

Södertörns högskola  
Konstvetenskap

# Det queera Japan: Genusföreställningar och normbrytande konst i det samtida Japan



Orrit Stahlénus

C - Uppsats, Mars 2007  
Handledare: Magdalena Holdar

Innehåll:

|   |    |
|---|----|
| <b>Bakgrund</b>                         | 3  |
| <b>Syfte och frågeställning</b>         | 5  |
| <b>Metod och teoretisk utgångspunkt</b> | 6  |
| Judith Butler och queerteori            | 6  |
| Ståndpunktsfeminism                     | 8  |
| <b>Material och avgränsning</b>         | 10 |
| <b>Forskningsläge</b>                   | 11 |
| <b>Disposition</b>                      | 13 |
| <br>                                    |    |
| <b>1. Historik</b>                      | 13 |
| <b>2. Könsroller</b>                    | 15 |
| 2.1 Takarazuka                          | 16 |
| 2.2 Att välja en alternativ livsstil    | 17 |
| 2.3 Kabuki                              | 19 |
| <b>3. Vems Mimesis?</b>                 | 22 |
| 3.1 Yasumasa Morimura                   | 22 |
| 3.2 <i>Myself as a Stage</i>            | 24 |
| 3.3 <i>The Power to Dream</i>           | 25 |
| 3.4 En inre dialog                      | 27 |
| <b>4. Identitet</b>                     | 30 |
| 4.1 <i>Made in Occupied Japan</i>       | 30 |
| <br>                                    |    |
| <b>Avslutande diskussion</b>            | 36 |
| <b>Sammanfattning</b>                   | 39 |
| <b>Litteratur</b>                       | 41 |
| <b>Internetkällor</b>                   | 42 |
| <b>Muntliga källor</b>                  | 43 |
| <b>Bildlista</b>                        | 43 |

## Bakgrund

Identitetsberättelsens drivkraft är behovet att skapa sammanhang och samstämmighet mellan den individuella identiteten och omvärlden. Individerna "förhandlar" om utrymme i den sociala gemenskapen.<sup>1</sup>

Japan har ofta kallats för en misslyckad modernisering i det avseendet att det framstår som en ofärdig blandning mellan det för-moderna och det hypermoderna.<sup>2</sup> Vi skulle kunna kalla Japan för en hybrid. Flera århundraden av isolering mot omvärlden följt av en stark vilja att anpassa sig till den europeiska upplysningstiden har gjort Japan till en av de starkaste världsekonomierna i dagsläget. Denna snabba omställning från ett strängt patriarkalt och hierarkiskt styrt land till ett mer demokratiskt och jämlikt samhälle har varit en tid av kompromisser och motgångar, och än idag präglas landet av tydliga könsroller. Ett exempel hittar vi i språkbruket; av kvinnor krävs ett mer formellt och artigt sätt att uttrycka sig än av män, trots att det kan handla om samma situationer.<sup>3</sup> För den som är medveten om dessa mönster och som upplever dem som repressiva, söker man nya former för att uttrycka och förstå sin identitet. Det *queera* har därmed blivit ett sätt att söka sin identitet.<sup>4</sup> Genom konstnärliga uttryck, där en plattform för sökande redan är etablerad, kan både konstnär och betraktare skruva till verket för att utforska vem man är, eller vad andra vill att man ska vara.

---

<sup>1</sup>Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk Agenda*. Avesta: Atlas, 2002. s. 53.

<sup>2</sup>Sociologen Ueno Chizuko menar i intervjun med Buckley att Japan har moderniserats på andra villkor än västvärlden, men att de medvetet har valt att behålla en strikt könsfördelning. "It simply means that Japan has modernized differently." Sandra Buckley (Red.), *Broken Silence, Voices of Japanese Feminism*, London: University of California Press, 1997. s. 281.

<sup>3</sup>"Even in situations where the social status of the collocuters [sic] is the same, the woman is expected to adopt the more humble stance and resort to the formal form. In doing so she signals her respect for the other participants in the conversation." Buckley, s. 48. Intervju med lingvisten Ide Sachiko.

<sup>4</sup>Paralleller kan dras till subkulturer inom 1900-talet, dit unga ofta sökt sig för att finna en plattform för ett identitetssökande. Jag tänker på musikrörelser som rock, punk, reggae, ska. Men även andra former, exempelvis rollspel. Den japanska subkulturen kallad *otaku*, kan förstås som fanatiska samlare av anime och manga-filmer, dessa är oftast den stereotypa nördiga killen; introvert och oerhört kunnig inom ett specialområde. Se Takashi Murakami (Red.), *Little Boy, The arts of Japan's exploding subculture* New York: Japan Society and Gallery Yale University Press, 2005. Mr. på s. 40-41 är ett bra exempel på en *otaku*-konstnär. Se även Eleanor Heartney, "A Marriage of Trauma and Kitsch: intermingling Hiroshima and Hello Kitty, the recent exhibition 'Little boy' offered a provocative look at postwar Japanese culture," *Art in America*, Oct 2005 Tillgänglig via: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_9\\_93/ai\\_n15727576](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_9_93/ai_n15727576) (2007-01-27)

En tre veckors studieresa till Japan ligger till stor grund för denna uppsats. På min resa under hösten 2006 mötte jag en kultur som var mig totalt främmande. Seder, språk och traditioner var inte lätta att möta utan förvirring, och allt som oftast fann jag mig vilse i den labyrint av parker, skyskrapor, köpcentras och gränder som Tokyo utgör.<sup>5</sup> Japan framstod därför som ett pussel för mig, för var dag växte antalet bitar till lapptäcket och jag insåg att även jag "förhandlade om utrymme" i denna stad. Japan har blivit en del av den högkonsumerande västvärlden: snabba bilar, dyra kläder, musik som pumpas ut ur högtalare, tv-skärmar som flimrar ifrån skyskraporna.<sup>6</sup> Men det har gått till överdrift, det som ansågs vara exklusivt säljs här i varenda stadsdel. Jag har aldrig sett så många butiker för Chanel, Gucci, Dior, Fendi osv.<sup>7</sup> Och ett helt varuhus för bilar. Stora tv-skärmar från varenda korsning. Matar dig med reklam medan du väntar på grön gubbe vid övergångsstället. Istället för en tunnelbana finns tre och för att beställa mat på restaurang behöver du inte vänta på servitören, du beställer enkelt med några klick från en datorskärm. Hur ska jag få plats i den här staden? Syns jag? Finns jag? I mitt letande efter gallerier i stadsdelen Omotesando i Tokyo snubblar jag in på ett litet galleri som har en utställning av Yoko Ono.<sup>8</sup> I utställningen finns två kartor över Tokyo, en som är 100 år gammal och en från den samtida staden. Vid kartorna finns stämplor med orden *Remember*, *Wake*, *Heal*, *Open* och *I love you* och besökarna uppmuntras att stämpla kartorna med dessa ord. Med en väggtext förklarar Ono att "det är dags att vi är öppna mot varandra".<sup>9</sup> Jag håller med henne och är glad att jag på min väg i Tokyos labyrint fick ta del av denna karta. Kanske för att hitta en väg och ett sätt att förstå denna plats.

---

<sup>5</sup> För en, inte helt oproblematiske, skildring av de kontraster öst och väst bär på, med allt ifrån hur ett språk och en kultur kommuniceras till att ta sig runt en stad utan gatunamn (Tokyo), se: Roland Barthes. *Teckenriket*. Övers. Johan Dahlbäck. Stockholm: Brutus Östling Förlag Symposium, 1999. Original utgåva 1970.

<sup>6</sup> Flera perspektiv på ett högkonsumerande Japan ges i Fran Loyds antologi: *Consuming Bodies, Sex and Contemporary Japanese Art*, Hong Kong: Reaktion Books, 2002.

<sup>7</sup> Enligt Chanel's hemsida finns 20 butiker i Japan, detsamma gäller Gucci. Se <http://www.chanel.com> och <http://www.gucci.com> (2007-02-15).

<sup>8</sup> Gallery 360° i Tokyo visade utställningen *Open* mellan 6 - 25 november 2006.

<sup>9</sup> "It's time to be open to each other".

## Syfte & frågeställning

Denna uppsats utspelas på en scen som innefattar samtida japansk visuell kultur, och som därmed rymmer en mångfald av uttryck och tolkningsmöjligheter.<sup>10</sup> Mötet som Japan har gjort med väst verkar ha skapat ett mellanrum, eller ett glapp, mellan en traditionell japansk- och en modern västerländsk identitet. Med hjälp av Judith Butlers teorier om den subversiva kraften som uppstår i mellanrummet hos det performativa könet tänker jag se närmre på den internationellt erkände konstnären Yasumasa Morimura, performance-duon Yoshiko Shimada och Bubu de la Madeleine samt de kommersiella teaterformerna Takarazuka och Kabuki. Genom att diskutera dessa olika former av samtida konstnärliga uttryck, och med hjälp av queerteori, hoppas jag ge läsaren en inblick i konstformer som utmanar en normativ föreställning om genusidentiteter.

Eftersom queer är ett begrepp som per definition fungerar bäst utan en definition så är det centrala i uppsatsen därför att öppna upp en yta för diskussion och kritik av det performativa genuset. Queer ska hjälpa oss att se bortom det heteronormativa och därmed lösa upp begrepp och definitioner som begränsar individens vara. Frågor som ska ses som trådar är:

- Hur har landets historia påverkat individens identitetsbyggande?
- Vilka roller/identiteter återspeglas i konsten?
- Verkar konstnärerna eller konsten subversivt?

Titeln på uppsatsen anspelar därför på hur man upprepar och lever i sin föreskrivna identitet men också hur normerna som konstituerar den kan utmanas. *Det queera Japan* syftar till att bryta en heteronormativ tolkningstradition och verka för en alternativ och breddande kunskap om mångfald i identiteter.

---

<sup>10</sup> Visuell kultur ska i sammanhanget förstås som ett tvärvetenskapligt sätt att närma sig en kulturs historiska spår och efterlämningar. "För det första utgår man allmänt från ett kulturbegrepp som [...] innebär att kultur uppfattas som människors kommunikativa handlingar och att kulturer är möjliga att förstå genom de *spår* som dessa handlingar avsatt (texter, bilder, symboler, landskap, kläder etc.)." Se Anna Sparrman, Ulrika Torell & Eva Åhrén Snickare (Red.), *Visuella spår: Bilder i kultur- och samhällsanalys*, Lund: Studentlitteratur, 2003, s. 12-16.

## Metod och teoretisk utgångspunkt

*Judith Butler och queerteori.*

Jag vill försöka se den japanska kulturen genom ett slags prismatiskt fönster. Detta prisma hoppas jag ska vara tillräckligt tillåtande för att kunna uttala mig om en kultur som är mig främmande, men ändå låta mig tolka visuella uttryck med hjälp av teoretisk grund. Prismat vill jag ska låta både författare och läsare känna en frihet inför tolkning av både den kultur och konst som uppsatsen berör. Till stöd står därför queerteorin, ett förhållningssätt som är både tillåtande och ifrågasättande. Queerteori betecknar inte en identitet utan en position i förhållande till det normativa – en position som är tillgänglig för vem som helst som är marginaliserad genom sexuella handlingar eller genusidentifikation och som kan vara en grund utifrån vilken man kan bedriva insiktsfull kritik av samhälle och kultur.<sup>11</sup> Tiina Rosenberg menar också att queerteori alltid står i relation till den heterosexuella normen som en exkluderande princip.<sup>12</sup> Att definiera queer är, trots dessa ingångar, något som strider mot dess egentliga funktion. Det ligger i det queera som ämne att inte låta sig bli till ett instrument för regulativa system. Det är just därför denna metod fungerar väl till uppsatsens ämne. Det queera i denna uppsats är det jag inte kan sätta fingret på, det som går utanför normen, det som är svårt att definiera, det undanglidande och det udda.

