

# **DARKNESS AS MATERIAL**

**Doktorandprojekt vid Stockholms Konstnärliga Högskola**

**Mia Engberg**

*And when you gaze long into an abyss  
the abyss also gazes into you.*

Friedrich Nietzsche

# **DARKNESS AS MATERIAL**

Doktorandprojekt vid Stockholms Konsthögskola

Av Mia Engberg

Denna text är skriven av Mia Engberg som en del av doktorandprojektet  
*Darkness as material* vid Stockholms konstnärliga högskola.

Grafisk formgivning: Jacob Frössén  
Handledare: Rebecca Hilton, Elisabeth Hjorth  
Korrekturläsning: Emilie Löfgren

STOCKHOLM | **STOCKHOLMS**  
UNIVERSITY | **KONSTNÄRLIGA**  
OF THE ARTS | **HÖGSKOLA**

Ingår i publikationsserien X Position no. 26  
ISSN 2002-603X  
ISBN **978-91-88407-45-0**

© Mia Engberg 2023

## Introduktion

I doktorandprojektet *Darkness as material* studerar jag mörkret som material och dess relation till filmiskt berättande. Studien rör sig mellan olika sorters mörker; mörkret i bilden, mörkret i biosalongen, mörkret i åskådaren där filmer tas emot och mörkret inom filmskaparen där samtiden avspeglar sig och idéer föds. Projektet är inspirerat av Marguerite Duras idé att döda filmen och undersöker möjligheten att närma sig den plats som hon kallade för *det mörka rummet där vi är döva och blinda och passion är möjlig*<sup>1</sup>

Två långfilmer har gjorts i projektet: *Hypermoon* och *Secrets of the Sun*. Filmerna har exakt samma ljudspår, men *Hypermoon* är en film med bilder medan *Secrets of the Sun* är en film utan bilder där mörker ersätter bilden som visuellt berättarelement. Filmen *Hypermoon* hade premiär på svenska biografer och sändes i Sveriges Television under hösten/vintern 2023. Den finns endast med i projektet som en referens att känna till och är inte representerad i det publicerade dokumenterade forskningsprojektet. *Secrets of the Sun* – filmen utan bilder – är doktorandprojektets filmiska kärna. Förutom filmerna består projektet även av ett antal essäer om mörker som finns samlade i den digitala publikationen *Darkness as Material*.

I dessa texter kommer jag att använda begreppen *svartruta* för att beteckna en mörk skärm utan bild, *icke-föreställande bild* för att beteckna en rörlig bild med abstrakt motiv och *förskjutet ljud* för att beteckna ett ljud som ej är inspelat vid samma tillfälle som bilden, till exempel ljudeffekter eller pålagda atmosfärer som inte ”hör till” bilden.

Detta doktorandprojekt är den sista delen i en tredelad studie:

1. *Aesthetics of absence. Belleville Baby* – Ett dokumentärt projekt om tid, minne och frånvaro. (Master vid Akademin Valand Film, Göteborg 2013). I denna studie undersökte jag användandet av svartruta, icke-föreställande bilder, förskjutet ljud och berättarröst som ett sätt att skildra tid och minne. Det resulterade i essäfilmen *Belleville Baby*, och boken *Belleville Baby – anteckningar från en filmisk process* (Engelsk titel: *Aesthetics of Absence*).

2. *The Visual Silence. Lucky One*, En experimentell fiktion om förlåtelse och tystnad. (Treårigt forskningsprojekt med stöd från Vetenskapsrådet 2015-2018). I den andra delen studerade jag användandet av flera lager av röster som bärande berättarelement och svartrutan tog större plats i det filmiska narrativet. Jag närstuderade även andra filmskapares arbete så som Derek Jarman, Marguerite Duras, Ousmane Sembène och Chantal Akerman. I projektet gjordes långfilmen *Lucky One* och boken *Den visuella tystnaden* (Engelsk titel: *The Visual Silence*).

3. *Darkness as material, Hypermoon and Secrets of the Sun* (Doktorandprojekt vid Stockholms Konsthögskola 2019–2023). Den tredje och sista studien har resulterat i två filmer och en samling texter. *Hypermoon* utforskar olika berättarlagar i relationen mellan bild, ljud, röst och narrativ medan *Secrets of the Sun* bygger på exakt samma ljudspår, men använder mörkret som visuellt material i det filmiska narrativet. I detta doktorandprojekt kommer texterna att publiceras på den digitala plattformen DiVA under titeln *Darkness as material*.

Filmerna *Belleville Baby*, *Lucky One* och *Hypermoon* har i samband med festivalvisningar och biodistribution fått namnet ”Belleville-trilogin”. Jag vet inte hur det namnet uppstod, men för enkelhetens skull använder jag det också i denna text för att benämna filmtriptyken som helhet, även om den till slut kom att innehålla fyra filmer.

## **Metod**

I de två första projekten studerade jag filmskapandets praktik och de olika processer och samarbeten som gör att en film blir till. I *Darkness as material* har jag valt att inte fokusera på filmskapandet i första hand utan har använt filmens praktik som ett sätt att undersöka olika aspekter av mörker.

I studien gör jag ingen entydig definition av ”mörker” utan rör mig fritt kring olika konceptuella, existentiella och mytologiska aspekter av det som inte är ljus. Främst utgår jag från det filmiska mörker som jag själv har arbetat med, det vill säga avsaknaden av ljus och avsaknaden av bild.

Jag har använt mig av skrivande som ett sätt att dokumentera forskningen, men också som en metod för att tänka kring mörker. Jag har intresserat mig för myter kring underjorden och nedstigandet i mörkret som en metafor för skapandeprocessen. Jag har undersökt det personliga berättandet och den kvinnliga blicken i relation till bland annat Ana Mendieta's silhuetter och Nan Goldins berättelser om missbrukets mörker. Jag har försökt formulera mig kring fantasin och dess relation till vårt inre mörker och hur den digitala projektionen har eliminerat det mörker som en gång var en del av bioplevelsen. Jag har studerat ett antal rörliga bilder för att se hur de använder sig av filmiskt mörker och slutligen har jag försökt att förstå och formulera något om det personliga mörkret och begäret i en imaginär dialog med Marguerite Duras.

I arbetet med att göra en långfilm (i det här fallet två) sker ett oräkneligt antal små och stora processer som har att göra med teknik och ekonomi och logistik. Dokumentationen och redovisningen av forskningen måste därför oundvikligen bygga på ett subjektivt urval, i kombination med en sorts tolkning av det som har skett. I dokumentationsprocessen skapas en ny berättelse som bygger på verkligheten men som också är en egen verklighet. På det sättet liknar forskningen det autofiktiva narrativet; berättelsen bygger på levda erfarenheter men det fiktiva lagret skapar en förskjutning, ett eget universum.

I den filmiska processen arbetar jag ofta intuitivt och utan att formulera mig i ord och mycket av den färdiga filmens värde ligger i mellanrummen och i det outtalade. I forskningsarbetet däremot försöker jag vara så precis och transparent som möjligt för att bidra med ny kunskap till mitt forskningsområde. Ibland krockar dessa två arbetssätt och det uppstår ett spänningsfält mellan konstens hemligheter och forskningens pedagogiska strävan. Där någonstans har dessa texter kommit till.

