska mening enligt Rossholm-Lagerlöf, inte kan förstås utan betraktarens kompletterande iscensättning. Det blir tydligt redan på en grundläggande nivå, då betydelser inte är något som finns inneboende i ett verk, oberoende av betraktarens tolkning och möte med verket. Först i mötet aktiveras betydelserna. Detta sätter fingret på ett problem med campbegreppet och dess applicerande på ett konstverk, då det performativa innehåll av camp som Katz iscensatt i verket förutsätter en betraktare som är införstådd med de förflyttningar av betydelser som ligger gömda, redo att ageras fram. En betraktare som inte förmår identifiera dessa kommer att bli utestängd från en stor del av verkets betydelseinnehåll, och därmed fungerar camp i någon mening som en särskiljande mekanism som delar upp publiken i de som ”förstår”, och de som inte gör det. Utan den tolkningsakt som betraktaren genomför förblir verket i någon mening innehållslöst. Och i detta fall, i min upplevelse av verket, är alltså även verkets performativa mening, och inlevelsen som aktiverar den, i hög grad av en intellektuell karaktär, där den kroppsliga upplevelsen samverkar med de betydelseförskjutningar och inkongruenser som finns gestaltade i verket.

Susan Sontags begrepp medveten och omedveten camp blir här intressanta att ta upp. Medveten camp är verk som medvetet skapats och iscensatts med ett innehåll av inkongruenser som ska föra tankarna till camp, med en publik i åtanke som ska kunna identifiera verket som just camp. Detta är Katz verk ett tydligt exempel på, utifrån den analys och tolkning jag redogjort för ovan. Katz iscensättning av verket kan enligt resonemanget ovan möjligen sägas utgöra en del av verkets performativa mening, men framförallt utgör den verkets semantiska mening, som behöver aktiveras och tolkas av en betraktare för att sättas i spel. Det kräver alltså en betraktare som är införstådd med Katz refererande innehåll, i form av referenser till konsthistorien och andra bildtraditioner, för att de inkongruenser och ifrågasättanden av konsthistoriska hierarkier mellan medier som finns gestaltade i verket ska bli synliga.

Samtidigt är tolkningen av verket inte beroende av en kännedom om begreppet camp, snarare är det identifieringen av ett delvis motsägelsefullt innehåll i förhållande till hierarkier och konsthistoriska normer som jag ser som en springande punkt i verket. Därmed skiljer det sig något från Sontags begrepp medveten camp, där en huvudpoäng är att identifiera en kulturyttring som camp genom sättet den är gestaltad på. I Katz verk finns, genom tuppens symbolik som spänner över olika kulturer och tidsperioder, och genom alla övriga referenser, ett rikt innehåll som öppnar upp för en mängd olika tolkningar beroende på vilket spår man väljer att plocka upp, eller vilka referenser man är bekant med. Utställningens gestaltning i rummet understryker denna öppenhet mot mig som betraktare, där olika delar relaterar till min fysiska placering i rummet. Det blir en viktig del av tolkningsinnehållet, och hjälper till att sätta igång en tolkningsprocess hos betraktaren.

Efter denna avslutande diskussion kan det vara på sin plats att återknyta till frågeställningen, och sammanfatta det som uppsatsen kommit fram till. Min frågeställning löd: Vilka betydelser uppstår i

brytningen mellan referenser till konsthistorien och olika bildtraditioner? Hur blir dessa betydelser synliga genom verkets gestaltning? Hur ageras dessa betydelser fram i betraktarens möte med verket?

Brytningen mellan modernistiska referenser och dekormåleri på keramik och porslin, mellan måleri på duk som medium och konsthantverk, utgör i verket ett ifrågasättande av de hierarkier som dessa medier och traditioner fogats in i historiskt. I verket och i utställningens rum byter dessa traditioner plats med varandra, och synliggörs som utbytbara, förflyttningsbara element. Motiv från ett modernistiskt färgfältmåleri tar plats på tallrikar på golvet, och motiv från tallriksdekor flyttas till tavlan på väggen. Här utgör verket en ansats till ett uppvärderande av det marginella i förhållande till det dominerande, vilket understryks genom tuppens symbolik. Dessa kategorier förblir dock osäkrade snarare än fastlåsta. Det synliggörs genom den mångfald av motiv som återfinns både på tallrikar på golvet och som motiv på tavlor, och det uppblandade förhållande som råder mellan olika medier i utställningen där motiv vandrar fritt från tallrik till duk, och där deras traditionella positioner i rummet luckrats upp.

