

DEN PLATTA BILDEN  
Samtal med Kira Carpelan

Ur Motiv # 12 Avatar

Citat ur *Untitled* att läggas in i större storlek i textmassan:

”Hur man ser betyder allt. Vad man ser betyder ingenting.”

”Sysslorna för ingen.”

”Han ödslar tiden på en glansig bild.”

”Jag övar mig i samtalet.”

”Det behöver åska.”

”Imorgon finns som en eller flera idéer, i några olika versioner.”

Maria Morberg: Ditt videoverk *Untitled* visades på Färgfabriken i Stockholm i våras under utställningen MIRIAM BÄCKSTRÖM *KIRA CARPELAN*. Det är en drygt 20 minuter lång film med två kvinnor i ett hotellrum. Den ena packar upp sina plagg ur en väska, berättar om en ”han” och en resa. Kvinnorna för ett fragmentariskt samtal, oftast i monologform, en sorts prosapoesi. Det talas om en rå blick, ifall det spelar roll vad som är verkligt och sant. Kostymfärgerna är vinrött och vaniljgult, matchar vinet som dricks. Ofta är de tysta, för sig själva, läser, sticker, men hela tiden med vaksam uppmärksamhet mot varandra. Karaktärernas identitet glider ihop, liksom rösterna man hör i voice-over. Ett ögonblick bryts fiktionen, den ena bättrar på den andras smink och coachar repliker. Filmen liknar ett chiffer. Miriam Bäckström, som bjudit in dig till sitt projekt och nätverk, spelar den ena rollen. Rebecka Hemse, skådespelerska i de två filmer Miriam gjort tidigare, spelar huvudrollen, den som har varit på resa.

Samtidigt som du skulle göra detta egna verk spelade Miriam in en dokumentärfilm med titeln *Kira Carpelan*, som inte var en dokumentär i ordets ortodoxa mening eftersom det under ert samarbete växte fram en sorts fiktiva personligheter med drag av er som verkliga personer. Hur navigerade du i den här pseudoverkligheten?

Kira Carpelan: Det var förvirrande på inspelningen att hålla allt i huvudet samtidigt. Jag är ingen van regissör och här skulle jag regissera en professionell skådespelare och en fullständig amatör. Amatörskådespelaren var dessutom producent för det vi kallade min film och samtidigt där i eget intresse som konstnär drivande ett komplicerat arbete. Där fanns två kameror. Den ena, styrd av mig, som skapade material för *Untitled* och den andra, styrd av Miriam, skapade material för *Kira Carpelan*. Jag visste inte då vems anvisningar som gällde, mina eller Miriams, och det gav en märklig och ibland ganska irriterad stämning. Men jag fokuserade på att få med alla nödvändiga bilder. Vi lät kameran gå hela tiden och mycket av det material jag sedan använde är från mellan tagningar. Jag tror att irritationen som fanns hos skådespelarna tillförde något, en nerv. Efter inspelningen kunde jag lättare separera mina roller. Och jag lärde mig efterhand att spela min roll och att gå in och ut ur den.

MM: Du har nyligen tagit din magisterexamen på institutionen för konst på Konstfack, följaktligen ÄR du konstnär. Du skrev i Palettens Vad är konst-nummer (1/2006) att man numera under utbildningen tränar bort bilden av konstnären som ett skapande geni. Hos allmänheten är det dock fortfarande den förhärskande myten, vilket gör att ens professionella självförtroende bara är giltigt i en väldigt liten krets. Berätta mer.

KC: Det som var svårt att hantera var att man förväntades vilja synas med sin egen person, att man var en person som också var "artiste", och det var jag inte beredd på eftersom sättet jag jobbar på är snarare motsatsen, att lägga så mycket mellan mig och betraktaren eller läsaren som möjligt, som döljer vem jag är. Men jag tycker också att det är en intressant, liksom dubbel roll, som man kan använda och spela med, att människor ser det som att jag är jag i mina verk. I bildkonsten är avsändaren konstnären som person, man har inte en yrkesroll.