### **Referenser / Inspiration**

Det här forskningsprojektet har pågått i många år och jag har sett filmer och läst böcker, varit på seminarier och utställningar, tagit del av andra forskares projekt, rest, tänkt, surfat på sociala medier, lyssnat på poddar, läst artiklar och blivit influerad på så många olika sätt att det är omöjligt att nämna eller ens komma ihåg alla. Dock bör nämnas några samtida projekt som har haft betydelse för mitt arbete: Lina Perssons forskning om berättelsevärldar (worldbuilding) och människans roll under antropocen, Marcus Lindeens studier om samtalet som grund för dokumentärt berättande på teater och film och Ester Martin Bergsmarks undersökande av ett queert lyssnande och voice under. Elisabeth Hjorths bok *Mutant* och Mara Lees avhandling *När andra skriver* har båda inspirerat mina trevande försök att närma mig ett performativt skrivande. Patrik Erikssons avhandling *Melankoliska Fragment*, har varit betydelsefull liksom Sandra Prauns utforskningar av färgen svart och Aurore Berger Bjursells studier av mörker i svensk film. Jag har valt att situera mitt arbete i relation till andra konstnärer och forskare som arbetar experimentellt och utforskande snarare än till det enorma forskningsfält som är den experimentella filmen. Jag har också valt att inte närma mig genre-specifika studier kring autofiktion eller essäfilm eftersom den typen av klassificeringar inte har haft någon reell betydelse i mitt filmskapande. Några samtida konstnärer och filmskapare som har inspirerat mig är Pipilotti Rist, Tehching Hsieh, Nan Goldin, Laurie Anderson, Arthur Jafa, Sharon Lockhart och Maryam Tafakory. Sist men inte minst vill jag nämna mina handledare Kalle Boman, Rolf Hughes, Ellen Røed, Trond Lossius, Elisabeth Hjorth och Rebecca Hilton som har varit inspirationskällor och vägvisare genom olika faser av forskningen och min producent Tobias Janson utan vars enorma insatser filmtrilogin aldrig hade kunnat genomföras.

## Mörkret i Belleville-trilogin - Verkberättelse

### Belleville Baby

I filmen *Belleville Baby* använde jag svartruta och långa tagningar med till synes innehållslösa bilder; ett träd, ett fönster, ett hav, som en sorts nödlösning i brist på dokumentärt material. Berättelsen handlade om längtan och filmens huvudperson Vincent – han som jag längtade efter – ville inte vara med i filmen. Berättelsens andra tänkta huvudperson Florence Rey, en ung kvinna som deltagit i en polis-skjutning i Paris under den tiden jag bodde där, och vars livsöde kunde fungera som en sorts parallellberättelse till min, ville inte heller vara med i mitt projekt. Filmens tredje potentiella huvudperson, min farmor som hade en hemlig längtan i hela sitt liv, hade just gått bort. Jag hade alltså en dokumentär berättelse, men inget visuellt material. Filmen kom till under en lång period av experimenterande och tvivel och skrivande. Jag läste in olika skisser i en zoom-bandspelare och använde min garderob som studio. Jag använde stillbilder och super8-bilder och hemmavideos ur mitt arkiv och nytagna bilder från Marseille som jag filmade tillsammans med min medarbetare Åsa Sandzén. Bilderna föreställde höghus, havet och barn som spelar fotboll i kvällsljus. Vi gjorde även scener med svartruta som bild. Så småningom växte det fram något som kunde sättas ihop till en film. Filmen kom att präglas av avsaknadens estetik, ett för mig nytt berättarspråk där texten och rösten var överordnat bilden i det filmiska narrativet. Jag hämtade inspiration från andra filmer med essäistisk och poetisk berättarteknik bland annat Marguerite Duras' *Les mains négatives*, en kortfilm som består av regissörens egen berättarröst som läser en text till bilderna av Paris i gryning och Michel Wenzers kortfilmstrilogi *Three Poems by Spoon Jackson* som bygger på super8-bilder och telefönsamtal med den livstidsdömde poeten Spoon Jackson på New Folsom Prison.

### Lucky One

I filmen *Lucky One* arbetade jag mer medvetet med en minimalistisk estetik där svartrutan och de långa tagningarna var planerade och hade en mer enhetlig form. Jag samarbetade med fotografen Daniel Takács och filmaren och forskaren Margaux Guillemard som myntade begreppet ”visuell tystnad” i sin avhandling *Beyond the black image* (Birkbeck University 2013).<sup>2</sup> I manuset utvecklade vi flera lager av röster där berättarrösten diskuterar filmen med huvudkaraktären, ”tänk om du hade en dotter” och även vänder sig till åskådaren ”blunda, föreställ dig att du är den här mannen”.

I detta projekt undersökte vi möjligheterna att utveckla nya inkluderande metoder för inspelning. Vi arbetade utifrån premissen att en ny filmisk estetik även krävde nya filmiska arbetsmetoder. Vi experimenterade med bland annat kortare arbetsdagar, färre inspelningsplatser, mindre inspelningsteam, fler inspelningsperioder för att skapa en mer inkluderande och icke-hierarkisk arbetssituation. I detta projekt



fungerade de icke-föreställande bilderna, svartrutan och det förskjutna ljudet som ett sätt att underlätta själva filmskapandet genom att vi filmade färre scener och använde mindre resurser. Utforskandet av den visuella tystnaden blev ett sätt att söka sig till berättandets kärna, men också ett sätt att försöka expandera möjligheterna för vad en film kan vara och hur den ska göras.

Projektet utgick från en önskan att dekonstruera det traditionella filmberättandet. Vi inspirerades av Laura Mulveys feministiska teorier kring den manliga blicken och voyeurismen och även av Marguerite Duras svarta film *L'Homme Atlantique* och hennes uttalade önskan att "döda filmen". Vi längtade efter mörker i en tid av visuell överstimulans och objektifiering och vi såg biografens och filmens mörker som en radikal motståndshandling för att skapa nya blickar och utrymme för fantasin.

### **Hypermoon – Secrets of the Sun**

*Belleville Baby* och *Lucky One* knyts ihop av ett telefonsamtal mellan mig och en av filmernas huvudkaraktärer Vincent. Filmerna berättar om vår gemensamma historia då vi var unga i Paris, men också om hans personliga livshistoria då han hamnar i fängelse och senare blir rekryterad till en brottslig organisation. Berättelsen är delvis dokumentär och delvis fiktiv. Jag tänkte länge att den sista filmen skulle handla om någon typ av slut, förmodligen ett brutalt slut kopplat till den kriminella och svårnavigerade värld som Vincent levde i. Kanske skulle berättelsen vara cirkulär och sluta där den började i ett fängelsestraff. Eller kanske skulle karaktären Vincent dö en förtidig död, orsakad av det våld som var hans levebröd. Men, innan jag börjat förbereda den tredje filmen, blev jag sjuk. Under arbetet med *Lucky One* fick jag en cancerdiagnos som gjorde att min livssituation och riktningen i mitt arbete förändrades. Samtidigt tog även hans liv en ny riktning och den sista filmen *Hypermoon* kom att handla inte om Vincents eventuella död utan om min egen. Det blev också, lite oväntat, en film full av bilder.

I arbetet med *Hypermoon* kalkylerade jag med att min tid kunde vara kort och att jag därför måste arbeta effektivt. Mörkret blev till en början ett verktyg för att vinna tid. Jag började med att göra en svart film, med bara röster och ingen bild, så att denna film utan bilder skulle kunna avsluta trilogin om jag inte hann genomföra ett större filmprojekt. Filmens avsaknad av visuellt material skulle kunna kompenseras av det faktum att det var en exit piece alltså min sista film. Den potentiella döden och den fullständiga svartrutan skulle i så fall bli ett effektivt och kongenialt sätt att förena innehåll och form. Jag skulle försvinna tillsammans med mina bilder.