En viktig poäng i denna uppsats är också att jag som författare/konstvetare verkar på samma sida som konsten. Om jag ställer mig utanför konsten och försöker göra en analys med hjälp av ett sorts raster, (som i detta fall är det queera) så är jag rädd att uppsatsen förlorar en del av sitt syfte. Avsikten med denna uppsats är således inte att försöka stabilisera något som jag uppfattar som potentiellt subversivt. Metoden och materialet kan vi se som en spade i ett område (Japan) där jag försöker bygga en scen varifrån flera identiteter ska få plats, och ta plats.

---

<sup>11</sup> Rosenberg, 2003. s. 64.

<sup>12</sup> Ibid, s. 15.

If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation, between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style.<sup>13</sup>

Uppsatsen tar sin utgång i Judith Butlers teorier kring den redan förutbestämda och utagerade genusordningen. Enligt Butler finns det inget original eller ett naturligt eller äkta genus eller sexualitet. Begreppen man och kvinna använder hon också väldigt sällan eftersom hon anser dem vara konstruktioner som endast syftar till ett fortsatt heteronormativt samhälle.<sup>14</sup> Därför menar Butler att de roller vi agerar, är oss föreskrivna. Detta har kunnat ske genom sociala sanktioner och tabun, dessa rollspel har återupprepats generation efter generation och den norm som har skapats är därmed ingenting annat än en konstruktion genom tid och kultur.<sup>15</sup>

Det är viktigt att ta fasta på att det är repetitionen, upprepandet av ett beteende som gör det till en norm. Men som citatet ovan pekar på, så finns det utrymme för att omkullkasta eller åtminstone utmana de rådande normerna. Inför varje upplaga, eller repetition så uppstår det ett glapp. En kopia kan aldrig bli mer än en kopia, det vill säga, modifieringar uppstår. Ett mellanrum skapas så mellan varje performativ handling.<sup>16</sup> Det är i detta mellanrum som det potentiellt subversiva uppstår, och det är på ett liknande vis även det mellanrum som har uppstått i Japan. En uråldrig tradition har mött en modern västvärld och ett glapp har uppstått i viljan till modernisering.

Judith Butler är sedan slutet av 1980 talet en av världens ledande queerteoretiker med inflytelserika texter och verk som *Gender Trouble* (1990), *Bodies*

---

<sup>13</sup> Judith Butler. "Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory". (1997) i *Feminist Theory Reader: Local and global perspectives*, Carole R. McCann och Seung-Kyung Kim, Great Britain: Routledge 2003, s. 415.

<sup>14</sup> "Med termen heteronormativitet åsyftas de institutioner, strukturer, relationer, och handlingar som vidmakthåller heterosexualitet som något enhetligt, naturligt och allomfattande". Tiina Rosenberg. *Könet brinner! Judith Butler*, Natur och Kultur, 2005. s. 7-12.

<sup>15</sup> Butler, 1997. s. 416.

<sup>16</sup> En performativ handling är både en kroppslig, fysiskt utförd akt och en talakt likt den när prästen förklarar det gifta paret för man och hustru.

*That Matter* (1993) och *Undoing Gender* (2004). Därför kommer hennes forskning vara det huvudsakliga stödet för mina iakttagelser och tolkningar. Problemet med att använda Butlers teorier är att de tillhör ett västerländskt post-strukturalistiskt perspektiv.<sup>17</sup> Det är därför viktigt att ha det i åtanke när jag nu vill applicera en västerländsk teori på en österländsk kultur, samt det faktum att Butlers teorier inte är skrivna i ett konsteoretiskt syfte. I inledningen till *Gender Trouble* skriver dock Butler att hennes forskning på senare tid har ställts bredvid bl.a. postkolonial teori och att de teoretiska horisonterna mellan de olika forskningsfälten har smält samman, därför finns det ett överskridande utrymme att använda hennes arbeten till denna uppsats.<sup>18</sup> Eftersom uppsatsen tar sin utgång i ett kritiskt förhållningssätt till det normativa så vill jag närmare beskriva hur Butler uppfattar genus och dess konstruktion som ett förtryckande och normativt instrument.

### *Ståndpunktsfeminism*

Kroppen i Butlers mening verkar inte vara annat än en projektionsyta, ett slagfält, den plats där det kulturellt producerade könet spelar ut sin roll. Hon skriver:

[...] the body is always under siege, suffering destruction by the very terms of history. And history is the creation of values and meanings by a signifying practice that requires the subjection of the body.<sup>19</sup>

I ljuset av detta närmar jag mig även den feministiska debatten i Japan. I en uppsats av detta slag, som lägger fram en främmande kultur utifrån ett mångfasetterat panorama, är det viktigt att göra klart hur jag försöker närma mig mitt ämne. *Ståndpunktsfeminism* är därför ett uttryck som också passar för att beskriva den öppenhet som löper genom denna uppsats. Med det menas ett samlat sökande och

---

<sup>17</sup> Judith Butler. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London: Routledge, 1990. Preface, xi.

<sup>18</sup> Ibid, xi-xii. Där diskuterar Butler även kort möjligheten för hennes forskning att numera ingår i ämnet Cultural Studies.

<sup>19</sup> Butler, 1990, s. 177. Hänvisar här till Foucaults text "Nietzsche, Genealogy, History" (1977).



lärande om kvinnors olika sorters kunskap och erfarenheter, en feministisk epistemologi.<sup>20</sup>

Genom ett medvetet förhållningssätt kan jag därför utforska japanska kvinnors och mäns förutsättningar och erfarenheter utan att bli fördömande/nedlåtande, eftersom det handlar om att lära sig om andra utifrån ett nytt perspektiv.<sup>21</sup> Utifrån ett trångsynt västerländskt historiserande perspektiv skulle det vara lätt att säga att den japanska kvinnan är förtryckt och att hon fortfarande har en lång väg att bryta sig ur den roll patriarkatet har föreskrivit henne. Det slagfält eller den projektionsyta som Butler tidigare pekade på skulle också kunna fungera som den scen som den japanska kvinnan tvingas agera sin roll på.

Enligt Ueno Chizuko, framstående japansk sociolog och feminist, är det omöjligt att applicera en västerländsk norm på vad som kan anses vara en acceptabel situation för kvinnor. Hon menar att många japanska kvinnor inte vill ha den sorts jämlikhet som västerländska kvinnor söker, det finns ingen strävan att vilja vara på samma nivå som män. Hon säger: "[o]ur primary goal is not to be like men, but to value what it means to be a woman".<sup>22</sup> Till den japanska kvinnans försvar menar Chizuko att hon har en annan sorts makt, en som mannen inte har. Som ett exempel tas hushållsarbete upp. I Japan är det ett högt värderat arbete att vara hemmafru och det anses inte alls vara ett tecken på frigörelse eller jämlikhet om kvinnan utför hushållstjänster eller inte. När japanska kvinnor jämför sin roll med hur det amerikanska samhället värderar hemmafrurollen anser de att "this amounts to a denigration of a fundamental social role".<sup>23</sup>

Visst skulle detta kunna kallas för ett idealens krig, den västerländska feminismens värden ställt mot japanska. Men i denna uppsats är den relativism som ståndpunktsfeminismen erbjuder menat som en del i det prismatiska tänkandet och exkluderar därmed inte möjligheterna att även använda queerteori som metod inom

---

<sup>20</sup> McCann (et al). s. 278.

<sup>21</sup> Jag är medveten om att det finns stora skillnader och motsättningar mellan feminism och queerteori. När Judith Butler började skriva var detta även en av de invändningar hon hade mot feminismen; att den verkar för någon slags allomfattande kvinna, medan den de facto uteslöt många människor genom att verka normativt. Se Rosenberg, 2005. s. 8-12. Se även inledningen till Judith Butler, "The End of Sexual Difference?" i *Undoing Gender*. New York and London: Routledge, 2004, s. 174.

<sup>22</sup> Buckley. s. 280.

<sup>23</sup> Ibid, s. 279.

samma ämnesområde. Det primära med ståndpunktsfeminism är att vara medveten om skillnader kulturer emellan. Liksom den japanska kvinnan inte kan eller borde importera en västerländsk feminism,<sup>24</sup> så måste den västerländska feministen heller inte vara för snabb att döma något som hon/han inte känner till för att vara ett förtryck.<sup>25</sup> I vissa hänseenden kan man se ståndpunktsfeminism som ett normaliserande instrument av genusrollerna, just de könsroller som queerteorin söker bryta ner. Men i denna uppsats är det viktigt att se att feminism, ståndpunktsfeminism och queerteori är teorier ifrån samma familj. De ska här användas som förstoringsglas i olika problemställningar med intentionen att belysa ett förtryck och lyfta fram en frigörande aspekt.

### **Material och avgränsning**

Ingången till mitt material och uppsatsämne kom genom Fran Loyds antologi *Consuming Bodies, Sex and Contemporary Japanese Art* (2002). Genom denna samling fick jag flera uppslag till konstnärer att se närmre på, gallerier och konsthallar att besöka och konsthistoriker/kritiker att läsa inför min resa till Japan. Den konst som läggs fram i denna samling är av en undersökande och prövande sort och tidigt slås det fast att det samtida Japan är ett samhälle där hyperkonsumtionen tagit över. I detta samhälle blir kroppen också något att konsumera. Genom konstnärernas sätt att arbeta - ifrågasättande och prövande - kände jag att jag ville arbeta på ett liknande sätt. Mitt arbetsmaterial består därför till stor del av att ha fått uppleva delar av en Japansk kultur som skulle vara mycket svår att lära känna genom texter. Under mitt besök i Japan tog jag även del av föreläsningar och intervjuer, besökte flera museer, konsthallar och gallerier och jag fick därmed också möjlighet att samla in material som skulle vara omöjlig att finna i Sverige.<sup>26</sup> Jag har även funnit teoretisk text inom ämnet *queer theory/gender studies* till nytta, där främst Judith Butler och Tiina

---

<sup>24</sup> Ueno vill hellre se att det lämnas ett utrymme för den japanska kvinnan att själv få definiera sin roll och sina mål som feminist. Ibid, s. 278.

<sup>25</sup> För flera bra ingångar till ämnet se kapitlet "Standpoints" i McCann (et al), s. 278-292.

<sup>26</sup> Jag vill rikta ett stort tack till Keiko Sakagami, professor i konsthistoria vid Waseda University, Tokyo för den tid hon tog sig till att svara på mina frågor och bistå mig med annan hjälp. Även Yoshiko Kogi, assistent på OTA Fine Arts Gallery, Roppongi, Tokyo har varit till stor hjälp genom en intervju om Shimada och Bubus konstnärliga verksamhet.

Rosenberg har varit till stor hjälp. Artiklar med recensioner av utställningar har varit värdefull läsning för att hjälpa till att skapa en bild av konstnärers verksamheter.