MM: Det du beskriver, att tolka allting självbiografiskt, låter som en modernistisk tradition, att det som uttrycks är en känsla som konstnären har.

KC: Men det tror inte jag att man gör medvetet. Jag gick egentligen bara ett år på förberedande konstskola, och den var inriktad på teknik. Före det hade jag en fil kand, med film-, teater- och litteraturvetenskap. Så det här att jag skulle skaffa mig uttryck som var mitt personliga, mitt signum, var nytt. Det känns inte som att man har gjort upp med det riktigt någonstans. Det är det som utbildningen fortfarande handlar om, även om signaturen kan bestå av en alias, eller en grupp, så är signaturen fortfarande väldigt stark och bärande inom konst.

MM: Det kanske har att göra med att konsten nu är berättande på ibland väldigt konkreta sätt. Samhällets fixering vid yta bidrar väl också, att allting har en logotyp, är en vara. Men det här går ju också parallellt med att faktiskt hitta sina spår, och det är ju en konstnärlig process, en av huvudpoängerna med den.

KC: Jo, det är inte enbart negativt. Ett annat sätt att se på det är att alla verk man gör är självporträtt, fast man går omvägar. Man försöker lura sig själv, tappa bort sig själv, men alla ens uttryck bottenar i egna erfarenheter och föreställningar och därför blir det något som speglar ens person. Så det är inte bara romantiskt och dumt att tro att det skapande subjektet finns, men det kanske är splittrat och kan inta olika positioner till arbetet.

MM: I *Untitled* agerar dina karaktärer Rosa och Lillith. Tidigare har de förekommit i längre texter i olika former, bland annat på utställningen *På spaning efter det jag som flytt* på Bonniers konsthall. Jag hade först en instinktiv motvilja mot namnen, som jag tyckte var symboltyngda på ett sagoaktigt sätt. Jag fick inte ihop dem med din mondäna stil, som jag associerar till Antonionis tre filmer med Monica Vitti från början av 60-talet och annan europeisk film från den tiden, till Margurite Duras, och till Bergmans *Persona*. Men hur är det med de här karaktärerna?

KC: De dök upp som litterära figurer först, jag skrev fram dem. Det var i brist på samtal kring det jag skrev. Lillith var, skulle man kunna säga, under en tid min

professor i konstutbildningen, som jag hittade på själv. Namnet är som du säger, ett väldigt slitet begrepp. Hon är ju en feministisk ikon. Men min utgångspunkt är den här platta bilden av en passiv kvinna som allting ändå cirklar kring, som är en sorts nav eller som är objektet för begäret, objektet för blick, men som aldrig gör något, som inte verkar ha några åsikter eller karaktärsdrag eller intressen eller ambitioner. Och ändå kan man identifiera sig med henne, det är det som är så märkligt. Därav det motsägelsefulla namnet. Så ambitionen var att försöka lära känna den här personen som inte verkade ha någon personlighet.

MM: Kvinnan utan egenskaper.

KC: Ja, precis. Och så insåg jag att hon är bara en sida av en karaktär, den andra sidan är Rosa, hennes motsats, barnet. Så jag hittade på dem, och började leka med dem, och prata till dem, om dem, med dem, genom dem. Så småningom upptäckte jag att de var definierade av Trollkarlen, som satte ramarna för deras vara. Att de sen blev karaktärer i en film var en slump eller en krock med projektet med Miriam, där jag valde att använda dem som karaktärer för ett filmmanus. Därför är också filmen väldigt litterär. Egentligen var de inte alls beredda att bli kropp, de var väldigt nyfödda när de blev manuskaraktärer. Det var ingen originell tanke, de senaste åren har det kommit många projekt som går ut på att försöka skapa den här mångdimensionella personligheten ur en platt bild, Joyce Carol Oates *Blonde* till exempel, och Sara Stridsbergs bok om Valerie Solanas. Det är ganska fascinerande, jag kan bara ställa mig i det ledet och heja på det projektet, för att det känns så nödvändigt att försöka förstå varför de här personerna har blivit tillplattade, vad det fyller för funktion.