Med tiden visade det sig att cancerbehandlingarna fungerade över förväntan och att mina chanser till överlevnad successivt ökade. I denna process av adderad tid uppstod nya lager av visuellt material till filmen. Tillsammans med fotografen Milja Rossi filmade jag träd och moln och gardiner som vajade i vinden och andra små saker som tidigare varit betydelselösa men som nu blev tecken på liv. Vi filmade på 16mm negativfilm som vi framkallade på det lilla labbet Fokusfilm i Stockholm.

Jag använde även bilder ur mitt numera ganska omfattande bildarkiv; gamla super8-bilder från Paris, bilder från filmskolan, de första bilderna jag filmade med en Bolex-kamera och även nyare bilder på mina barn och mitt hem, filmade med iPhone.

På ett sätt kan man säga att *Hypermoon*, den sista delen i Belleville-trilogin, blev en hyllning till filmmediet i stället för att bli den radikala motståndshandling som jag hade föreställt mig. (Jag skulle ju döda filmen). Det var någonstans i denna process som jag insåg att filmen i själva verket var två filmer och att *Hypermoon* – precis som *Inanna* i den sumeriska myten – hade en underjordisk lillasyster: *Secrets of the Sun*. Att den ursprungliga versionen av filmen, filmen utan bilder, död-versionen, skulle få finnas kvar som ett alternativt universum, en påminnelse om allt som kunde ha hänt och allt som en dag kommer att hända.

Titeln *Secrets of the Sun* lånade jag från rymdvisionären och jazzpoeten Sun Ra vars lyrik citeras i filmen och vars musik och persona inspirerat den lilla astronaut som skymtar här och där i filmens berättelse.<sup>3</sup>

### **Att använda berättarröst**

Duras kallade berättarrösten för *la voix de la lecture interieur*, ungefär; den inre läsningens röst.<sup>4</sup> Det låter lätt, men det är svårt. En röst som är dåligt skriven eller dåligt läst kan förstöra en hel film. Min metod är att läsa långsamt utan hörlurar och att skriva om texten ett oändligt antal gånger. Jag redigerar ljudspåren själv. Jag läser in min egen röst ensam vid klippbordet eller i garderoben. Jag lyssnar även på andras berättarröster; Laurie Anderson, Derek Jarman, Tilda Swinton och försöker inspireras av deras ton, deras rytm, deras självförtroende. Marguerite Duras var en mästare på att läsa berättarröst. Hennes läsning var hes och lite släpig och magnetisk. Hon beskrev sin metod så här:

*I am not trying at all to develop the meaning of the text when I read it. (...) What I am looking for is the original state of the text, the way one tries to remember a distant event, not experienced but which one has heard about. The meaning will come later. It doesn't need me.*<sup>5</sup>

Rösten är något mer än texten. En bärare av mening. En rörelse från insidan till utsidan. Roland Barthes kallar detta ”writing out loud”.

*It's aim is not the clarity of the messages, the theatre of emotions; what it searches for (in a perspective of bliss) are the pulsional incidents, the language lined with flesh, a text where we can hear the grain of the throat, the patina of consonants, the voluptuousness of vowels, a whole carnal stereophony: the articulation of the body, of the tongue, not that of meaning, of language.*<sup>6</sup>

## Bilder

*Secrets of the Sun* består till största delen av berättarröst och en mörk monokrom bild som är filmad på 16mm-film. Filmen är inte helt svart utan innehåller korn och damm och rörelse så som negativfilm gör. Vissa scener innehåller även abstrakta element så som röda flammor och blå streck. Det är bilder skapade i en video-synthesizer av filmaren och konstnären Göran Hugo Olsson. Dessa bilder skapades ursprungligen för *Hypermoon* i ett försök att förstöra bilden i vissa scener och låta en annan visuell verklighet bryta in i de dokumentära bilderna av vardagen. Detta berättarlager fick bli kvar på samma ställe i båda filmerna.

I *Secrets of the Sun* finns även en enda föreställande bild. Det är en bild från Södersjukhuset som skildrar en resa nedåt med en hiss. Bilden växlar mellan den vy över Årstaviken som kan ses genom hissens fönster och det mörker som man ser mellan våningarna. Bilden kommer 20 min och 43 sek in i filmen.

## Att skriva

Att klippa en film utan bilder – eller en film där ljudet och rösten är överordnade bilden – liknar på många sätt en skrivprocess. Först kommer orden. Berättelsen måste röra sig i en rytm som styrs av texten. Jag skriver på mitt modersmål svenska, sedan ber jag någon översätta de delar som ska läsas in på andra språk. Efter översättningen ändrar texten karaktär och jag skriver om den igen innan den läses in. Första inläsningen är alltid en skiss. Det får inte ta för lång tid utan allt sker snabbt och görs med lätt hand. När inläsningarna är klara väljer jag de bästa tagningarna och lägger in i redigeringen. Ibland klipper jag ihop många små bitar ur många olika tagningar.

Jag brukar säga att jag skrev manuset till *Hypermoon* och *Secrets of the Sun* under den natten som David Bowie dog. Att jag då var som sjukast och att jag inspirerades av hans sätt att avsluta sitt livsverk med skivan *Blackstar*, vars texter och tillhörande videoverk skildrade tiden och döden på ett kongenialt sätt. Jag är dock inte säker på om det var så eller om det är en efterkonstruktion. Skrivandet är förenat med mycket vanda och tvivel för mig. Jag är omständig och långsam och måste testa texten tillsammans med röst ett oändligt antal gånger innan den är klar. Förmodligen skrev jag större delen av manuset i klipprummet, under en längre tidsperiod samtidigt som jag läste in röster och testklippade scener. Det jag vet säkert är att jag skrev det första utkastet av manus med Derek Jarmans film *Blue* som utgångspunkt. *Blue* är ett av de vackraste verken i filmhistorien. Filmen består av en enda blå monokrom bild och utspelar sig under Jarmans sista tid i livet då han är döende i aids och håller på att förlora synen. Jag brukar ofta använda den när jag undervisar som ett exempel på hur ett innehåll kan gestaltas i form.<sup>7</sup> Jag närläste *Blue*, minut för minut och kopierade strukturen; intro, scen från väntrummet, minne av kärlek, musik, osv. Min första tanke var att min film skulle vara en sorts hyllning till *Blue* och att kopplingen skulle framgå tydligt. Senare

i skrivprocessen tillkom dock nya idéer och berättarlager och Derek Jarmans förlaga försvann successivt ur min film.

Den första versionen bestod av min berättelse från sjukdomen, telefondialoger på franska med Vincent och rösten av en astronaut som svävar i rymden. Astronautens röst var från början tänkt att läsas på engelska men skrevs senare om till svenska och gjordes till ett barns röst. Ganska sent i processen lade jag till den dokumentära berättelsen om Valentina Tereshkova, den första kvinnan i rymden. Hon svävade också mellan liv och död, men av andra anledningar och hon blev en sorts länk mellan min berättelse och den lilla astronautens.