Valet av konstnärer och de andra uttrycksformer som jag diskuterar i min uppsats har jag valt utifrån en tillgänglighet av material, men till viss del har det valet även varit styrt av en tidsbegränsning. Om mer tid hade funnits till ämnet eller den studieresa jag gjorde, hade urvalet säkert sett annorlunda ut. Dessutom tror jag att uppsatsen hade haft en annan karaktär om jag hade kunnat tala och läsa det japanska språket, i detta läge har jag dessvärre inte kunnat tillägna mig all den information jag önskat.

### **Forskningsläge**

Denna uppsats knyter an till ett tvärvetenskapligt studiefält. Konstvetenskap, genusvetenskap och sociologi samverkar här för en bredare förståelse för uppsatsens ämne. Feministisk konstteori har sedan en tid tillbaka fått en stark position inom konstvetenskapen.<sup>27</sup> Genusvetenskapen, och framför allt queerteori är däremot en nyare tolkningsmodell. Judith Butler och Monique Wittig är några av de första filosoferna/teoretikerna som vågar bryta med uppfattningen att kvinnan är ett offer i en manligt producerad bildvärld.<sup>28</sup>

Det finns dock material som behandlar just genus/könsroller i Japan. Teoretisk litteratur ifrån västerländska forskare är övervägande i ämnet, men erbjuder flera bra ingångar. För frågor om sexualitet och genus se till exempel Romit Dasgupta and Mark McLelland (Red.), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, (2005), och även Fran Loyds, *Consuming Bodies, Sex and Contemporary Japanese Art*, (2002) som bl.a. tar upp kroppens roll som en kommersiell vara i det samtida Japan. För japanska feministiska ingångar till ämnet se Vera Mackie, *Feminism in Modern Japan*, (2003) som ger en historisk bild av hur den japanska kvinnan har kämpat för

---

<sup>27</sup> Mer specifikt började förändringar inom konstteoretiska begrepp ske i slutet av 70-talet, för en bra ingång till ämnet se: Sara Arrhenius (Red.), *Feministiska konstteorier*. Kairos skriftserier no 6. Raster bokförlag Stockholm, 2001.

<sup>28</sup> De menar att feminismen har stora brister, bl.a. utesluts kvinnor på grund av att heteronormativiteten står i centrum, termen feminism är inte något frigörande utan det verkar istället på ett motsatt sätt. Se Rosenberg, 2005. s. 8-12. Se även: Monique Wittig "One is Not Born a Woman" (1981), McCann (et al), s. 249-255.

sin självbild. Även Sandra Buckleys (Red.), *Broken Silence, Voices of Japanese Feminism* (1997) ger en bred inblick till olika tolkningar av japansk feminism.

För att närma mig de olika konstproduktionerna som uppsatsen tar upp har Jennifer Robertsons *Takarazuka, Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, (1998) varit till stor hjälp. Robertson är amerikansk antropolog och har även skrivit mycket om det androgyna i den japanska kulturen. Yasumasa Morimuras egen bokproduktion har även varit värdefull. Det har dock varit mycket frustrerande att finna att han skriver mycket om sin verksamhet, men att det mesta endast finns att tillgå på japanska. Två böcker: *Autorretratos, Diálogo con Frida* (2001) och *Daughter of Art History. Photographs of Yasumasa Morimura* (2003) samt det Tokyo baserade galleriet Shugoarts hemsida: <http://www.shugoarts.com/en/index.html>, och tidskriften *Prints 21* (specialnummer om Morimura) har gett en bra ingång till Morimuras bildmaterial. Det finns även många artiklar och recensioner som behandlar hans arbeten. För de lite mer underground-konstnärerna Yoshiko Shimada och Bubu har främst Fran Loyds antologi varit behjälplig, men även Caroline Turners artikel "The Enigma of Japanese Contemporary Art" (2005) har bidragit till en djupare förståelse. Som i de föregående fallen finns det mer material om konstnärerna, men endast på japanska. Yoshiko Shimada har dock gett ut ett antal mindre böcker som även innehåller engelska artiklar: *Escape from Oneself* och *Art Activism 1992-98*. Fler böcker finns att tillgå genom kontakt med deras galleri i Tokyo, OTA Fine Arts, och även dvd-filmer av Bubus verk finns tillgängliga där.

För förståelsen av queerteori har Judith Butlers *Gender Trouble* (1990) varit central. För forskning i ämnet har även Tiina Rosenbergs *Byxbegär* (2000), *Queerfeministisk Agenda* (2002) och *Könet Brinner! Judith Butler* (2005) varit till stor hjälp. Även Carole R. McCann and Seung-Kyung Kim (Red.), *Feminist Theory Reader, Local and Global Perspectives* (2003) har bidragit till en djupare förståelse för de olika sorters feminism som finns.

Information har jag alltså främst funnit genom katalogsökningar i Libris, och artikelsökningar i JSTOR, ofta har det också varit behjälpligt att se i antologiers och artiklars referenslistor. Ämnet för uppsatsen är varken nytt eller gammalt, det finns forskning om både konstnärerna/verksamheterna och den teori

jag kommer använda, men själva utförandet, sammanförandet av dessa ämnen, gör forskningsläget till lite som uppsatsen självt: det agerar i mellanrummet.

### **Disposition**

Eftersom uppsatsen behandlar delar av japansk samtidskultur ur ett feministiskt och queerteoretiskt synsätt så inleder uppsatsen med ett historiekapitel för att orientera läsaren och att bygga upp den scen varpå min diskussion och framläggning ska ta plats. Därefter följer tre kapitel som presenterar de delar av det prismatiska seendet som jag tidigare beskrivit som min tolkningsmodell och utgångspunkt. Tre olika sorters konstnärliga verksamheter läggs därmed fram för att visa på de nyanser den queera konsten bär på. Avslutningsvis följer en diskussion om vidare möjligheter till fördjupning i ämnet, med förslag på konstnärer och tolkningsmodeller.

## Historik

En bakgrund till Japans historia är väsentlig för att senare i uppsatsen förstå det glapp som uppstått i mötet mellan det traditionella och det moderna Japan.

Japan har en historia av starka politiska kontraster. Edo-perioden (1603-1867), som styrdes av familjen Tokugawa var en tid då Japan hölls under en militär diktatur och dessutom helt isolerat mot resten av världen. Konfucianismen, den rådande religionen, förde med sig ett hårt hållet klassystem som styrde det feodala Japan. Fyra klasser, samurajer, bönder, konsthantverkare och handelsmän, i just den ordningen, hade ett hårt tag om det japanska samhället. Inom varje klass var sedan den patriarkala hierarkin och fördelningen av könsrollerna ett viktigt instrument i konstruerandet och stabiliseringen av den japanska identiteten.<sup>29</sup>

Under Meiji-perioden (1867-1912) öppnade Japan upp gränserna mot omvärlden och landet stod inför en snabb modernisering eftersom det fanns en stark vilja att bli en erkänd modern stat.<sup>30</sup> Europeiska influenser blev modeller till modernisering med allt ifrån politiskt styre till musik och mode.<sup>31</sup> Den moderna världens inflytande på Japan förde även med sig ett behov av att stärka den nationella identiteten. Med Vera Mackies ord, amerikansk professor vid Curtin University of Technology, så var den japanska identiteten en identitet av "imperial subjects".<sup>32</sup> Hon menar att konstruerandet av den moderna identiteten var ett led i byggandet av en imperialistisk och koloniserande stat som skulle kunna agera som motpol till de europeiska ländernas stormakter och de omgärdande asiatiska länderna. I sin kamp om makt och erkännande, byggandet av imperiet, tog Japan kontroll över Taiwan och Korea, och de tjänade som kolonier under första hälften av 1900-talet.<sup>33</sup> Fram till andra världskriget avancerade Japan även i delar av bl.a. Kina,

---

<sup>29</sup> Jennifer Robertson. *Takarazuka, Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Los Angeles: University of California Press, 1998. Preface, xi.

<sup>30</sup> Chushichi Tsuzuki. *The Pursuit of Power in Modern Japan 1825-1995*. New York: Oxford University Press, 2000. s. 54.

<sup>31</sup> Efter rundresa i Europa och USA, 1871-1873, införde "Iwakura embassy" (den grupp av politiker och studenter som utsågs att göra resan) flera förändringar. Ibid, s. 64-65.

<sup>32</sup> Vera Mackie. *Feminism in Modern Japan, Citizenship, Embodiment and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. s. 3.

<sup>33</sup> Mary L. Hanneman. *Japan Faces the World 1925-1952*. Essex: Pearson Education Limited, 2001. s. 5.

Manchuriet, Burma, Thailand och Filipinerna. Först när USA 1945 tvingade landet att kapitulera år, släpptes de ockuperade områdena och en ny konstitution började på att upprättas.

I en omvänd situation tvingades nu Japan under amerikanskt tvångsstyre till 1952, och landet gick in i en djup kris. Kejsaren Hirohito tvingades gå ut i medierna och tillkännage nederlaget. Det japanska folket hade fostrats att tillbe Kejsaren likt en gud och när han tvingades tillkännage att han inte var mer än människa, och folket inte "superior to other races and fated to rule the world" väntade en djup kris.<sup>34</sup> För de allra flesta japaner, som levt utan tillräcklig information om krigets fortskridanden och intressen, så kom Kejsarens radiosändning som en blixtnedslag från klar himmel. För många blev detta ett svårsmält trauma och många, speciellt inom militären, svarade med att ta sina liv.<sup>35</sup> Under en väldigt kort tidsperiod har alltså Japan både agerat som kolonialmakt och blivit utsatta för tvångsstyre, från ett imperium till ett strängt kontrollerat och inte minst, ett krigshärjat land. Atombombningarna ska världen förhoppningsvis sent glömma, men japanerna gjorde sitt bästa att förtränga detta nederlag och istället kämpa för ett nytt starkt land.

## Könsroller

Detta kapitel belyser olika könsroller i teatern i Japan. De båda teaterformerna kabuki och takarazuka är unika i dess form, där de båda enbart spelas av en manlig respektive kvinnlig rollbesättning. Denna sida av prisma söker svaret på vilken roll framför allt takarazukan spelar för konstruerandet av genusidentifikation.

---

<sup>34</sup> Ibid, s. 102. Hanneman citerar Large, 1992: 147.

<sup>35</sup> Ibid, s. 84.

## Takarazuka

Dans- och föreställningstruppen takarazuka med gruppen Cosmos satte hösten 2006 upp musikalen *The Saga of a Young Man in the Late Edo Period, Sketches From the Life of Ryoma Sakamoto – a keyplayer in the overthrow of the Tokugawa Shogunate – Part 3* i den lilla kuststaden Takarazuka nära Osaka. Takarazuka är således dels en stad och en revytrupp med en tillhörande skola. Denna skola som utbildar en enbart kvinnlig besättning grundades 1913 och ämnade agera som en motvikt till den mansdominerade teatern kabuki. Takarazukas historia bygger på den inflytelserika affärsmannen och politikern Kobayashi Ichizos (1873-1957) initiativ att starta upp teatern i ett led att locka folk till den spa-anläggning han byggt upp i Takarazuka.<sup>36</sup>

Ämnesvalet i denna uppsättning behandlar det japanska identitetsbyggandet, samtidigt som själva truppen i realtid är ett typexempel på en genusöverskridande konstnärsform. Ryoma Sakamoto, huvudpersonen i föreställningen, hyllas idag som en man som vågade riskera sitt liv för att Japan skulle öppna sina gränser mot väst. När tiden begav sig ansågs han vara en fara för landets säkerhet, och lönnmördades just efter att makten lämnats över till Kejsaren. Idag hyllas denna man och den historia han skrev, men den framförs av en enbart kvinnlig rollbesättning för en, till majoriteten, kvinnlig publik.