Utifrån Butlers performativitetsteori går alltså gestaltningen i verket att tolka som en subversiv kritik av hierarkier mellan medier och olika bildtraditioner, genom medvetna ingrepp i denna ordning. Det är på detta sätt jag menar att camp fungerar som en performativ teori, som aktualiseras i verket genom de ingrepp i konsthistoriska hierarkier mellan medier som Katz iscensatt i verket. För att knyta an till Rossholm-Lagerlöfs teori, utgör detta verkets semantiska mening, som kräver betraktarens medskapande genom inlevelse för att övergå i en performativ, utagerad mening. Min analys och tolkning visade dock att den performativa och semantiska meningen var tätt sammankopplade i verket, och att innehållet av camp även kan förstås som en del i verkets performativa mening. Dessa två steg, identifieringen av ett betydelseinnehåll genom campbegreppet, och dess aktiverande genom inlevelsen i det konkreta mötet med verket, sker växelvis, och är medberoende av varandra. Den rumsliga, konkreta utformningen av utställningen och min sinnliga och kroppsliga upplevelse av den är avgörande för uttolkandet av de samband och inkongruenser som leder tankarna till campbegreppet.

Samtidigt är inlevelsens aktivering av detta innehåll beroende av vissa förkunskaper. Det pekar, som jag nämnde ovan, på ett drag hos campbegreppet som kan uppfattas som problematiskt. Det finns en risk att ett verk som Katz stänger ute en stor grupp människor som inte är bekanta med de referenser som finns i verket, och som därmed inte kan urskilja de inkongruenser som konstnären iscensatt. Detta särskiljande drag går att spåra bakåt i campbegreppets historia, där Sontag beskriver hur camp snarast utgör ett sätt för aristokratin att omformulera sin sensibilitet eller smak, och hitta nya föremål att tillämpa sina konnässörskunskaper på. En sådan läsning tycks dock alltför snäv i detta fall, då Katz trots allt kritiserar just den typen av hierarkier i fråga om smak. Det handlar i Katz verk snarare om en tillåtande gest, där besökaren bjuds in att försiktigt vandra i ett rum med en mångfald av olika föremål som refererar till olika bildtraditioner och betydelseinnehåll, utan några fasta formler för hur de ska värderas eller tolkas.

Slutligen finns det som jag tidigare nämnt andra verk i utställningen med ett för mig mer svåråtkomligt innehåll. De tycks öppna upp för andra tolkningar än den jag här redogjort för, vilket pekar mot ett mer komplext innehåll i verket, snarare än att det skulle fungera som ett slags betydelseskapande maskin utifrån begreppet camp. En längre text skulle med fördel försöka plocka upp några av de mindre tydliga spåren i utställningen, spår som möjligen skulle motsäga den bild jag tecknat i denna text.

5. Käll- och litteraturförteckning

5.1 Tryckta källor och anförd litteratur

Babuscio, Jack, *Camp and the Gay Sensibility*, ur Bergman, David (red), *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University Of Massachusetts Press, Amherst 1993

Bergman, David (red), *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University Of Massachusetts Press, Amherst 1993

Britton, Andrew, *For Interpretation: Notes Against Camp*, ur Cleto, Fabio (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.

Butler, Judith, *From Interiority to Gender Performatives*, ur Cleto, Fabio (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.

Cleto, Fabio (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.

Cocteau, Jean, *Cock and Harlequin: Notes concerning Music*, Egoist Press, London 1921.

Cooper, Jean C., *Symboler : en uppslagsbok*, Forum, Stockholm 1986.

Domínguez Barajas, Elías, *The Function of Proverbs in Discourse: The Case of a Mexican Transnational Social Network*, Walter de Gruyter, Berlin 2010.

Meyer, Moe, *Introduction: Reclaiming the discourse of camp*, ur Meyer, Moe (red.), *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, Padstow 1994.