## Skådespelare

I *Hypermoon* och *Secrets of the Sun* läses Vincents röst av Louédé Anderson Djio och vi spelade in vår dialog i två omgångar i Paris. Efter första inspelningen lade jag in allt i klippningen varpå många av dialogerna kortades, flyttades eller skrevs om och sedan spelade vi in igen. Under en tid övervägde jag att ta bort Vincents karaktär ur filmen för att det var svårt att hitta hans roll i berättelsen. Senare bestämde jag att han skulle berätta om filmrullar som han hittat på vinden och att dessa bilder av minnen successivt skulle rullas upp i filmen i form av super8-bilder ur mitt arkiv. På det sättet skulle Vincents roll handla mer om tid och minne och mindre om kärlek. Vincents sista replik kommenterar också bildskapandet i sig då han påpekar att våra bilder kommer att finnas kvar långt efter den dag då vi själva och våra minnen är borta.

Astronautens röst lästes av Tallulah Whitaker, en 13-årig flicka från Göteborg. Hon castades på grund av sin tvåspråkighet, eftersom hon först skulle läsa på engelska (hennes far är engelsman). Senare, då texten skrevs om till svenska, behöll vi ändå Tallulah för att hennes heta lite obestämbara röst hade blivit astronautens och liksom vävts sig in i filmen på ett sätt som inte gick att byta ut. Hon hade en naturlig känsla för rytm och vi hade roligt tillsammans.

## Att klippa

Filmskapande bygger till stor del på samarbeten. Många moment i processen kräver teknisk specialkompetens, men också olika sätt att tänka. I klipp-processen kan det vara nödvändigt med en klippare som tillför en ny blick och ett nytt temperament till berättandet. Som regissör kan jag fastna i en idé om vad filmen borde vara i stället för att se vad den är, vad den har för möjligheter. Då är klipparen både en räddare och en utmanare som kan rädda filmen med sin kunskap och sin energi. I klippningen av *Lucky One* samarbetade jag med filmaren och klipparen Neil Wigardt som var en stor tillgång i min mest svårklippta film.

Trots detta valde jag att klippa *Hypermoon/Secrets of the Sun* själv. Det berodde delvis på att jag behövde en lång tid av experimenterande för att hitta formen för berättelsen, men också för att historien var så personlig att jag ville arbeta ensam

med mina texter och inläsningar. Även *Belleville Baby* klippte jag själv av samma anledningar.

När jag klipper själv ser processen ut så här. Klippningen tar alltid lång tid. Jag börjar klippa samma dag som jag börjar filma, så filmen finns i klipprummet i flera år. Jag har ett eget klipprum där jag också har en säng. Jag vilar mycket. Jag har bra högtalare.

I första skedet arbetar jag skissartat och lämnar luckor i en struktur som är ca 75 minuter. I strukturen finns svarta partier som långsamt fylls på med bilder, nya scener, tester. Ibland lägger jag in textutor där det står till exempel: ”Här ska det vara något mer” eller ”något roligt här”. Ibland lägger jag in bilder från Youtube eller musik som jag vet att jag kommer ta bort i ett senare skede. I *Hypermoon/Secrets of the sun* hade jag en början (*jag sitter i ett väntrum*) och ett slut (*och för en sekund är det alldeles tyst*), men ingen mitten.

Den största utmaningen i klippningen av *Hypermoon/Secrets of the sun* var att hitta en dynamik i berättelsen och komplettera det något konventionella narrativet om cancer med andra berättarelement som kunde göra historien mer mångfacetterad och komplex. Bilderna på min son, stillbilderna från min mormors liv och arkivmaterialet från Valentina Tereshkovas resa i rymden var alla som olikfärgade trådar som bildade mönster i grundfärgen.

De nytagna bilderna bestod till stor del av träd och bilder av miljöer som följde årstiderna. Jag arbetade hela tiden utifrån förutsättningen att filmen skulle kunna bära berättelsen även utan bilder, det vill säga ingenting berättades enbart i bild. I stället för att följa den klassiska regeln ”show don’t tell”, eftersträvade jag ett narrativ som byggde på det talade ordet och inte på bilden. Tell don’t show.

Jag klipper filmen i olika block, som klossar som kan lyftas in och ut. När rösterna är på plats byggs scenerna ut med ljudatmosfärer som skapar rum och skissmusik som skapar rörelse och får berättelsen att andas. Efter genomlysning tar jag bort allt som är dåligt – ofta mer än hälften – sen skriver jag om och spelar in igen. Jag är mycket kritisk. Det är en långsam process. När jag har klippt ihop en akt eller en längre bit med flera scener visar jag filmen för en liten grupp av medarbetare som kan se saker utifrån. Efter detta infaller en längre paus i arbetet, ägnad åt självkritik och tvivel.

Så småningom tas arbetet upp igen och förhoppningsvis syns det vad som fungerar och vad som behöver göras om. En scen kan tas bort eller göras om av olika skäl; den ligger på fel plats i berättelsen, den är dåligt skriven, läsningen är inte tillräckligt bra eller den enskilda scenen har inte samma riktning som helheten. Det är viktigt att göra rätt analys så att inte fel bitar kasseras. Själva hantverket består endast i detta; att göra val. Det behövs ett stort mått av koncentration, en sorts samspel mellan erfarenhet, musikalitet och något tredje som jag har svårt att benämna. Kanske kan vi som Duras kalla det för ”det mörka rummet där vi är döva

och blinda och passion är möjlig” eller lite mer diffust för ”inspiration”. I mitt fall inträffar detta bara på förmiddagen och därför klipper jag aldrig efter lunch.

### **Att lyssna**

Ljuddesign och mix gjordes av Janne Alvermark. Han har en lång erfarenhet av ljudläggning och filmskapande bakom sig och vi har arbetat tillsammans tidigare. Processen med *Hypermoon/Secrets of the Sun* tog dock oväntat lång tid. I början av ljudläggningen ville jag – av någon anledning som jag inte minns – att allt skulle vara väldigt tyst. Då Janne är en inkännande medarbetare så strävade vi mot tystnaden på det sätt som jag ville, men någonstans mitt i processen blev filmen för tyst och liksom livlös. Kanske var jag för fast i den versionen som jag hade jobbat med i klipprummet och jag behövde tid att vänja mig vid en ljudligare version. Kanske hade jag blivit så van vid att arbeta ensam att jag inte kunde acceptera nya element som adderats av någon annan. Efter att ha testlyssnat på filmen i biograf bestämde vi oss för att gå tillbaka ett steg i processen och tänka om. Vi gjorde om balansen mellan de olika lagren så att atmosfärer och ljudeffekter fick ta större plats i förhållande till rösterna. Det tog extra lång tid, men resultatet blev en dynamisk mix med en rik och levande ljudvärld. Detta blev extra tydligt i *Secrets of the Sun* där mörkret i biografen gav utrymme för varje liten detalj i ljudmixen. Det var väldigt värdefullt för filmen i det här läget, att jag arbetade med en så erfaren och kompetent ljuddesigner.

### **Att se**

Anta att det är så här: När vi ser en film så skapas den egentliga berättelsen i mörkret inuti oss. Här möter filmen vår fantasi, våra minnen, våra erfarenheter och våra kulturella referenser. Det är därför vi uppfattar en film olika beroende på om vi är gamla eller unga, inhemska eller utlandsfödda, mätta eller förtvivlade. Det är också därför publikens tolkningar av en film är lika relevanta som regissörens egen. Alla äger verket. Eller i alla fall sin relation till verket. När jag gör mina filmer måste jag tänka bort publiken under en stor del av processen, annars blir jag ängslig och konventionell och försöker efterlikna sådant som redan finns i stället för att skapa något nytt. Energin rinner ut. Jag måste ha en intim och exklusiv relation med filmen och ingen annan. Relationen till publiken får komma senare. När jag och filmen är klara med varandra och filmen blir en produkt som ska nå ut på festivaler och biografier och jag är dess marknadsförare. Då brukar det uppstå en sorts lättsam kärlek mellan mig och publiken som handlar mer om underhållning än om konst. Tror jag. Drinkar. Panelsamtal. En sorts relationell lätthet som bygger på invanda visningsformer och rum. Med den svarta filmen kändes det annorlunda.