Under åren har teatern fått stå emot hård kritik från flera håll, men Kobayashi har strängt hävdad att takarazuka är en skola för disciplin och formande av unga kvinnor. I början av 1900-talet lägger den japanska regeringen grunden för *Good Wife, Wise Mother* (ryōsai kenbo) projektet. Detta var ett statsformande och nationalistiskt projekt med sikte på att instifta en patriotisk och stabil genusbild hos den japanska kvinnan.<sup>37</sup> Tidskrifter skrev i decennier artiklar om hur revyn utmanade normer för kvinnlig sexualitet och genus. Men Kobayashi hävdade bestämt att varken den manhaftiga- eller den frisläppta kvinnan var passande för teatern. 1941 sattes även en föreställning upp med titeln *Legends of Virtuous Japanese Women*, en nationalistisk extravaganza tillägnad "heroines, mothers of heroes, and

---

<sup>36</sup> Ichizo ägde *Hankyu railroad* som han hade byggt ut för att trafikera sträckan till Takarazuka, han såg därför teatern som ett hopp att rädda honom ur hans ekonomiska svårigheter. Robertson, s. 4.

<sup>37</sup> Se Robertson, s. 61-70. Se även Mackie, 2003, s. 28-32.



'women of chastity'".<sup>38</sup> Kobayashi hävdade att takarasiennernas verkliga karriär börjar när de gifter sig och blir husmödrar och teatern var en plats för dem att lära sig uppskatta mannens hårda arbete. Genom att spela både de kvinnliga och manliga rollerna i revyn och genom den stränga utbildningen skulle hon vid giftermål bli en god hustru. Hon hade haft en god inblick i mannens psyke och visste nu vad som förväntades av henne.<sup>39</sup>

Att bli antagen till denna skola innebär dock för de allra flesta ett livslångt åtagande. Ofta söker unga kvinnor i 18-19 års ålder till skolan, blir de antagna väntar en hård tvåårig utbildning. Förstaårs-eleverna står under andraårs-studenterna, de bevakas hårt och har ansvar för all städning som sker utan moderna hjälpmedel. Utegångsförbud råder efter 22.00 (förstaårs-eleverna är till och med förbjudna att lämna skolområdet) och besökare tas endast emot i lobbyn. De flesta studenterna bor på ett studenthem och de flesta bor kvar på området även efter utbildningen, bara de kvinnor som tjänat tillräckligt med pengar har råd att flytta.<sup>40</sup>

### Att välja en alternativ livsstil

Att bli en *takarasienne* är således att välja en livsstil. En tid in i utbildningen väljs även det genus/kön som dessa kvinnor ska spela/bli. Valet grundas på kroppsbyggnad, utseende och röst, och utifrån dessa kriterier bestäms det om studenten blir man (*otokoyaku*) eller kvinna (*musumeyaku*). Inom varje trupp finns dessutom fasta karaktärer; "leading romantic man", "leading romantic woman", "leading comic man", "supporting actors" och ett par, "the golden combination". Detta för att det ska bli enklare för fansen att hitta ett favorit-par att välja bland de olika truppena.<sup>41</sup> Alla dessa kategoriseringar av kön, personlighet och karaktärer måste forma den privata individen också, tänker jag. Mycket tid av utbildningen går också till att lära sig *kata*, "which refers collectively to the technologies of gender, including form, posture, sign, code, gesture and choreography."<sup>42</sup> Att behöva lära sig tecknen för att agera likt en kvinna eller en man gör det svårt att försvara teatern ifrån ett

---

<sup>38</sup> Robertson, s. 63.

<sup>39</sup> Ibid, s. 66-67.

<sup>40</sup> Ibid, s. 8-11.

<sup>41</sup> Ibid, s. 10.

<sup>42</sup> Ibid, s. 12.

feministiskt håll. Att grundandet av teatern även ligger i ekonomiska vinstintressen gör dess förutsättningar till försvar nästintill omöjliga.

Kvinnan är inte satt på scenen för att representera sig själv eller att ta tillbaka en plats som hon länge förnekats. Den mimesis<sup>43</sup> som både mannen och kvinnan utför i kabukin respektive takarazukan verkar inte vara mer än ett utförande av förutbestämda koder för vad som ska läsas som maskulint eller feminint. Man kan tycka att en scen av detta slag skulle få bli en plats för en rättvis representation av genus.<sup>44</sup> Men att påstå något sådant skulle förutsätta att det finns ett "rätt" och ett "fel" genus. Det enda maskeraden och förklädnaden kan göra är att synliggöra de maktstrukturer de står i förbund med. Men detta överskridande innebär i sig ingen subversivitet.<sup>45</sup> Det måste vara aktiviteten som följer efter synliggörandet som möjliggör ett omkullkastande av normer. Häri ligger en möjlighet till alternativa tolkningar.



Bild 2.

Ställer vi teatern och dess uttrycksformer, historia och mål i ljuset av en queerteoretisk agenda eller en ståndpunktsfeminism så ser takarazuka inte lika förtyckande ut. På denna scen finns en möjlighet att få drömma sig bort för ett slag.<sup>46</sup> Ett förtryckt begär, som queerteorin också handlar om, får här utrymme att växa.

---

<sup>43</sup> Begreppet mimesis kommer att utvecklas senare i uppsatsen.

<sup>44</sup> Robertson pekar också på att den japanska kvinnan även blivit uppmuntrad att föra sig likt den kvinna (*onnagata*) som Kabukin agerar. Ibid, s. 38.

<sup>45</sup> Rosenberg, 2000. s. 10.

<sup>46</sup> Som vi senare ska få se ett exempel av i Yasumasa Morimuras arbeten.

Med hjälp av Tiina Rosenberg kan vi förstå att "byxrollerna" fungerar som ett sätt att väcka en positiv sexuell energi. Vilket håll denna energi är riktad mot är mindre väsentligt, det centrala är istället att se det subversiva i att en kvinna genom att klä sig som en man "träder in i en aktivt maskulin och begärande position i förhållande till en annan kvinna".<sup>47</sup> Det finns en frihet i att bli ett begärs-objekt, till skillnad från att bli endast ett objekt, enligt Rosenberg.<sup>48</sup> Jag håller med i detta resonemang, en kvinna iklädd en mansroll kan väcka ett begär, eller en fantasi, även om den inte är sexuellt laddad, och detta är en positiv egenskap.

Takarazuka skulle kunna ses som ett exempel på en teaterform som inte bara låter dess publik få drömma sig bort en stund, men som även tar med deras besökare på en genusfantasi. Jag säger inte att takarazukan speglar någon positiv, eller subversiv, för den delen, bild av varken kvinnan eller mannen. Det finns ett starkt heteronormativt element i föreställningens ämne. Styrkan, som teatern bär på ligger istället i förklädnaden och upprepanget. Den repetitiva akt som Butler menar aldrig kan leda till ett bibehållande av ett original, den genusparodi som maskeraderna kan framkalla, den rymmer en styrka och ett möjligt omkullkastande av normativa genusroller.<sup>49</sup> Även om Kobayashi grundade teatern i ett led att tjäna pengar och bidra till *Good Wife, Wise Mother*-idealet, så finns idag en alternativ könsroll på Takarazukas scen. Takarazukan bär därför på en potentiell subversivitet.

## Kabuki

Som motvikt till takarazuka tar jag väldigt kort upp kabukiteatern som är en uttrycksform med en lång historia. Det är intressant att se på hur ordet är skrivet under Edo-perioden (1603-1867). Dess tecken var då *ka* (sång), *bu* (dans), *ki* (prostitution), men i senare tid byttes *ki* ut till tecknet för elegans.<sup>50</sup> Ordet sägs också komma ifrån verbet *kabuku* som betyder att vara böjd. Menat som det västerländska uttrycket "queer"; udda, konstig eller rentav homosexuell. Möjliga tolkningar är att teatern då var ett slags avant-garde där skvaller om politiker eller andra satiriska

---

<sup>47</sup> Rosenberg, 2000. s. 167-168.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Butler, 1990. s. 188.

<sup>50</sup> Timon Screech. "Sex and Consumerism in Edo Japan" i Loyd (Red.), s. 35.

pjäser kunde sättas upp. Men mest troligt är att teatern tjänade som en institution att leva ut och få försättas i fantasier som gick utanför det normativa.<sup>51</sup> Kabukin verkar alltså som en tidig arena för ett udda begär, en böjelse, något som gick utanför normen. Det som gör kabukin intressant i relation till takarazuka är att alla skådespelare var, och fortfarande är, män. Dess publik under Edo-eran var också bara män. Män fick agera kvinnorollerna efter det att kvinnor förbjudits att uppträda (1629), detta för att skydda den allmänna moralen.<sup>52</sup> Prostitution var ju ett element i början av kabukins historia. Senare bannlystes även unga män att uppträda eftersom deras kroppar också utnyttjades, och ofta utbröt bråk på teatern över just dessa favoriserade ynglingar.

I Edo (dagens Tokyo), skapades ett distrikt där bland annat kabukiteatern höll till. Detta fick namnet *ukiyo*, den flytande världen. Edo var i början av 1600-talet en plats full av män i olika statusroller, men gemensamt för dem var att de blivit positionerade i Edo för att kunna arbeta och stå till tjänst för shogunatet. Genom att skapa ett nöjesdistrikt var landets styrande män överens om att människans lustar kunde hållas under kontroll.<sup>53</sup> *Ukiyo-e*, har även blivit namnet för den träblocksmetod med vilken man enkelt kunde trycka bilder. Syftet var bland annat att för den som kanske inte hade råd att uppleva distriktet i första hand, så fanns en bild att köpa för att kanske kunna drömma sig bort en stund. Bilderna föreställde allt ifrån gatuscener av distriktet till den favoriserade ynglingen på kabukiscenen.

Jag skulle därför vilja kalla denna *flytande värld* för en plats där flytande normer och tecken även får en plats. I flera århundraden växte sig distriktet större och det multiplicerades och fick även fäste i andra städer. Kabukin utvecklades med tiden, men mannen iklädd kvinnans kläder och hennes rollspel förändrades aldrig. Med tiden har denna form av teater blivit en norm. Kabukiskådespelarna är av stjärnstatus i Japan idag, och en man i kvinnokläder är knappast något att höja på ögonbrynen inför.<sup>54</sup> Det som började som underhållning och en plats att få leva sig in

---

<sup>51</sup> Ibid, s. 36.

<sup>52</sup> Masakatsu Gunji. *The Kabuki Guide*. Japan: Kodansha International Ltd., 1987. s. 19.

<sup>53</sup> Screech. s. 23-40.

<sup>54</sup> Efter diskussion på Waseda University med Keiko Sakagami och sex av hennes forskarstudenter ifrån konsthistoriska fakulteten, höll de alla med varandra om att det inte är någonting konstigt med en man i kvinnokläder, tvärtom så har det en stark historisk värdegrund. 2006-11-15

i drömmar och fantasier, är idag en respekterad och högaktad form av traditionell japansk kultur. Ställt bredvid Takarazukan, så bär Kabukin på samma förutsättningar för ett omkullkastande av ett normativt genus. Att män utklädda till kvinnor numera ses som en traditionell teaterform bör till och med ses som ett bevis på att Butlers teorier kring upprepadet av det performativa kan leda till förändringar av genuskonstruktioner.