MM: I många olika uttryckstraditioner så är det mycket som kvinnliga konstnärer, jag vill inte säga ligger efter med, men det finns en massa oexploaterat där. Den typen av kvinnlig karaktär, den tomma, platta, är ju den man känner igen från Duras till exempel, eller Jean Rhys, har du läst henne?

KC: Nej.

MM: *God morgon midnatt* är lite som *Bonjour tristesse*, fast utan all elegans. Huvudpersonen hankar sig fram på förnedrande ströjobb, är "överårig", dricker för mycket i Paris med fransiga män, och blir outhärligen offer för andras definition av och omdömen om henne. Den sortens kvinnliga arketyp – visst, det finns många manliga typer, som är rotlösa och nihilistiska – men en kvinnlig sådan typ är mycket mer specifik. Den unge Werthers lidanden tillhör just Historien, medan det här tomma kärlet är en kvinna. På något vis är det en reaktion. Om man har blivit definierad och placerad av män, i alla olika myter, från Madonna-Hora till Musa, är det oundvikligt att när kvinnor – nu tänker jag 20, 30-tal – börjar skapa något eget, så är det i förhållande till den platsen. Vad annars kan man komma med. Man problematiserar den figuren.

KC: I Färgfabrikens utställningskatalog kallade jag filmen för en lek med dockor, för det finns något positivt här. Av till exempel Duras får man en sorts Barbiedocka, men

man får göra något med den. Av Bergman får man bara se men inte röra, om man ska hårdra det. Men Duras öppnar för olika sätt att använda objektet, dockan på, som är väldigt tilltalande. Hon ger verktyg för att vrida och vända på den, och försöka komma in i den, och förstå den, som jag verkligen är jätteinspirerad av. Att handskas med den. Jag tror inte att man kan efter så lång tid bara låtsas som att den inte längre finns, utan man måste försöka omskapa den, och få den att utvecklas. De manliga arketyperna är alltid i ett sammanhang där de utvecklas. De gör något, de får något, det händer något med dem, medan de kvinnliga stereotypa karaktärerna är statiska. Och det är det som Duras är så briljant på att skildra, den här läskiga positionen för kvinnan. Om man drar den till din spets, som hon har gjort i *Bonjour tristesse*, så blir det omoraliskt.

MM: Men vänta, är inte det Françoise Sagan?

KC: Jo, det är det ja! Jag blandade ihop dem!

MM: Men det är liksom samma gäng.

KC: Ja, hon hör ihop med kvinnan i *I fjol i Marienbad* av Alain Resnais, som man inte får träffa, men hon pratar till en hela tiden, och så får man titta på henne. Det är också den här spänningen mellan att vara objekt och att vara subjekt, som visas upp på ett väldigt subtilt sätt, som är jätteintressant.

MM: Man ska kanske inte ens gå i den fällan, det är väldigt lätt att ställa sig omedelbart i relation till sådant som män har gjort tidigare, men parallellen till Ingmar Bergmans *Persona* med *Untitled* är svår att bortse från. Jag såg om den inför vårt samtal. Första gången var femton år sen i USA, med intellektuella amerikaner som gjorde vågen för den. Och fast jag då lätt kunde spegla mig i ett sånt sökande som Ullmanns och Anderssons karaktärer har så minns jag att jag kände mig befriad när jag hade sett den, att: det där är arketyper som jag kan välja att vara i eller inte.

KC: Det är det problemet som man har till vardags, att de här arketyperna fungerar på ett omedvetet plan som identiteter, där de kan göra väldigt stor skada. En anledning till att ta itu med dem är att lära känna delarna av en själv som man kan råka bli när man går och handlar, eller när man inte tänker på vem man är eller vad man gör, som alla kvinnor upptäcker efter ett tag att de har blivit stöpta i. Sen har man dem, det är som ett virus i kroppen. Det finns en bra parallell till Bergman, men det är en sorts hatkärlek som alla i svensk filmtradition kan dela. Bergmans kvinnor sägs vara så fascinerande och gåtfulla. Jag tycker inte att de är det, det gåtfulla är: hur kunde han inte komma längre? Vad var det som gjorde att han fastnade där? (skratt)