*Secrets of the Sun* premiärvisades på Tempo Dokumentärfestival i Stockholm våren 2023. Det var första gången jag såg filmen med en publik och det var en



oväntat obehaglig upplevelse. Jag hade naturligtvis sett den i klipprummet många gånger innan, men beslutet att visa filmen på festivalen kom hastigt och jag var inte förberedd. Publiken bestod av inbjudna gäster, vänner, medarbetare, men även av okända festivalbesökare. Min ljuddesigner Janne Alvermark var med och vi hade testat ljudet i förväg. I festivalkatalogen beskrevs filmen som ”ett filmiskt berättande som möter åskådaren på egna villkor”. Jag vet inte vad som menades med det.

Redan från början var det utmanande. Jag kan inte minnas när jag senast satt rakt upp och ned utan visuell stimulans i så lång sammanhållen tid. (Jag mediterar ibland men aldrig så länge som 78 min). Vi satt där och stirrade in i mörkret. Ibland gladdes jag över den rika ljudbilden. Ibland kröp det i kroppen av obehag. Många gånger vandrade tankarna i väg och lämnade filmberättelsen. Jag såg hur nödutgångarnas skyltar lyste i mörkret. Jag såg publikens huvuden som olikformade silhuetter i stolsraderna. Jag tänkte på vad de andra tänkte. Ibland skrattade alla på samma ställe och en del snyftade. På min rad satt det en kvinna som tittade på sin mobiltelefon hela tiden. Hennes skärm lyste som en aura kring henne och de som satt intill. Jag övervägde att säga något, men avstod eftersom det vore felaktigt att påverka förloppet i mitt eget experiment. Efter en stund blev kvinnan dock tillsagd av en man som satt bredvid. Jag hörde att han sade: ”Det är jävligt irriterande. Du stör min upplevelse.” Längre fram i salongen satt två kvinnor som skrattade hjärtligt och hummade inkännande vid alla tillfällen det fanns möjlighet. Jag tror att det kanske hade att göra med att de var mina vänner, men kanske också att de var skådespelerskor. Min 16-åriga son, som satt bredvid mig, satt prick stilla under hela visningen och viskade då och då frågor till mig; ”När filmade du det där?” eller ”Är det där verkligen sant?”. Han verkade uppfatta filmen som en film med bilder och reflekterade mer över berättelsens uppbyggnad än över det faktum att duken var svart. Efteråt följde ett mycket långt samtal med publiken. Jag har aldrig upplevt så vitt skilda reaktioner på en film jag gjort. Någon grät. Någon berättade om hur filmens berättelse påminde om egna liknande erfarenheter och en närståendes bortgång. Någon tyckte att filmen var irriterande. En kvinna sade att hon fort hade glömt bort att filmen inte hade några bilder, att hon bara svepts med i berättelsen utan motstånd. Samma kvinna erkände dock att hon trots denna medsvepning, hade somnat vid något tillfälle och att hon även ibland börjat tänka på annat, men att det ”inte gjorde någonting”. En man, som hade sett *Hypermoon* några dagar tidigare på samma festival, tyckte det var svårt att koppla bort den visuella filmen som han redan hade sett och att upplevelsen stördes av det faktum att han i minnet försökte återskapa de bilder han visste hörde till berättelsen. En ung man som satt på andra raden berättade att han hamnat på visningen av en slump utan att veta vad han skulle se. Han visste inte vem jag var och han hade aldrig sett någon av mina filmer, sade han. Filmen hade överraskat honom till en början men sedan hänfört honom. Av alla filmer han sett på festivalen var detta

den enda som verkligen berört honom. Ett mästerverk, sade han. Kvinnan som satt bredvid honom höll inte med. Hon menade att den enda scen i filmen som berört henne var den som innehöll en bild, bilden på hissen som rörde sig nedåt, och att hon försökt klamra sig fast vid denna bild så länge som möjligt för att stå ut. Jag fick många frågor om estetiska val och hur skrivprocessen gått till. Jag svarade så ärligt jag kunde på det sätt jag brukar, men jag hade hela tiden en gnagande känsla av att ha svikit publiken, att jag inte hade givit dem det som förväntades av mig, ingen voyeuristisk stimulans, inget visuellt flöde, ingen tillfredsställelse, och att detta på något sätt hade fått vår långvariga relation att gå sönder.

På något sätt hade det skett en förskjutning mot något konceptuellt, något som skulle ha känts mer bekvämt och bekant i ett galleri eller en konsthall än i en biograf. Det var också någonting som skavde i relationen mellan den svarta bilden och filmens berättelse som var så tydlig och klassisk. Och personlig. Som att upplevelsen hade varit lättare att greppa om filmen varit experimentell i sin helhet med ett uppbrutet narrativ och en närmare koppling till den experimentella filmtraditionen och dess konventioner och outtalade regler. Jag och min film svävade nu fritt mellan olika världar. Det var obekvämt och utmanande.

En annan reflektion (min egen): Utan bilder blev filmens huvudperson, berättaren, alltså ”jag” mindre speciell. Utan arkivbilderna på Vincent och hans pistol, utan stillbilderna på min mormor och morfar från 40-talets Stockholm, utan de romantiska bilderna från Paris och journalfilmerna från Sovjet och de roliga bilderna på min son, så blev berättelsen mindre unik och mer allmängiltig. Filmens ”jag” hade kunnat vara vilken medelålders kvinna som helst på vilket sjukhus som helst.

Jag nämnde för publiken att detta vara en ”re-makeable” influerad av Robert Rauschenbergs *White Paintings* som han hade presenterat tillsammans med information om verkens mått och material så att alla som ville skulle kunna gå hem och göra sina egna vita målningar. Jag sade att vem som helst nu kunde sätta sina bilder till det här ljudspåret och att filmen därför potentiellt skulle kunna återanvändas i ett oändligt antal versioner. Kanske var det just detta oändliga antal versioner som gjorde att min unika berättelse fick ge vika för en mer allmän historia om en helt vanlig kvinna, vem som helst och hennes minnen, hennes tonårsbarn och hennes åldrande. (Senare föreslog festivalarrangören att vi skulle utlysa en tävling där deltagarna skulle få göra ”bästa version” med sina egna bilder. Jag avböjde detta. Tanken var bättre i teorin än i verkligheten.)

När samtalet var över satt publiken kvar i biografen och pratade med varandra som om filmen inte var slut. Jag vet inte varför. Till slut fick personalen säga till att det var dags för en annan filmvisning.



# **MÖRKER SOM MATERIAL**

**Texter**

Anta att vi lever i människans sista tidsålder. Anta att någonting har gått sönder som inte borde ha gått sönder och att det inte går att reparera. Anta att vår civilisation, som vi känner den, snart kommer att upphöra så som alla samhällen förr eller senare upphör. Vad innebär det i så fall att skapa bilder i den här tiden? Vad ska en film-skapare göra? Ska hon kasta ut sin kropp i världen och uppslukas av undergången, masskonsumtionen, den omätliga hungern? Eller ska hon låta blicken vändas inåt och upplösas i abstraktionen, den vilsamma tomheten som kommer med acceptans?