## Vems Mimesis?<sup>55</sup>

I detta kapitel presenteras en av Japans mest internationellt framgångsrika konstnärer, Yasumasa Morimura. Han studerade måleri vid Kyoto City University of Art och sedan hans första utställning i Kyoto 1983 har han fortsatt att utveckla sin speciella teknik där måleri och foto smälter samman vid framställningar av allt ifrån Michael Jackson och Madonna till Rembrants måleri.<sup>56</sup> Som titeln till kapitlet antyder, så närmar vi oss här frågan om vem som representeras. Begreppet mimesis ska i detta avsnitt väcka tanken att människor upprepar varandras beteende, utseenden och mönster. Så vem är det vi försöker vara, eller efterlikna? Kan vi bli mer än en kopia av någon annan eller är vi dömda att upprepa invanda sätt att vara? Vilka är våra förebilder och hur speglar vi oss i dem? Vem skriver historien om oss själva? Morimura har i sina arbeten arbetat aktivt med dessa frågor i många år, och han är också bekant med Judith Butlers teorier. Blir inte Morimuras arbeten bara en visuell representation av Butlers teorier då, kan man fråga sig. Jag tror inte att det är så enkelt. Morimura måste ändå utgå ifrån sin specifika position för att skapa sina verk. Han har sin historia att luta sig mot. Och Butler har sin.

## Yasumasa Morimura

I förordet till *Daughter of Art History* hävdar den amerikanske konstkritikern och historikern Donald Kuspit att Yasumasa Morimura agerar som en agent i konsthistorien. Han byter skepnad likt en kameleont, in och ut genom tidsepoker, stilar, och inte minst konstnärer.<sup>57</sup>

He's operating in the theatre of art history, reproducing some of its grandest productions, demonstrating that every masterpiece is a rhetorical performance, and

---

<sup>55</sup> Syftar till kapitel sex i Tiina Rosenbergs *Byxbegär*. Kapitlet behandlar efterbildning, *mimesis*, och pekar effektivt ut de brister som framförallt teatern bär på. Rosenberg menar att: "Mimesis-begreppet är manligt, definerat av, med och för män. [... men] Samtidigt som det utesluter kvinnor, förutsätter den det kvinnliga." s. 170.

<sup>56</sup> <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/2788>. Tillgänglig 2007-02-21.

<sup>57</sup> Donald Kuspit. *Daughter of Art History. Photographs of Yasumasa Morimura*. New York: Aperture Foundation, 2003. s. 8.

that the people portrayed are actors, like Rembrandt, sometimes self-dramatizing, like van Gogh. Indeed, the artists who star in their own works – the artists Morimura impersonates, confirming that he is a greater actor than any one of them because he can be all of them – may be the best actors of all.<sup>58</sup>

I reproducerade konstverk av välkända konstnärer, likt Edouard Manet och Frida Kahlo, har Morimura klivit in i deras måleri och tagit över objektets roll. Vad betyder då denna förmåga att transformera sig till olika personer? Är det kontroversiellt att ikläda sig kvinnans attribut eller konstnärens subjekt? I Kuspits analys blir det knappast en queerteoretisk läsning av Morimuras arbeten. Han tolkar istället verken som en hyllning till gamla tekniker och då främst måleriet. Genom att Morimura använder nya tekniker för att reproducera bilderna ser Kuspit att det egentligen handlar om en måleriets kris; postmodernismen. Det postmoderna tillståndet hotar hela vår konstsyn och enligt Kuspit försöker Morimura hålla måleriet vid liv. Denna tolkning känns förutsägbar och självklar för en manlig konsthistoriker ifrån väst.

Oviljan att diskutera det potentiellt kontroversiella i att en man ifrån öst klär in sig i den västerländska konsthistorien är märklig. Trots att denna aspekt inte nämns så är frågan om det konstruerade könet/genuset/identiteten ändå en mycket central idé i Morimuras arbeten, vilket syns tydligt när man ser till hans samlade produktion.<sup>59</sup> Morimura har även själv sagt att det är gråzonen som intresserar honom.<sup>60</sup> Gammal och ung, kvinna och man, öst och väst. Dessa motsatspar och det flytande och det undgående, det som uppstår i glappet, är det som intresserar Morimura. Vi ska därför se närmre på ett par av hans verk, för att se om de verkligen utmanar den heteronormativa förståelsen av konst, och om den gråzon han pekar på är framträdande eller inte.

---

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Se Vera Mackie "'Understanding through the body:' the masquerades of Mishima Yukio and Morimura Yasumasa." i *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*. Red. Mark McLelland & Romit Dasgupta, London and New York: Routledge, 2005. s. 126-145.

<sup>60</sup> Yasumasa Morimura. *Daughter of Art History*. New York: Aperture Foundation, 2003. s. 119-121.

## *Myself as a Stage*

Om nu Morimura är en agent, som Kuspit påstår, vilket är då hans uppdrag? I *Selfportrait (Myself as a stage)* 2003, visas en hel uppsättning karaktärer upp (se bildappendix). Morimura själv är multiplicerad och utklädd i olika roller. Ett panorama av identiteter visas upp. Framför honom står oändligt med skor uppradade, peruker, glasögon och blommor. Bilden är överväldigande och förbryllande. Det är ett sådant intensivt arbete att klä sig i alla dessa roller; med kläder, smink, smycken, peruker, svärd, uppstoppade djur, blommor, cykel, och tavlor. Med lika delar hängivenhet och nyfikenhet verkar Morimura prova sig igenom en garderob av identiteter. Titeln på verket föreslår en tolkning till det komplexa och mångbottnade projektet som det är innebär att försöka förstå vem man är. Hur är jag, vad är jag och för vem? Kanske är jag alla dessa personer på en och samma gång, eller bara en i taget? Sexton kvinnor (möjligtvis är den sista personen en man) och två häst-personer har ställts upp på scenen, och de representerar allt från amerikanska filmstjärnor till religiösa förebilder. Det som fångar mig i detta verk är just att det är en man som ikläder sig främst kvinnliga attribut. De visuella akter som bjuds på är varken privata eller alldagliga situationer, de är mer regisserade och överdrivna, skapade för att bjuda på någonting utöver det vanliga. Tankarna går lätt till dragqueens med de stora perukerna, extravaganta kläder och högklackade skor. Butler har även pekat på att det är just dragqueens som har förmågan att peka ut det löjeväckande i att tro på en ursprunglig eller primär genusidentitet.<sup>61</sup> Styrkan som drag har sammanfattar Butler enligt följande: "*In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself - as well as its contingency.*"<sup>62</sup>

Är då detta ett försök att visa på hur identiteten är en komplicerad konstruktion, med beståndsdelar som är utbytbara och formbara? Jag tror det. Men genusidentiteten är också, som Butler pekade på, ett imiterande av någonting som är

---

<sup>61</sup> Butler, 1990. s. 187.

<sup>62</sup> Butlers kursiv. Ibid.



väldigt löst sammansatt. *Contigency* (tillfällighet; ovisshet)<sup>63</sup> föreslår att vi bara upprepar något som inte är förankrat i någon sann kärna. Morimura hade kunnat göra en likadan serie där han stannar kvar i sitt genus/kön. Men genom att han bryter sig ur sin form, uppmanar han också andra att göra det. Men det handlar inte bara om ett uppmuntrande att bryta sig ur föreskrivna roller, det handlar också om att väcka tanken att vi alla har en historia som är sammansatta av olika tillfälligheter. Morimura själv menar att han väldigt uppenbart deltar i en maskerad, han har klätt ut sig till kvinna, men att hans sätt att klä ut sig också skulle kunna peka på att män tar del i en egen maskerad; att man som man maskerar sig, gömmer sig.<sup>64</sup> Detta självporträtt som är fyllt av kvinnor och rikt på symbolik är en utdragen akt av ett undersökande och omkullkastande av både identitet och genus.

### *The Power to Dream*

Panoramat bjuder också till andra tolkningar, och prisman, eller ett fasettöga, blir också ett tema i denna visuella produktion. Från olika håll och vinklar får vi ta del av de olika delar som konstituerar en person. Detta kan läsas som en vädjan till publiken att hålla ett öppet sinne, våga se saker från flera håll. Maskeraden, agerandet i mellanrummet, eller utforskandet av roller, som vi nu har sett är alla karakteristiska teman i Morimuras arbete. Men det är viktigt att hålla i minnet att mannen i kvinnokläder redan finns som konstnärlig uttrycksform.<sup>65</sup> Både kabukin och takarazukan som jag tidigare diskuterat har bidragit till att främst stabilisera normen av män i kvinnoroller. Takarazukan däremot har inte en lika lång historia som männens (kabukin) och detta är även ett tema i en annan serie Morimura gjort. Panoramat ifrån det förra verket går igen i detta verk, men denna gång handlar det om att våga drömma sig bort, att våga multiplicera sina drömmar. Med hjälp av karaktärerna i takarazuka; männen som egentligen är kvinnor, de stolta och de modiga, kan vi resa till nya platser som inte längre begränsar våra identiteter.

---

<sup>63</sup> *Prismas Engelska Ordbok*. Stockholm: Norstedts Ordbok AB, 1998, s. 78.

<sup>64</sup> Hänvisar till en intervju utförd 2001. Mackie, 2005, s. 128.

<sup>65</sup> Se not 52 ovan.



Bild 3.

*The Power to Dream (Appear in History, Disappear in History)*, 2004, är en av delarna i *The Takarazuka*, en serie i tre delar.<sup>66</sup> Morimura har i två av bilderna använt sig av europeiska målningar och använder därmed temat om ett resande och provande av tidsepoker och personligheter ännu en gång. Denna bild är en reproduktion efter den franske målaren Eugène Delacroixs *Liberty Leading the People*, 1830, som han själv beskrev som ett sätt att kämpa för sitt land genom att måla frihetskampen på barrikaderna.<sup>67</sup> Istället för att som i Delacroixs tavla placera in sig som den lättklädda allegoriska Fru Frihet, med den franska flaggan sträckt mot skyn och de rasande massorna efter sig, så står Morimura som en takarasienne med ett höjt svärd i den ena handen och en vit ros i den andra. Möjligtvis är även denna bild en kamp för frihet. Genom att ha klätt sig i Takarazukas roll, en kvinna i manskläder, försöker han berätta att konsten har en förmåga att ta oss till platser vi aldrig trodde vi skulle få se eller uppleva.

Generally speaking, with the exception of wartime revues, contemporary Japan and Japanese were not and are not now represented on the Takarazuka stage, which instead offers audiences a chance to dream of other lives in other worlds.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> De andra verktitlarna är *Appear in Landscape, Disappear in Landscape* och *Appear in Light, Disappear in Light*, 2004.

<sup>67</sup> Giuseppe Marchiori. *Delacroix, The life and work of the artist illustrated with 80 colour plates*. London: Thames and Hudson, 1969. s. 33.

<sup>68</sup> Robertson, s. 7.