MM: Verkligen! Nu är han harmlös, en gammal farbror som snart ska dö (fotnot: Intervjun gjordes en månad innan Bergmans bortgång.), men det pubertala i hans arbete finns också i introduktionen i DVD:n, inspelad i hans egen bio på Fårö. Han berättar gäckande att den version ni ska få se nu är den oklippta, det är bara en åttondels sekund, men det har ändå censuren kapat i alla länder. Det bortklippta är i

montaget som inleder filmen, där finns en nedräkning i bildrutor, 10, 9, 8, 7 och där siffran 6 ska komma har han klippt in en erigerad lem.

KC: Det är nästan grabbigt. De här kvinnorna finns inte bara hos Bergman, utan i mycket 60-talsfilm. Det jag gör är väl också en fortsättning på den traditionen, det estetiska, långsamma, poetiska tilltalet, bilden. Men jag vill ifrågasätta texten och framför allt de här kvinnokaraktererna som man aldrig helt kan identifiera sig med, utan som är vandrande målningar.

MM: Den stora skillnaden är att gestalterna i *Untitled* är dirigerade av din blick, och du är en kvinna i ungefär samma ålder som dina karakterer. När jag såg *Persona* första gången var jag mer upphängd vid det åtråvärda i den manliga blicken, den sexuella laddningen där. Den laddningen hänger ihop med det barnliga och pubertala, Lars von Trierska liksom, detta att både leka och ta sig själv på ett jättestort allvar. Surrealisterna gjorde ju samma sak i sina manifest, och i sina *Samtal om sex* till exempel. Med en sådan omnipotent attityd flyttar man också fram positionerna för konst.

KC: *Untitled* är en sorts dekonstruktion av det traditionella vackra objektet men jag håller med dig om att man kan dela den manliga blicken, att även kvinnor ska få inta den positionen, för att det är en plats som man kan använda, leka med, rollen att vara den som dominerar, som sätter reglerna, som har överblick och kontroll. I spänningen mellan den dominanta och den underordnade händer jättemycket. Det är en förutsättning för drama. Det är inte ett problem i sig att den spänningen finns, problemet är att den dominerande så ofta har varit mannens position. Så mellan kvinnorna är det en sorts kamp om positionen att definiera situationen och den andra och deras egna roller gentemot varandra, men också gentemot en omvärlds blick, och gentemot ett "Han" som är där, och som liksom är Traditionen. Dekonstruktion är kanske nyckelordet, ett försök att plocka isär, och behålla vad som fortfarande är värdefullt, och sätta ihop någonting av det, igen.

MM: Att dryfta saker. För det känner man, att det är två, minst, sidor av en person, eller identitet, någon sorts pågående kamp om tolkningsföreträdet, var man ska sätta fokus, vad som är viktigt, och varför.

KC: Man kan se det som ett tredelat subjekt, att Rosa, Lillith och Trollkarlen är samma person, och alla som de möter är också varianter av det subjektet, den här identiteten. Att det är ett dialektiskt subjekt, där man testar olika positioner. Om den högfärdiga intar den positionen, vad kommer det att betyda för den naiva, eller den dominanta, eller den likgiltiga.

MM: Ja, de har väl inte bestämda egenskaper väl. För nu lät det nästan som att den dominanta kunde vara den naiva.

KC: Ja, att den dominanta är en position och den naiva är en attityd. Och man kan ha olika attityder i olika positioner, och få olika sorters karakterer utifrån det. Leken

med att blanda dem och växla, det tycker jag är intressant, och det är en lek med att skapa identitet, subjekt.

MM: När "han" förekommer så är han väldigt uppmuntrande, säger "ingen kan begära mer om man gör så gott man kan".

KC: Väldigt förenklat och generellt sett så är "han" historien, traditionen, erfarenheten. Som jag, eller de här olika karaktärerna, provar olika påståenden emot.

MM: Men vems historia?