Anta att båda alternativen går via mörkret.

Jag läser Marguerite Duras. Det gör jag alltid när jag behöver tröst eller vägledning. Hon ger mig hemliga råd mot min medelmåttighet. Duras kände till mörkret. Hon inte bara levde det och skrev sig igenom det. Hon gjorde också filmer som gick rakt in i mörkret på ett sätt som gjorde henne till en av Europas, kanske världens, mest djarva filmskapare. Duras sade att hon ville döda filmen. Hennes relation till filmskapandet var mördarens relation och hon gjorde ingenting, absolut ingenting för att behaga eller kompromissa eller anpassa sig till samtidens krav på underhållning och kommersiellt flöde. Därför överlevde hennes filmer allt.

Jag bodde i Paris som ung. Där levde jag bland kriminella och marginella och lärde mig att göra dokumentärfilm vid en liten skola som heter Ateliers Varan. De undervisade i den filmiska tradition som brukar kallas för Cinema Direct eller Cinema Verité - den "sanna" filmen. Filmskaparen skulle gå ut i verkligheten med kameran på axeln och skildra människorna på ett så objektivt sätt som möjligt, utan att lägga till musik eller berättarröst, utan arrangerade intervjuer eller andra berättarelement som kunde förvanska verkligheten. Filmen skulle bygga på dokumentära scener. Verkligheten skulle så att säga spelas upp framför kameran och inget fick läggas till i klipprummet. Helst skulle scenerna vara långa och obrutna och skiljas åt av raka klipp så att allt blev synligt och redovisat. Metoden bygger på en idé om att det finns en objektiv sanning och att filmen ska stå för något "autentiskt" snarare än något "poetiskt". Det passade mig väldigt bra för på den här tiden hade jag en förhoppning om att mina filmer skulle förändra världen och att det på något sätt skulle ske genom att jag gav folket en röst och visade upp människors liv precis som de var.

Senare genomgick jag andra filmutbildningar och fick andra influenser, men jag fortsatte länge att arbeta i Cinema Direct-traditionen. Med tiden blev det dock alltmer problematiskt att använda andra människors liv som material i mina filmer. Den dokumentära genren kräver karismatiska karaktärer och spännande historier och filmen bör helst skapa känslor hos publiken genom att visa scener som innehåller mänsklig utsatthet och tillspetsade livssituationer. Om man vill vara cynisk kan man säga att dokumentärfilmaren är en sorts parasit som livnär sig på andra människors problem. Dessutom blev det för mig ett alltmer obekvämt faktum att jag som filmskapare kom att tillhöra en privilegierad medelklass medan filmernas medverkande ofta levde i marginalen, utan de resurser och det tolkningsföreträde som jag som filmare hade. Jag upplevde att den "objektiva" kamerablicken registrerade människors utsatthet i en sorts dokumentär voyeurism utan att för den skull förändra deras liv till det bättre.

Jag kom till en punkt när jag inte ville fortsätta.

Så jag började leta efter nya sätt att göra film. Jag undersökte om berättelsen kunde uppstå i mörkret, i mellanrummet mellan ljud och bild, mellan det sagda och det outtalade, mellan det sedda och det osynliga.

Jag medger att jag varit uttråkad, att alla år av filmskapande har försatt mig i en känsla av mättnad. Som om alla bilder redan har blivit gjorda.

Jag skulle kunna säga så här: Att avstå från bilden är ett sätt att vila från känslan av skuld som är förknippad med det visuella exploaterandet av verkligheten. Och då skulle du säga: Men varför göra film överhuvudtaget? Och då skulle jag svara: Jag vet inte.

Jag skulle också kunna svara att den svarta filmen är den bästa film jag gjort. Men att jag inte riktigt vet vad jag har gjort och att jag har skrivit de här texterna för att se på mörkret från olika håll.

## Frågor till Marguerite Duras

- När du gjorde den svarta filmen.
- Ja
- Var du inte rädd då?
- För vadå?
- För att människor skulle bli arga, för att de inte skulle förstå.
- Filmvärlden förstod ju aldrig mig. De hatade mina filmer.
- Men var det inte ensamt?
- Jo, det var väldigt ensamt.
- Tivlade du aldrig på att det du gjorde var bra?
- Nej, det tror jag inte. Jag har alltid vetat att jag är ett geni.

- *L'Homme Atlantique* kallades för 'skandalfilmen' när den kom.
- Ja. För att nästan hela filmen består av en svart bild.
- Och du avrådde publiken från att se den?
- Jag skrev en artikel i Le Monde där jag avrådde dem, ja. De skulle bara bli uttråkade i vilket fall.
- Det var radikalt.
- Endast en liten del av publiken kunde ta till sig mina filmer.
- Men de såg den i alla fall?
- Till och med mina vänner avrådde mig från att göra den svarta filmen. Folk kan inte förstå att man kan göra något fast det inte är värt det.
- Men det var ju värt det.
- Det beror på hur man ser det.
- Jag har ägnat en hel trilogi med filmer till att försöka härma dig. Din svarta film har överlevt allt.
- Som sagt. Det beror på hur man ser det.



- Hur gjorde du för att skydda dig?
- Vad menar du?
- Hur skyddade du dig mot omvärlden?
- Jag skrev. Inget var viktigare än det.
- Hur skrev du?
- Jag letade efter textens ursprungliga tillstånd, på samma sätt som man letar efter ett avlägset minne.
- Varför gjorde du det?
- Vad skulle jag annars göra?

- Vad gjorde du i huset vid havet?
- Jag drack mest. Och skrev. Och så var det Yann förstås, min älskare.
- Hur skrev du?
- Som du skriver nu.
- Hur ska jag börja?
- Hur vill du börja?
- I mörkret antar jag.
- Bra.
- Hur ska jag skriva?
- Du måste vara mycket ensam.
- Och vad ska jag göra med smärtan?
- Du ska skriva den.
- Hur?
- Du ställer samma frågor hela tiden.
- Det är för att jag inte förstår svaren.

1.

(Begäret)

De sägs att endast 5% av universum utgörs av den materia som vi känner till; prylar, kroppar, städer, skogar, planeter, sådant som vi kan se och röra vid och förstå. Resten, de övriga 95% är det som vetenskapen kallar för mörk materia, mörk energi. Vi kan inte se den och inte röra den och vi kan inte ens avgöra vad den består av. Ändå är det den som håller ihop galaxerna och solsystemen och håller den vanliga materian på plats så att vi kan leva.

Det här förhållandet påminner om proportionerna i en kreativ process. Endast en liten del av det filmiska arbetet går att se och mäta och beskriva, medan de stora processerna av skapande, mekanismerna bakom idéer som uppstår från ingenting och blir till någonting, är som mörk materia. Det är osynligt och ogreppbart men också avgörande för att liv ska finnas och kommunikation ska uppstå. Det är det mörka rum där berättelser föds och idéer kommer till.

När jag gör en film är det här mörkret den viktigaste delen av arbetet. Här finns den energi som ska bära hela filmprojektet. Här är bränslet och flödet av idéer som är underlag för alla de val som det filmiska hantverket består av. Ibland är dörren stängd. Då sitter jag i mitt klipprum och stirrar på skärmen utan att något rör sig, utan att några idéer uppstår. Andra dagar öppnar sig mörkret i ett intensivt flöde och idéer hakar i varandra till berättelser och scener och bilder. Då försvinner tiden och jaget löses upp. Jag vet inte varför det händer eller vilka dagar det inte händer, men jag vet att mörkret finns där som ett ständigt väntande parallellt universum. I min konstnärliga forskning har jag försökt greppa de här processerna, mäta dem, beskriva dem, fånga dem, men det är som om mörkret alltid glider undan.