Myers, Terry R, ”Painting Camp: the Subculture of Painting - the Mainstream of Decoration”, ur *Flash Art* nr 179, 1994.

Newton, Esther, *Role Models*, 1972, ur Cleto, Fabio (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.

Peirce, Charles Sanders, *Peirce On Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*. Edited by James Hoopes. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.

Rossholm-Lagerlöf, Margaretha, *Inlevelse och vetenskap - om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm 2007

Sharp, Chris, ”Camp + Dandyism = Neo Camp?”, ur *Kaleidoscope Magazine* nr. 14, 2012.

5.2 Internetkällor

Collignon, Alain, "Drapeau Wallon" (www). Hämtad 2014-12-29. <http://www.wallonie-en-ligne.net/Encyclopedie/Thematiques/Notices/DrapeauW.htm>

Feiss, Ellen, "A Dandy Flavour: Ellen Feiss on "Notes On Neo-Camp" at Studio Voltaire, London", ur *Texte Zur Kunst* nr. 91 September 2013, s. 218. Hämtad 2014-12-29 på <https://www.textezurkunst.de/91/dandy-flavor/>

Jordan, Elaine Marie, "The Rooster of Barcelos" (www). Hämtad 2014-12-29. http://www.traditioninaction.org/religious/h017rp.BarcelosRooster_Jordan.html

Katz, Allison, utdrag ur paneldiskussion kring utställningen Notes On Camp på galleriet Studio Voltaire i London 2013. Övriga deltagare i samtalet var Chris Sharp, Ella Kruglyanskaya och Camilla Wills (www). Hämtad 2014-12-29. <https://soundcloud.com/studiovoltaire/in-discussion-notes-on-neo>

Lindemans, Micha F., "Janus" (www). Hämtad 2014-12-29. <http://www.pantheon.org/articles/j/janus.html>

The Metropolitan Museum of Art, New York, *Heilbrunn Timeline of Art History* (www). Hämtad 2014-12-29. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1981.11.10>

Saltz, Jerry, "Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same?", ur *New York Magazine*, 16/6 2014. Hämtad 2014-12-29 på <http://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html>

S.E. Schlosser, *The Rooster and the Pearl* (www). Hämtad 2014-12-29. http://americanfolklore.net/folklore/2011/07/the_cock_and_the_pearl_1.html

Sontag, Susan, *Notes On Camp*, ur *Partisan Review* vol. 31, nr 4, 1964, s. 527, (elektronisk resurs). Hämtad 2014-12-29 på <http://hgar-pub1.bu.edu/web/partisan-review/search-collection/detail/326066>

6. Bildförteckning



Proposal

Allison Katz

Tillkomstår: 2011

Teknik: Olja och ris på duk

162.5 x 147 cm

Del av utställningen *The Parts* på som visades på Johan Berggren gallery i Malmö.

Webadress: <http://www.johanberggren.com/allison-katz-2/> (gäller samtliga bilder)



Installationsvy (*The Parts*, Allison Katz 2011, Johan Berggren Gallery)



Installationsvy (*The Parts*, Allison Katz 2011, Johan Berggren Gallery)



Installationsvy (*The Parts*, Allison Katz 2011, Johan Berggren Gallery)



Installationsvy (*The Parts*, Allison Katz 2011, Johan Berggren Gallery)



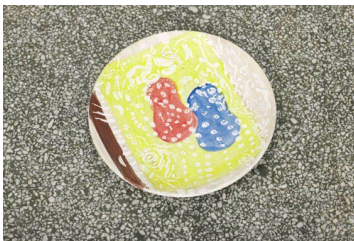
The Century
Glaserad Keramik
29 cm i diameter, 2011



Rider
Glaserad keramik
29 cm i diameter, 2011



Titel okänd
Glaserad keramik
29 cm i diameter 2011



Titel okänd
Glaserad keramik
29 cm i diameter, 2011



Titel okänd
Glaserad keramik
29 cm i diameter, 2011



Titel okänd
Glaserad keramik
29 cm i diameter, 2011



Titel okänd
Glaserad keramik
29 cm i diameter, 2011



Titel okänd
Glaserad keramik
29 cm i diameter, 2011