KC: Det är väl före idén om att en historia är någons, det är Historien med stort H, som självklart är ett problem, den här kolossen som kallas för en samling fakta, som inte alls är så stadig. "Han" har fått säga så många olika saker, att det enda gemensamma som jag har uppfattat som "han" är just traditionen, historien, som ett motstånd.

MM: Men ändå som någon uppmuntrande?

KC: Ja, på så vis att det är en förutsättning och en erfarenhet som går att möta och förändra. Ett tänkande som reagerar och svarar hoppas jag. Jag uppfattar att historien är levande och kan lära sig av samtiden på samma vis som samtiden lär av historien. *Historien* - skolämnet vår gemensamma tillkomst-saga - är ju ett pussel där det fattas oändligt många bitar.

MM: Det finns viss formell likhet mellan *Untitled* och *Persona*, och att det är en maktkamp mellan två kvinnor. Men en avgörande skillnad är de ämnen som aktriserna gestaltar i *Persona*; klassiska no-no's för kvinnor: att vara svekfull (Anderssons karaktär sjuksköterskan som är förlovad, beskriver en orgie med främmande unga killar på stranden), att vara bedräglig väninnor emellan (Ullmanns karaktär skådespelerskan hänger ut sköterskan, beskriver henne nedsättande i brev till sin läkare), och att inte ha moderskänsla (Ullmanns karaktär äcklas av sin son). Vi kanske ska gå tillbaka till din film, men det är också roligt att prata om kollegorna.

KC: Det är inte konstigt att man hamnar i referenserna eftersom mina karaktärer är så tydligt skulpterade av stereotypa föregångare, så jag tycker det är intressant att se på dem på det sättet.

MM: Ja, kvinnorna i din film är objekt, men uttryckande objekt.

KC: Det är nog den här dubbelheten som är fascinerande, för som du sa, det finns aspekter av objektrollen som är väldigt fantasieggande. Där finns det kvaliteter som man absolut kan hålla kvar, hela den här biten att spela upp, vara till för, ställa sig på en scen, bli betraktad... Man bjuder på ett skådespel på något sätt...

MM: ...där man kan manus.

KC: Ja, precis. Det finns väldigt kreativa sidor av den rollen, som har utvecklats av nöd, för att överhuvudtaget stå ut. Marilyn Monroe är det ultimata exemplet. Det intressanta är spänningen mellan objektsrollen och subjeksrollen, och det är där bilden av kvinnan blir intressantare, för mig, än bilden av mannen. Mannen som objekt har inte riktigt slagit igenom ännu, annat än i gay-världen.

MM: Tyvärr!

KC: Men den är väl på väg! Men den tilltalar mig inte lika mycket i alla fall, den är inte lika snygg.

MM: Jag tycker i och för sig att män är snyggare att titta på än kvinnor men hela den här fullfjädrade...

KC: ...showen.

MM: ...showen, scenarierna som kvinnor har, är attraktiva för båda könen tror jag. Jag tänker på kvinnorna bland surrealisterna, det kan ju inte vara någon tillfällighet att många av dem dels var gränsöverskridande till mode. Även de svenska kvinnliga målarna vid den tiden, till och med i den här lilla societén ägnar de sig åt sånt, Sigrid Hjertén och Isak Grunewald skriver brev till varandra om vad de haft på sig när de varit ute, detta att objektifiera sig själv med glädje.

KC: Som Dandyn. Jag kom faktiskt på ett samtida exempel, den senaste Bond-filmen med Daniel Craig, han är super på det. Han ger showen. Han är verkligen rätt man på rätt plats, och totalt objektifierad. Den är jättespännande. Han handlar, är vitsig, gör alla de stereotypa manliga sakerna men med en ironisk underton, spelar på Bondkaraktären, traditionellt sett. Och sen är det på väg att sluta med att han blir kär på riktigt, det är första gången det händer.

MM: Jag såg Daniel Craig i en engelsk film, *The Mother*, där han blir älskare till en 30 år äldre kvinna, föredrar henne framför hennes dotter, som han redan är involverad med. Man gapar för att det är så udda att se den konstellationen. Trettio år äldre man erövrar en yngre kvinna är så standard att man bara tänker på det som man - kvinna. I *The Mother* förför de *varandra*. Och de har inte gjort henne till en traditionellt sexig äldre femme fatale, hon har tantkläder och förnuftig vit BH rakt igenom.