Filmskaparen David Lynch har beskrivit det så här:

*Desire for an idea is like bait. When you're fishing, you have to have patience. You bait your hook, and then you wait. The desire is the bait that pulls those fish in – those ideas. The beautiful thing is that when you catch one fish that you love, even if it's a little fish – a fragment of an idea – that fish will draw in other fish, and they'll hook onto it. Then you're on your way. Soon there are more and more and more fragments, and the whole thing emerges. But it starts with desire.<sup>1</sup>*

Begäret. Vad är det för begär som gör att vi fiskar i det där mörkret?

Jag tänker på Andy Warhol som, med sin inspelningsutrustning ville skydda sig från verkligheten och sina egna känslor, samtidigt som hans filmer och ljudband och tavlor var ett sätt att fånga och äga de människor han hade runt sig. Han filmade och målade de som var rika och vackra och amerikanska och som hade allt det han aldrig hade haft. Andy Warhol kom från en fattig slovakisk familj och han led hela livet av stamning, dålig hy och dåligt självförtroende. Hans filmer och målningar, texter och ljudband blev ett sätt att vara nära det vackra, hålla det hårt intill sig, även om det aldrig riktigt kunde bli hans.

Författaren Jean Genet gjorde, kan man säga, samma sak fast tvärtom. Han drevs mot det fula, det trasiga och det smutsiga. Han hade själv levt i olika sorters utanförskap och extrem fattigdom och hans författarskap genomsyrades av ett skamlöst begär, inte efter att bli erkänd eller etablerad eller ens läst (*jag riktar mig mot glömskan*, sade han i en intervju)<sup>2</sup> utan ett begär efter kropparna. Männens, mördarnas, de dödsdömdas kroppar. De svettiga smutsiga kropparna i straffkolonin, de muskulösa våldsamma farliga kropparna med tatueringar och ärr. Han ville äga dem, skriva dem, vara dem och bli knullad av dem. Hans texter var skandalösa. De uttryckte ett begär som var destruktivt och förbjudet.

Jean Genet gjorde en film i sitt liv, den erotiska kortfilmen *Un Chant d'amour*. Den skildrar kärleken och begäret som utspelar sig mellan männen på ett fängelse. Dess explicita innehåll och det faktum att den visade kärlek mellan män, gjorde att den var totalförbjuden i Frankrike i många år. Långt senare, på 70-talet, blev Jean Genet tilldelad ett pris av Centre National de la Cinématographie och erbjöds då en möjlighet att få filmen officiellt godkänd av filmcensuren. Han avböjde dock detta med motiveringen att han inte vill ta emot något från det franska samhället som enligt honom stod för censur och hyckleri.<sup>3</sup>

I filmen följer vi en fångvaktare som smygtittar på internerna genom titthålet i deras celldörrar. I varje cell utspelar sig något erotiskt. Någon ligger på britsen och smeker sig själv. En annan man dansar med könsorganet dinglande utanför byxorna. Filmens två huvudpersoner utför en sorts kärleksakt med cellväggen emellan sig. Den ena, en ung vacker man, är en mördare får vi veta av skylten på hans dörr. Den andra är äldre och ser ut att vara av nordafrikanskt ursprung. De knackar på väggen, smeker den, kysser den och suger in varandras cigarettök genom ett hål i ett sorts samlag utan beröring. Filmen berättas utan dialog. Ljudspåret består endast av musik och atmosfärljud.

*Un chant d'amour* spelades in 1950 på nattklubben La Rose Rouge i Paris. Ensemblen sägs vara hämtad ur de kriminella kretsarna kring Montmartre och endast några få av skådespelare är namngivna i creditlistan. Den unga mördaren spelas av Genets dåvarande

pojkvän Lucien Sénémaud och fångvaktaren av André Reybaz. I övrigt nämns de medverkande bara med smeknamn, ”Coco från Martinique”, ”Bravo” och ”Java”. Den äldre av de två männen i kärleksparet sägs spelas av en tunisisk hallick som ingick i Genets bekantskapskrets.<sup>4</sup>

I filmen sammanfaller vår blick med väktarens när han tittar på männen genom deras celldörrar. De är instängda och han (vi) har övertaget genom filmkamerans blick, men dynamiken är komplex. Fångvaktaren har makten, men är också i underläge. Hans känslor för männen är obesvarade och han är lämnad utanför. Internerna framstår som levande, erotiska, starka i sin instängdhet. De dansar och har kärleksrelationer, de har stånd och vackra kroppar och snygga fängelsekläder som framhäver deras muskler och svällande lemmar. Väktaren däremot är tafatt i sin fula uniform, ensam med sitt begär, frustrerad. I en scen går han in och misshandlar den äldre mannen i det älskande paret och sätter sin pistol i hans mun. En maktdemonstration som också är erotisk. Fången står på knä framför honom med pistolen i munnen som om det vore ett erigerat kön. Här vecklas filmen ut i en sexuell fantasi där vi får se fångvaktaren ha sex med en anonym kropp i ett mörkt rum. (Kroppen tillhör Jean Genet själv). Vi får även se en annan mer utvecklad fantasi där den yngre och den äldre fången är tillsammans i en skog där de flirtar och smeker varandra. Det är oklart vem som fantiserar om vad, men i slutet av scenen, när vi är tillbaka i fängelset, drar sig fångvaktaren undan med sin pistol. Han kan aldrig ändra på det faktum att de andra, de som han längtar efter och smygtittar på, de som begär varandra och inte honom, är förenade i sin laglöshet och han är utesluten, fastgjuten i den struktur som för alltid kommer att göra honom till väktare och de andra till kriminella. I slutet av filmen lämnar han fängelset. Ensam, oälskad, oförlöst.

Jean Genet tillbringade större delen av sin ungdom i fängelse. På franska fängelser ingick det på den tiden straffarbete och internerna förväntades tillverka papperspåsar av brunt papper som de tilldelades i sina celler. Jean Genet använde i stället pappret att skriva på och här skrev han sin första bok *Tjuven och kärleken (Notre-Dame-des-Fleurs)*. När det första utkastet var klart upptäcktes manuset av en väktare och fängelseledningen beslutade att det skulle brännas. När texten var förstörd började Jean Genet skriva boken igen, varpå den åter brändes. Då började han om igen. Jag vet inte hur många gånger han skrev om den, eller hur många versioner som upptäcktes och förstördes, men jag kan se honom framför mig, den lilla korta mannen med sitt pojkkaktiga ansikte, uppväxt på barnhem och i ungdomsfängelser, utsatt för övergrepp och våld, föräldralös och kriminell, utan några tankar på att någonsin bli en ”författare” eller att få sin text publicerad, ensam i sin cell, skrivande för att han måste skriva, med en fantasi som inte gick att hindra, en text som flödade ur honom och ner på det bruna papperspåsepappret, uppbränd och skriven igen. Instängdheten och isoleringen måste på något sätt ha frigjort en explosiv kreativitet hos honom. Han skrev ut sin

längtan och sin kärlek till de utsatta och våldsamma. Han förvandlade nederlaget och smärtan till brinnande salighet. I boken helgonförklarar han mördarna och hallickarna i en sorts omvänd moralhierarki där det onda blir det goda och det smärtsamma blir det njutbara.