Denna gåva som skådespelare och konstnär vill ge sin publik verkar även innefatta en genusfantasi. Enligt Tiina Rosenberg kan vi inom teatern skilja mellan två sorters byxroller, *genusambiguitet* och *genusambivalens*.<sup>69</sup> Dessa termer föreslår en både-och-position i förhållande till sexuella identiteter. Ambiguiteten suddar ut gränser och öppnar möjligheter till mångfald medan ambivalensen bjuder på en tvåkönad status. Ambiguiteten i ovanstående verk skulle då ligga i det att publiken är medveten om genusmaskeraden och därmed ser det möjliga i att transendera världar med hjälp av det. "En både-och-position är inte fastlagd utan befinner sig i ständig rörelse. [---] Att vandra mellan två världar leder inte till ett bestämt mål, utan det är ett mål i sig. Detta kan i bästa fall innebära en öppning mot nya världar, i sämsta fall frustration och identitetsförlust."<sup>70</sup> Att bryta med normer och förväntningar kan alltså även ses som en fara. Om den nya positionen, identiteten, inte blickar ut över nya vidder, kan upplevelsen av det nya istället bidra till en känsla av ensamhet. Både genusidentiteten och den nationella bär på denna dubbla eventualitet.

### En inre dialog

Jag tror att Morimura vill erbjuda en flexibilitet i både genusidentitet, och i nationellidentitet. Men på frågan om vems mimesis Morimura utför så slår det mig att det är en västerländsk avbild som han upprepar, eller efterliknar. De konstverk han väljer att reproducera hör till största delen till en västerländsk kanon.<sup>71</sup> Morimura själv hävdar att konsten är global, han ser inte gränserna mellan kulturer som ett problem, som om det var något som skulle stå i vägen. Han ser snarare likheter, både på ett personligt och på ett kulturellt plan. I sin serie om Frida Kahlo, *Morimura Self-Portraits, An Inner Dialogue with Frida Kahlo*, 2001, så för han ett imaginärt samtal med Kahlo. I dialogen anklagar Kahlo honom för att användandet

---

<sup>69</sup> Enligt Rosenbergs ska ordet byxroller förstås som kvinnor som ikläder sig mäns roller på scenen. 2000. s. 9, 165.

<sup>70</sup> Ibid, s. 166.

<sup>71</sup> I denna terräng är det lätt att konsten blir ett politiskt verktyg. Kanske tilltalar Morimuras konst en västerländsk publik just eftersom han rör sig i en värld som är oss bekant? Eller så bibehålls rollen som en exotisk österländsk man, just eftersom han leker med de västerländska normerna för ett identitetssökande och ett polemiserande av öst och väst?

av hennes bilder bara är ett billigt trick för att locka folk, Morimura svarar att hans bilder är en hyllning till en kvinna han beundrar. Dessutom ser han likheter mellan hennes visuella språk och den japanska kulturen. När jag ser närmre på bilderna blir sammanslagningen av det mexikanska och japanska uppenbar, ett exempel är *An Inner Dialogue with Frida Kahlo (Festive Decorations)*, 2001. Morimura är i denna bild inmålad eller iklädd Kahlos *Self-Portrait with Frame and Two Birds*, 1938. I denna bild har den japanska lyckokrattan *kumade* fått ta plats i målningen, och den mexikanska ramen har blivit utbytt. Likaså är de båda fåglarna utbytta mot fiskar. Kumade är en slags lyckobringare, som folk köper vid religiösa platser i Japan för att ta hem och sätta upp på väggen. Jag valde att ta med denna bild, och den serie Morimura gjort om Kahlo för att peka på att den frihet som Morimura försöker ge människor genom sin konst.



Bild 4.

Den öppenhet, och de likheter han ser i konstnärskap, historia och traditioner är inte nödvändigtvis motsägande Butlers teorier kring en redan förutbestämt genusordning. Morimuras arbeten spänner över en vid scen av identiteter. Detta är

just det centrala i hans arbeten. Identiteten är flexibel, rörlig och den är tillgänglig att utnyttja och prova. Judith Butler själv vägrade i början på 1990-talet att kalla sig själv lesbisk eller gay, eftersom hon ansåg att "detta inte tycktes innebära mer än en simpel befallning att bli det hon redan ansåg sig vara".<sup>72</sup> Morimura passar också in i denna beskrivning. Morimura provar identiteter av främst kvinnor, ofta med en koppling till konst eller filmvärlden. Gråzonen som Morimura hävdade som ett av hans intressen, stämmer in på detta verk. En märklig sammanslagning har uppstått mellan vad som vid en första anblick verkar vara en omöjlig sammanslagning, Japan och Mexiko, man och kvinna. Porträttet är både vackert och sorgligt, lite som både Kahlo och Japans historia. Vi vet att Kahlo var en tidvis djupt olycklig kvinna, på grund av den bilolycka hon i tidig ålder råkade ut för, så fungerade inte hennes kropp likt andra kvinnors. Hon fick inga barn och bar till största delen av sitt liv en metallkorsett. Landet hon levde i upplevde hon också som ett öppet sår, infekterat av politik och vilja till makt och pengar. Japan å andra sidan bär också på en dyster historia, krig och två atombomber sårade ett land som snabbt förträngde sin förlust. Dessa trauman bär denna bild på och de två personerna/länderna/identiteterna möts här i denna bild av en lyckoamulett. Då finns det hopp om framtiden. Då finns det hopp om att se likheterna hos varandra och våga gå emot en föreskriven kultur och istället lära sig av varandras förluster, misstag och sorger och istället arbeta för ett nytt porträtt, en ny identitet.

---

<sup>72</sup> Rosenberg, 2002. s. 55. Se även Butler, 1990. s. 175.

## Identitet

Den sista delen av denna prisma behandlar det jag skulle vilja kalla *det andra mötet* mellan öst och väst. Efterkrigstiden, en tid av ett påtvingat västerländskt styre, har tydligt format den nationella identiteten såväl som genusidentifikationen. De två konstnärer Yoshiko Shimada och Bubu de la Madeleine, som i detta kapitel står i centrum har både studerat och ställt ut i flera länder men är ändå långt ifrån kända konstnärer. Jag tror framförallt att det handlar om att de är kvinnor som gör politiskt utmanande konst.<sup>73</sup> Men också för att de med sin konst vill något annat än att bara vara gulliga eller fina.<sup>74</sup> *Kawaii* är ett begrepp som enkelt kan beskrivas som det gulliga och oförstörda hos en ung kvinna. Utan att gå alltför djupt i detta ämne, (och endast med syfte att visa att Shimada och Bubu är dess motsats) så spelar *kawaii* en viktig roll i det japanska samhället. En stark koppling görs till efterkrigstidens kultur och framför allt mannens behov av trygghet; därför ses det gulliga, söta och underbara som något ofarligt och eftersträvansvärt.

Med Butler i bakhuvudet ska vi få se på ett exempel av vad efterkrigstiden, mötet och mellanrummet som uppstått, kan leda till för frågor. Enligt Butler är det performativa genuset någonting som alltid finns med, men vi ska nu se närmre på två konstnärer som aktivt arbetar med att ifrågasätta sin identitet och hur de använder det performativa i sin konst.

### *Made in Occupied Japan*

Yoshiko Shimada och Bubu de la Madeleine är två kvinnliga konstaktivister och feminister. I inledningen till *Art Activism 1992-98* beskriver Shimada sin position som besvärlig men viktig.<sup>75</sup> Det är inte många japanska konstnärer vågar eller vill benämna sitt arbete som politiskt eller feministiskt. Det anses helt enkelt inte vara

---

<sup>73</sup> Caroline Turner. "The Enigma of Japanese Contemporary Art". Caroline Turner (Red.), *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*. Canberra: Pandanus Books, 2005. s. 411.

<sup>74</sup> För en bra ingång till *kawaii* och konst som berör ämnet se: Yuko Hasegawa, "Post-Identity *Kawaii*: Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art". Loyd (Red.), 127-141.

<sup>75</sup> Yoshiko Shimada. *Art Activism 1992-98*. Tokyo: OTA Fine Arts. (Sidnumrering och tryckår saknas.)

korrekt, menar Shimada: "it seems that the prevailing image of feminist-or political-art is that it involves stating the obvious about oppressive conditions and accusing the society and men in general by those who self-righteously assume the voice of the victimied [sic]."<sup>76</sup> I motsats till den rådande föreställningen om politisk och feministiskt inspirerad konst, hävdar de båda konstnärerna att de söker finna vilken deras plats och funktion har varit i det exploaterande som Japan har utsatt "sitt" folk för. Denna bakgrund är viktigt att ha i åtanke när vi nu ser närmre på deras konst.

Bubus dagbokstext till performanceverket *Made in Occupied Japan*, 1998, ger en ingång till de frågor som Shimada och Bubu söker svar på. Bubu skriver:

I am 37 years old, born and raised in the "economic miracle" era in Japan.

How can I form a relationship with my parents' and grandparents' generations who experienced the war and the post-war era?

What do they want to tell me and what don't they want to tell me?

What I say might hurt their feelings, but I don't mean to deny their lives and the choices they made.

I don't want to force them to tell me about their past.  
I only want to know why they can't.<sup>77</sup>

I detta verk som består av flera delar har Yoshiko Shimada och Bubu klätt ut sig i olika roller för att undersöka hur maktstrukturer fungerar. Rollspelet inkluderar bl.a. Shimada som militär och Bubu som prostituerad, detta för att förstå hur exploaterandet av kvinnor kunde ske till den utsträckning som den gjorde. Både den amerikanska och den japanska militären utnyttjade koreanska och japanska kvinnor under kriget och efterkrigstiden.<sup>78</sup> Den yngre generationen i Japan idag, är till delar inte medveten om detta, och den äldre generationen har i många fall gjort sitt bästa att förtränga det.<sup>79</sup> Till verket iscensattes även ett känt fotografi på Kejsaren Hirohito och generalen McArthur. Originallet togs på USA:s ambassad i Tokyo 1945.

---

<sup>76</sup> Ibid, "Art Activism, Feminism and Myself". sidnumrering saknas.

<sup>77</sup> Bubu. Dagbokstext till performanceverket *Made in Occupied Japan*, 1998. Loyd (Red.), s. 124-126.

<sup>78</sup> Shimada har även gjort ett verk kallat *Comfort Women* (1994-95) där denna problematik stod i centrum.

<sup>79</sup> Yoshiko Shimada, "Afterword: Japanese Pop Culture and the Eradication of History". (2002) Loyd (Red.), s. 186-188.



Bild 5a, 5b.



Under den tid då Japan stod under amerikanskt styre blev frågan om den nationella identiteten undertryckt. Från att ha vuxit sig till ett imperium, blev Japan för första gången erövrat. Den före detta amerikanske ambassadören Edwin O. Reischauer (1961-66) betraktar dock tiden som en lyckad militär occupation: "[...] the occupation turned out to be a far less unpleasant experience than the Japanese had anticipated, and in retrospect it came to be seen as an important, constructive phase of Japanese history-in fact, a veritable re-birth, comparable only to the Meiji Restoration."<sup>80</sup> I ljuset av Shimada och Bubus konst står sig Reischauers uttalande märkligt. Medan Reischauer talar om återfödelse, talar de om ett förträngande av individen.

Som jag nämnt tidigare tvingades Kejsaren Hirohito att gå ut i radio och tillkännage Japans nederlag och även avsäga sig sin gudomliga position. Detta folks ledstjärna var fallen och en ny tid stod påtvingad för Japan. Med bilderna ovan vill Shimada och Bubu visa på den förändring som Japan nu stod inför. General MacArthur står avslappnat med händerna instoppade i sina khaki byxor, Kejsaren Hirohito står spänd i en tredelad kostym. Men det är inte kroppshållning, kläder

<sup>80</sup> Edwin O. Reischauer. *Japan, the Story of a Nation*. Tokyo: Charles R. Tuttle Company Publishers, 1989. s. 221-222.



eller en tävling i pondus som är markören, det är fotot som bevis på en ny tid. I Shimada och Bubus version av förevigandet av denna övergång, ser MacArthur ännu mer kaxig och överlägsen ut än i originalbilden. Han bär mörka glasögon och en pipa sticker ur mungipan, höften är utskjuten ifrån den korta Kejsaren som står till vänster om honom. Denna kejsare verkar nästan ha flyttat ner ögonbrynen till en mustasch,<sup>81</sup> men oavsett så ser han rädd och ensam ut.