KC: Fantastiskt. Om vi kan förändra klichéerna kan vi förändra oss själva. Om det vi speglar oss i utan att tänka på det - reklam, Hollywood, skvaller och fördomar - blir synligt och kan vändas upp och ner, lika gärna vara tvärtom, då har vi börjat ändra på oss själva. Det är som med trolleri - vi vill tro våra ögon så vi gör bilderna vi skapar sanna.

MM: "Dom som har tappat all sin kontakt delarna emellan, och är på väg att göra för många olika saker, röra sig i fel ordning. Dom som ständigt tappar sin balans. Jag samlar dem." Kan du utveckla det?

KC: Inte samla ihop ett splittrat jag som i att bota ett schizofrent tillstånd utan mer som att samla ihop delarna i en konstruktion för att förstärka den, kanske välja bort vissa delar och lägga till andra, enligt idén att identiteten är en social konstruktion. Om man gör konstruktionen tydlig framträder mekaniken och kan justeras. Det är Derridas idé om att all mening uppstår i en skillnad, alla identiteter blir till i förhållande till ett annat och relationen mellan utveckling och erfarenhet är en utdragen kamp om språket och dess mening. Vi har bara ett språk som definierar både det gamla och det nya, alltså måste utvecklingen ske med samma språk som traditionen – motståndet – men förändra dess meningsskapande strukturer. På samma sätt måste en ny identitet byggas inifrån, nya bilder likna de gamla för att vi ska känna igen dem som bilder osv. Stora förändringar sker långsamt.

MM: I Färgfabriken-katalogen frågar du dig: "Is it necessary for a female artist to play powerful?" Jag tänker "Is it necessary for *a woman* to play powerful"? I *Untitled* är det så skönt när Rebecka Hemse är i bild och när man hör hennes röst, för att hon är en så fantastiskt bra skådespelare. Det är tryggt när hon kommer, för hon är så vass, och levd, som karaktär. Varje skådespelare ger så mycket av sig själv som person till rollen. På ett motsvarande sätt är det lite obekvämt när Miriam är i bild, för att hon försöker lägga band på ett medfött, eller vad det nu är för slags behov, att kokettera, som jag tror att vilken amatör som helst skulle ha om man placerades framför en kamera.

KC: Det är en tränings sak. Det är som att börja på gym. Det märkte jag tydligt i projektet med Miriam, där jag blev filmad så mycket, att man måste göra sina timmar med kameran, innan man kan släppa de där fåniga grejerna som man håller på med. Så det är ganska hårt att stoppa en helt ofilmad person framför en kamera i ett sånt sammanhang första gången. Det var ju också en intressant vändning i relation till Rebecka-filmen, och i Miriams konstnärskap, där hon har hållit sig bakom kameran hela tiden och varit den som har kontrollerat förloppet.

MM: Så även aktören Rebecka är medskapande.

KC: ...ja, i allra högsta grad. Men det där med att spela mäktig. Jag tror att i vissa fall är det helt nödvändigt. Jag tror att kvinnor i positioner där de behöver bli lyssnade på, få saker utträttade, få folk att göra som de säger, måste ta på sig vissa attribut, för att få tillgång till publiken. Men det är intressant hur man kan använda stereotypa karaktärer på väldigt många olika sätt, återigen leka med dockorna, ta på sig uniformen.

MM: Vad gör du just nu?

KC: Just nu förbereder jag en film om Trollkarlen. Skapar scenerier och skriver dialog. Tittar på skådespelare. Jag har hela filmen i huvudet som en stor vaddboll som jag känner och börjar ana formen på. Det är den bästa delen av arbetet förutom klippningen. Och inspelningen förstås. Men filminspelning är som att bosätta sig på



en dansklubb – sjukt intensivt. Nu sover jag liksom fram saker. Det är helt olika slags arbeten. Det är jättekul.

MM: Tack.

KC: Tack själv.