Titeln på verket anspelar på den stämpel som sattes på 50 procent av alla varor som exporterades under den tid då Japan var under amerikanskt tvångsstyre. Denna stämpel verkade för att på ett nedlåtande vis markera att Japan var underställt Amerika.<sup>82</sup> Under tiden jag tittar på det dokumenterade verket och läser texterna till det, kommer samma frågor tillbaka som funnits med under hela uppsatsen: *Vem är jag? Var passar jag in? Vad berättar historien om mig? Vad har min kultur föreskrivit mig? Vad ska jag vara? För vem? Varför?*

Genom maskeraden söker dessa två konstnärer finna sin roll i den japanska historien och i samtiden. Citatet från performanceverket visar också på denna problematik. Hur byggs en relation mellan människor som lever i förnekelse eller som av andra skäl inte vill eller kan tala om sin historia? Hur ska man förstå vem man är när ens historia inte talas om? Shimada och Bubu vill i sina verk lyfta fram denna problematik och samtidigt, på ett högst personligt plan, söker de sin egen plats och identitet. Hur verkar då denna konst subversivt? Som jag har nämnt tidigare är det i mellanrummet, mellan upprepadet av så kallade traditioner nedärvda genom historien, som möjligheten till en ny form, eller en identitet, kan ta plats. Shimada och Bubu utmanar därmed, genom sitt arbete, en konstnärlig norm. Deras verk är uttalat politiska och feministiska och de behandlar ämnen som japanerna själva har svårt att tala om. Genom maskeraden kan ett ifrågasättande ske: "[p]utting on drag is not changing one's identity completely. It is examining layers

---

<sup>81</sup> I Morimuras reproduktion av Kahlos bilder nämner han att enda sättet att få till hennes markanta ögonbryn var att sätta dit en mustasch istället. Detta kändes mycket märkligt eftersom det är ett manligt attribut som nu sitter mitt i ansiktet av en kvinna. (Morimura, 2001). I Bubus roll av Hirohito blir det istället möjligtvis tvärtom av vad Morimura gjort, här är en kvinna med en mans ögonbryn till mustasch.

<sup>82</sup> John Russell. "Race and Reflexivity: The Black Other in Contemporary Japanese Mass Culture". *Cultural Anthropology*, Vol. 6, No. 1. 1991, s. 23.

and complexities of one's position."<sup>83</sup> I denna lek, eller parodi, finns en förhoppning om att förstå, och kanske därigenom finna sin plats, för att återvända till Reischauers ord, ett återfödande. Hur var det då möjligt att "termer som 'nationalism' och 'patriotism' blev nästintill tabubelagda"?<sup>84</sup> Från att ha varit ett folk starkt präglad av en nationalistisk anda, till ett USA-vänligt land, den nation som de nyss låg i krig emot.

Tänker vi tillbaka till det Rosenberg skrev om att våga sig ut i maskeraden: "[a]tt vandra mellan två världar leder inte till ett bestämt mål, utan det är ett mål i sig. Detta kan i bästa fall innebära en öppning mot nya världar, i sämsta fall frustration och identitetsförlust",<sup>85</sup> kanske vi kan spåra en lösning. Rosenberg talar om att ha en både-och-position i förhållande till sitt genus, men applicerar vi detsamma på en nations identitetsbygge så ser Japans samtid inte lika enigmatisk ut.<sup>86</sup> Japan vänder snabbt ryggen mot de värden man nyss slagits för, de normer de hållit för goda, byts plötsligt ut. Nu var det inte Japans mål att vandra mellan två världar, men följande mening sprider ljus över Japans queera position. Samtidigt som den är öppen mot en ny värld, så rymmer den en identitetsförlust. Shimada och Bubu har lyft fram detta i sina arbeten. Det queera tar här formen av ett utforskande av historiska roller. Identiteten som militären eller den sexuellt utnyttjade kvinnan är båda under Shimadas och Bubus mikroskop. Men i likhet med queerteori, som inte är en missionerande tes som drivs av feminister, så är de båda konstnärernas arbete ett personligt sökande efter svar.

Shimada menar att hon i sitt arbete endast kan utgå ifrån sig själv eftersom det är det enda hon med någon så när säkerhet kan uttala sig om. Queerteorin menar också att den är tillgänglig för vem som helst som blivit marginaliserad och vill bedriva en insiktsfull kritik av exempelvis en samhällsstruktur.<sup>87</sup> I dessa två aktivisters arbeten är det just självförståelse och kritik som är det centrala. I *Comfort Women/Women of Conformity*, 1994-95 görs ännu ett

---

<sup>83</sup> Shimada, "1998". *Art Activism 1992-98*, sidnumrering saknas.

<sup>84</sup> Min översättning. Reischauer. s. 222.

<sup>85</sup> Se not 68 ovan.

<sup>86</sup> "Enigma is still the essence of Japanese art." Turner för ett resonemang i hennes artikel som baseras på att Japans unika historia följt med mötet med väst leder till en svårtolkad och enigmatisk samtidskonst. Turner. s. 418.

<sup>87</sup> Se not 11 ovan.

försök att förstå hur den asiatiska kvinnan kunde tvingas in i ett sexuellt slaveri. Svaret finner Shimada i Japans historia, hon skriver: "[h]istorically (and this idea is far from extinct) Japanese have been imagined in one of two roles – that of sacred mother or that of prostitute." Shimada beskriver sedan hur ultranationalistiska kvinnor, som ser Hirohito som den förstfödda sonen, sedan kom att förlåta sitt folk, sina barn, för de grymheter de utsatt sina kvinnor för. "Japan's 'maternal' imperial system cannot bring itself to admit the fact of its children's past barbarities".<sup>88</sup> För vilken mor förlåter inte sitt barn?

---

<sup>88</sup> Shimada, "Comfort Women and the Emperors Children". Ur *Art Activism 1992-98*, sidnumrering saknas.

## Avslutande diskussion

Juxtaposeringen av gammalt och nytt, tecken och bilder, överflödet av sinnesintryck skulle vi kunna kalla för en hyperverklighet. Med Baudrillards ord kommer vi begreppet närmre. "It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. It is nevertheless the map that proceeds the territory."<sup>89</sup> Japan som land och kultur passar in i denna beskrivning, och den japanska identiteten måste också ses som en unik blandning av tradition och modernitet.<sup>90</sup> Genom att koppla in Baudrillard i en efterdiskussion vill jag visa att frågan om original och kopia är större än den Butler har fört i ett genussammanhang. Att kartan skulle föregå staden blir samma diskussion som den Judith Butler har fört. Det finns inget original, det finns bara kopior som söker likna det original som aldrig fanns.

Kopplat till identitet, sökandet efter en tillhörighet, blir det som att ställa sig framför en spegel i tron om att den ger svaret om vem du är. Men spegeln ger inget entydigt svar, den visar bara en bild, den berättar inget om ursprung eller originalitet och den berättar heller inte vilken väg du ska gå. I denna uppsats har konsten varit vår spegel att se en reflektion av en del av den japanska genusidentiteten. Genom filosofer som Butler och Baudrillard har vi också kunnat närma oss frågan om det finns ett ursprung eller ett original till den identitet som upprepas. Uppenbarligen är identiteter ingenting stabilt eller naturligt sammansatt, men att bryta sig ur gamla mönster tar tid.

Uppsatsen har genom belysningen av takarazuka, Yasumasa Morimura och Shimada och Bubu kopplat ihop idén om en subversiv identitet. Takarazukan finner den subversiva kraften i ett brytande av könsroller. På en teaterscen får nya roller ta plats och det är främst hos publiken som möjligheten att transformera sin identitet ligger. Hos Morimura syns även här ett provande av identiteter, men även kanske ett exotiserande av sin egen roll. Möjligheten finns att Morimura tilltalar en västerländsk publik och norm genom att just klä ut sig i kvinnliga porträtt ifrån väst. Frågan om det potentiellt subversiva måste därför ses ifrån olika håll för att kunna

---

<sup>89</sup> Jean Baudrillard. *Simulacra and Simulation*. (1981) Översatt av Sheila Faria Glaser. USA: The University of Michigan Press, 1994. s. 1.

<sup>90</sup> Alexandra Munroe. (Red.), *Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky*. New York: H. N Abrams, 1994. s. 341.

svara på vilken roll Morimura spelar. Ur denna aspekt, såväl som den ståndpunktsfeminism som legat som bakgrund till uppsatsen, vill jag påpeka att postkolonialteoribildning hade breddat förståelsen för både tolkning av konstverken som närmandet av en österländsk kultur. Shimada och Bubus konst har i uppsatsen behandlat mer av en nationell identitet, och ur det nationsskapande projektet sedan närmat sig en feministisk hållning. Ur dessa båda perspektiv har jag sökt visa att det queera, det subversiva, ligger i att utgå ifrån sin egen uppfattning om, såväl sexualitet som nationell identitet, och därifrån prova nya/andra/flera roller. Att försöka bryta sig ur en föreskriven roll är det gemensamma i denna studie av queerpotential.

Fanns det utrymme i denna uppsats, eller skulle jag fortsätta forska i ämnet hade jag gärna gått djupare in i frågan om identitet och identifikation i det japanska samhället. Det finns många fler konstnärer som behandlar frågor om förebilder och sexualitet och Butler hade gärna fått följa med som teoretisk bakgrund i ett vidare fält. Butlers egna exempel på vad subversiv performativitet är inkluderar olika former av crossdressing, maskulina kvinnor, feminina män, genderfuckers, dragkungar, dragdrottningar, transgenus, intersexuella och andra genusvariationer som hon själv säger tillhör standarduppsättningen i hennes egna sociala miljö; queerkulturen.<sup>91</sup> Denna uppsats har inte kunnat applicera de nämnda genusidentiteterna, men jag tror inte att det utesluter att det finns en subversiv kraft i den performativa konsten, speciellt den som diskuterar/berör sexualitet.<sup>92</sup> Därför vill jag kort lämna rum för ett par konstnärer som behandlar sexualitet och identifikation men som förmodligen har en lång väg kvar till Butlers queerkultur.

På utställningen *Idols* på Yokohama Museum of Art, 2006, låg frågan om japanska förebilder som grund till själva utställningen. Bilder av nakenfotografen (ibland även ansedd som pornografisk fotograf) Shinoyama Kishin var utställda vilket jag läser som ett öppet tecken på japanens nyfikenhet inför sexualitet och den nakna kroppen. I samtal med Yoshiko Kogi kom ämnet naket upp och hon

---

<sup>91</sup> Rosenberg, 2005. s. 17.

<sup>92</sup> Frågan om vad som är subversivt måste bedömas kontextuellt eftersom det inte finns någon universellt svar på frågan. Ibid, s. 16.

hävddade att den japanska kvinnan har en väldigt kliven roll inför sex. Hon ska vara nyfikten men samtidigt oskuldsfull, njutande men osjälvisk och det är en svår sak att balansera det privata med den bild massmedia målar upp av kvinnor och sexualitet.<sup>93</sup>

En annan konstnär som behandlar japansk identitet är fotografen Nobuyoshi Araki. Mest känd för sina bondage bilder med nakna kvinnor insnörda i rep så fotograferar Araki fortfarande även dagsscener ur Japan. Blandingen av bundna nakna kroppar och vardagliga scener får mig än en gång att koppla till ett mellanrum, eller ett glapp i både kultur och kroppsuppfattning. Det stränga och kontrollerade Japan mot det nyfikna och gränsöverskridande.



Bild 6.

Ett annat exempel som knyter samman konsumtionssamhället med kvinnans kropp är Hiroshi Masuyamas både fotografier och målningar av japanska skolflickor. I en diskussion med unga japanska konststuderande och deras professor visades bilderna *New Year, Bon - Sai*, (1999) och *High - school Girl* (1999) upp. Bilderna är dels en teckning föreställandes en skolflicka i kort kjol sittandes på alla fyra bredvid ett bonsai träd, och ett foto taget på gatan av ett par unga skolflickor i deras uniform. Studenternas respons till bilderna var ett oförstående av det

---

<sup>93</sup> Samtal med Yoshiko Kogi, assistent på OTA Fine Arts Gallery, Tokyo.

konstnärliga i bilderna. De såg varken något sexuellt eller något störande med bilderna. De föreställde endast unga skolflickor. Dessutom finns det dockor, samlarobjekt, som främst män ägnar sig åt, som föreställer unga skolflickor i små kjolar och tajta tröjor. Alla var överens om att bilden av skolflickan, den stiliserade och överdrivna, endast var ett objekt för mannen att projicera sin fantasi på, men Masuyamas foton eller teckning låg fortfarande kvar som en bild som ämnar representera Japan, inte förändra den.<sup>94</sup>

### **Sammanfattning**

Syftet med denna uppsats var att se hur mötet med västvärlden har påverkat vissa konstnärliga uttrycksformer att ifrågasätta både den nationella och genusidentiteten. Fokus har legat på queerteoretiska genisläsningar, där främst Judith Butler och Tiina Rosenbergs texter har verkat som teoretiskt stöd. Judith Butlers filosofi kring performativitet och ett normativt genus har varit centralt för en förståelse av uppsatsen. Det är också det mellanrum som Butler pekar på som har möjliggjort min läsning av delar av den japanska konsten och kulturen:

If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation, between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style.<sup>95</sup>

I det inledande kapitlet av uppsatsen gav jag en historisk bakgrund av Japan för att visa för läsaren hur landets historia har format dess folk. Detta avsnitt gav läsaren en känsla för hur Japan har styrts av ett patriarkat, hungrigt på makt. Kapitlet Könroller tog upp två olika teaterformer som båda speglar både ett queert och ett starkt traditionsbundet Japan. Takarazuka är en sträng skola som med hård disciplin och fasta mallar för könroller levererar en både heteronormativ och en potentiellt subversiv teaterform. Kabuki och takarazuka är två exempel på det mellanrum som jag menar kan påverka den normativa perceptionen av könrollerna.

---

<sup>94</sup> Diskussion på Waseda University, Tokyo. 2006-11-15.

<sup>95</sup> Butler, 1997. s. 415.

Kabukin har genom uppreandet av sin teaterform gjort mannen i kvinnokläder till något ofarligt och respekterat. Takarazukan har en kortare historia, men det finns ändå något störande och befriande med att se en kvinna i manskläder, det erbjuder form av genustillflykt.

*Vems Mimesis?* Pekade på samma problematik, men i detta fall är Yasumasa Morimura väldigt medveten om att han utför en genusmaskerad, det är ofta även hans mening att försöka få sin publik att bli medveten om att vi alla deltar i en slags maskerad. I Morimuras verk bjuds betraktaren på tillflykt såväl som eftertanke, identiteten är mångbottnad. Morimuras omfattande produktioner visar på en förmåga ifrågasätta det normativa i flera nivåer och det som utmanas i hans bilder är även den nationella tillhörigheten.

Det tredje kapitlet, *Identitet*, berättar om Yoshiko Shimada och Bubu de la Madeleines arbeten som samtidskonstnärer och deras sökande efter en identitet, både som kvinna och i ljuset av deras historia som koloniserad/koloniserad. På grund av deras ifrågasättande sätt att arbeta möts de ofta med skepsis i Japan och med hjälp av queerteori har det varit möjligt att se deras verk som en subversiv performans av de normer det japanska samhället förespråkar.

Den avslutande diskussionen gjorde en referens till Jean Baudrillards teorier kring hyperverkighet och kopplade det japanska samhället samman med Butlers teorier kring det omöjliga i att upprepa ett original. Det framlades också att postkolonial teori hade kunnat vara ett intressant sido- eller parallellspår till de diskussioner jag fört om ett subversivt identitetsskapande. I detta avsnitt pekade jag även på en möjlig fortsatt utveckling av ämnet och det öppnade upp en väg mot identifikation och sexualitet i ett bredare spektrum där Hiroshi Masuyama, Shinoyama Kishin och Nobuyoshi Araki lyftes fram som ett par exempel.



## Litteratur:

- Arrhenius, Sara (Red). *Feministiska konstarterier*. Kairos skriftserier no 6. Stockholm: Raster bokförlag, 2001.
- Barthes, Roland. *Teckenriket*. Övers. Johan Dahlbäck. Stockholm: Brutus Östling Bokförlag Symposion, 1999. Original utgåva 1970.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Övers. Sheila Faria Glaser. University of Michigan, 1994. Original utgåva 1981.
- Buckley, Sandra, (Red). *Broken Silence, Voices of Japanese Feminism*. London: University of California Press, 1997.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York and London: Routledge, 1990.
- , *Undoing Gender*. New York and London: Routledge, 2004.
- Dasgupta, Romit and Mark McLelland, (Red). *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*. New York: Routledge, 2005.
- Gunji, Masakatsu. *The Kabuki Guide*. Japan: Kodansha International Ltd., 1987.
- Hanneman, Mary L. *Japan Faces the World 1925-1952*. Essex: Pearson Education Limited, 2001.
- Le Cinq*, Takarazuka Stage Collection, vol 87, 2006.
- Loyd, Fran (Red). *Consuming Bodies, Sex and Contemporary Japanese Art*. Hong Kong: Reaktion Books, 2002.
- Mackie, Vera. *Feminism in Modern Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Marchiori, Giuseppe. *Delacroix, The life and work of the artist illustrated with 80 colour plates*. London: Thames and Hudson, 1969.
- McCann, Carole, R and Seung-Kyung Kim, (Red). *Feminist Theory Reader, Local and Global Perspectives*. New York: Routledge, 2003.
- Morimura, Yasumasa. *Autorretratos, Diálogo con Frida*. Tokyo: Fondation Arc-en-Ciel, 2001.
- , *Daughter of Art History. Photographs of Yasumasa Morimura*. New York: Aperture Foundation, 2003.
- Munroe, Alexandra, (Red). *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*. New York: H.N Abrams, 1994.

- Murakami, Takashi, (Red). *Little Boy: the arts of Japans exploding subculture*. New York: Japan Society and Gallery Yale University Press, 2005.
- , *Superflat*. Madra Publishing, 2000.
- Phelan, Peggy. *Unmarked, the Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- Prints 21*, spring 2005.
- Reischauer, Edwin O. *Japan, the Story of a Nation*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company Publishers. 1989.
- Robertson, Jennifer. *Takarazuka, Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Rosenberg, Tiina. *Byxbegär*. Anamma, 2000.
- , *Könet Brinner! Judith Butler. Texter i uroal av Tiina Rosenberg*. Natur och Kultur, 2005.
- , *Queerfeministisk Agenda*. Avesta: Atlas, 2002.
- Russell, John. "Race and Reflexivity: The Black Other in Contemporary Japanese Mass Culture". *Cultural Anthropology*, Vol. 6, No. 1. 1991.
- Shimada, Yoshiko. *Art Activism 1992-98*. Tokyo: OTA FINE ARTS. (Tryckår finns ej)
- , *Escape from Oneself*. Tokyo: OTA FINE ARTS. (Tryckår finns ej)
- Sparrman, Anna, Ulrika Torell & Eva Åhrén Snickare (red.), *Visuella spår: Bilder i kultur- och samhällsanalys*. Lund: Studentlitteratur, 2003.
- Tsuzuki, Chushichi. *The Pursuit of Power in Modern Japan 1825-1995*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

### **Internetkällor:**

- Heartney, Eleanor. "A Marriage of Trauma and Kitsch: intermingling Hiroshima and Hello Kitty, the recent exhibition 'Little boy' offered a provocative look at postwar Japanese culture." *Art in America*. Oct 2005. Tillgänglig via: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_9\\_93/ai\\_n15727576](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_9_93/ai_n15727576) (2007-01-29).

Schulz, Dirk. University of Cologne. Review of: "Judith Butler. Undoing Gender. Routledge: New York: Routledge. 2004." Gender Forum. Illuminating Gender 12 (2005) Tillgänglig via: [http://www.genderforum.uni-koeln.de/illuminating/review\\_schulz.html](http://www.genderforum.uni-koeln.de/illuminating/review_schulz.html) (2007-02-13)

Turner, Caroline. "The Enigma of Contemporary Japanese Art." *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*. Canberra, ACT, AUS: Pandanus Books, 2005. s. 385-443. Tillgänglig via: <http://80-site.ebrary.com.till.biblextern.sh.se/lib/sodertorn/Doc?id=10096217&ppg=398> (2006-06-20)

Information om Yasumasa Morimura:

<http://www.shugoarts.com/en/index.html>

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/2788>.

### **Muntliga källor:**

Intervju med konsthistorikern Keiko Sakagami och sex av hennes forskarstudenter på Waseda University, Tokyo. 2006-11-15.

Intervju med Yoshiko Kogi, assistent på OTA Gallery of Fine Arts, Roppongi, Tokyo. 2006-12-02

### **Bildlista:**

Bild 1. (Omslagsbild) Takarazuka *Le Cinq*, Takarazuka Stage Collection vol 87, 2006.

Bild 2. Takarazuka *Le Cinq*, Takarazuka Stage Collection vol 87, 2006.

Bild 3. Yasumasa Morimura, *The Power to Dream (Appear in History, Disappear in History)*, 2004. Ur tidskriften *Prints* 21, spring 2005.

Bild 4. Yasumasa Morimura, *An Inner Dialogue with Frida Kahlo (Festive Decorations)*, 2001. Ur boken Yasumasa Morimura. *Autorretratos, Diálogo con Frida*, 2001.

Bild 5a. Officiellt foto taget på amerikanska ambassaden i Tokyo 1945. Hämtat:

[http://content.answers.com/main/content/wp/en/thumb/7/71/300px-Macarthur\\_hirohito.jpg](http://content.answers.com/main/content/wp/en/thumb/7/71/300px-Macarthur_hirohito.jpg). (2007-01-17)

Bild 5b. Bubu & Shimada, 1945, 1998. Hämtat ur Yoshiko Shimada. *Art Activism 1992* – 98.

Bild 6. Nobuyoshi Araki. Fotografi från utställning på Edo Tokyo Museum, Tokyo 2006.

Bildappendix. Yasumasa Morimura. *Selfportrait (Myself as a Stage)*, 2003. Ur *Prints 21*, spring 2005.

## *Bildappendix*

Yasumasa Morimura *Selfportrait (Myself as a Stage)* 2003