Det här spänningsfältet mellan isolering och begär är ett av de drivande erotiska elementen i *Un Chant d'amour*. Den unga mördaren och hans äldre älskare kan inte se varandra eller röra vid varandra och denna icke-blick och icke-beröring skapar den laddade och fantasifulle scen som utspelar sig i filmen. Jag har aldrig sett någon ha sex med en vägg förut men det ter sig bättre än vad man kan tro. Det faktum att vi smygtittar på dem och att fångvaktaren utgör ett sorts ständigt pågående hot om våld och repressalier ökar situationens erotiska laddning. Bristen på beröring ger också upphov till en sorts sexuell kreativitet som är både intim och voyeuristiskt tilltalande.

I Maryam Tafakorys film *Irani bag* är det handväska och inte en vägg som förenar och skiljer de älskande åt. Vad gör man i en kultur där älskande inte får röra vid varandra? I hennes essäfilm – sammansatt av grafiska texter och klipp ur iranska filmer – visar Tafakory på ett både rörande och humoristiskt sätt hur en enkel prop, en handväska, kan bli ett laddat erotiskt objekt då de älskande båda håller i väskan i stället för att röra vid varandra. Filmen blir också i sin gestaltning ett poem om det oförlösta begäret, om längtan som inte får tillfredsställas. Bilderna är inramade av svart där texten är representerad grafiskt i små vita bokstäver.

*the bag here has no other purpose  
than touching  
she holds on to it tightly  
despite it being the only part of her body  
that is attacked.  
what happens without the bag  
the few seconds in which  
bodies hold each other.  
tasting touch.  
the touch  
that emerges  
in the can't touch<sup>5</sup>*

Även i denna film är våldet närvarande som en fara, en omgivning, ett samhälle, men också en relationell verklighet.

Jean Genet hyllade våldet och den råa maskuliniteten samtidigt som han var ett offer för den. För honom uppstod poesin i den mörkaste förnedringen och

skrivandet blev en hyllning till våldet samtidigt som det var ett sätt att överleva det. Men trots att han älskade utanförskapet, smärtan och straffkolonin – som han beskrev som en helig plats att längta till – var det ändå begäret att skriva som var störst av allt. Orden som skrevs och skrevs om på de bruna papperspåsarorna fortsatte att flöda genom hans liv och hans böcker och manus blev inte bara publicerade och lästa utan gick till historien som unika provokativa mästerverk.

En annan berättelse som handlar om längtan och omöjlig kärlek är myten om Orpheus och Eurydike. Orpheus reser till underjorden för att hämta sin älskade Eurydike som egentligen redan är död. Jag återkommer ofta till den berättelsen och den inleder Belleville-trilogin i introt till *Belleville Baby*. Man måste sympatisera med Orpheus fåfänga och längtan, hans begär att ta med sig mörkret upp i ljuset, hans ambitionsnivå, hans pretentioner, hans misslyckande. Han får ett löfte av dödsjuden Hades att han ska få hämta Eurydike tillbaka, men bara om han kan avstå från att titta på henne under hela resan upp ur underjorden. Orpheus är skald och konstnär. Han har charmat dödsriket med sina dikter och sina sånger och han är säker på att han ska lyckas; med sin kompetens och kreativitet ska han upphäva döden och äga kärleken. Till en början går allting bra. Tillsammans går de upp mot ljuset, han före och Eurydike efter, men när de nästan är framme kan han inte hålla sig längre utan vänder sig om för att se hennes ansikte. I det ögonblicket förlorar han henne för alltid. Avtalet är brutet och han blir tvungen att lämna henne i mörkret och fortsätta ensam tillbaka till livet. Ingen kan stoppa tiden. Ingen kan rädda någon annan från mörkret.

I Belleville-trilogin är avsaknaden hela tiden närvarande som en skugga i filmberättelsen. Historien börjar med att jag får ett samtal från en man som jag älskat och sedan förlorat. Mannen – som i filmerna får namnet Vincent – ringer för att berätta att han suttit många år i fängelse och att han är vid liv. Samtalet överrumplar både honom och mig. Han får reda på att jag i hans bortavaro blivit mamma till två barn. Jag får veta att han har varit vid liv under alla år när jag trodde han var död. Under ett ögonblick uppenbarar sig livets alla möjligheter som en tillfällig reva i tillvaron, där ett annat ljus faller in. Samtalet löper sedan som en röd tråd genom de tre filmerna, som en motor framåt men också som ett ankare bakåt, en efterklang från något som varit, något som nu bara existerar i formen av ett minne.

De inspelade dialogerna är kanske också något annat; en hyllning till just det där ögonblicket i tiden när samtalet skedde och ett vittnesmål om att det ägde rum. Bara vi vet vad himlen hade för färg den dagen och hur begäret att stoppa tiden fick allting att vibrera.

2.

(Minnet)

Blunda och föreställ dig utrymmet inuti kroppen. Inte bara utrymmet i huvudet utan i hela kroppen – den behållare av blod och ben och hud och invecklade organiska samband som är du. Härinne sker tusen processer som håller dig vid liv; syre transporteras med hjälp av lungorna och hjärtat, celler förnyas oavbrutet och energi distribueras till muskler, vävnader och organ.

Känn skillnaden mellan insidan och utsidan.

Förflytta nu uppmärksamheten till mörkret innanför ögonlocken.

Var kvar i det mörkret en stund. Tänk på ett minne.

Vad ser du?

Hur ser du det?

I Chris Markers film *La Jetée* hänger mänsklighetens framtid på en mans förmåga att minnas. Filmen består nästan uteslutande av stillbilder och berättelsen framförs av en berättarröst. Handlingen utspelar sig under en tänkt framtid där filmens huvudperson utsätts för experiment av vetenskapsmän som försöker rädda världen. Civilisationen har gått under i någon sorts kärnvapenkatastrof och de försöker resa tillbaka, via mannens minnen, till en tid då det fortfarande gick att rädda mänskligheten. Om och om igen skickas mannen tillbaka till sitt förflutna för att hämta information. I sitt minne träffar han en kvinna som han förälskar sig i, eller möjligen minns han en kvinna som han varit förälskad i. De promenerar i Jardin des Plantes och de går på Naturhistoriska muséet i Paris där de tittar på uppstoppade djur och andra artefakter från den värld som snart ska bli förintad. Det mjuka kvällsljuset blänker i hennes hår, han tittar på henne från sidan och allt är ljuvt och djupt melankoliskt eftersom vi vet att hon redan är borta och att ögonblicket är förbi. Bilden är bara ett minne.

*La Jetée* är en experimentell science fiction och valet att sätta samman hela filmen av stillbilder förstärker känslan av frusna ögonblick och förgången tid. De scener som utspelar sig efter katastrofen är inspelade i Paris katakomber och berättarstilen är dokumentär med minimal rekvisita. Som tittare sjunker jag in i det rytmska bildspråket och glömmer avsaknaden av rörlig bild. Filmen rör sig framåt långsamt, lite stelt. Men plötsligt händer något. I en bild ser vi hur kvinnan ligger och sover. Kameran registrerar hennes avslappnade ansikte i närbild snett uppifrån och ljuset är mjukt utan skuggor. Och så, i en lång tagning, går stillbilden över i rörlig bild. Långsamt vänder hon på huvudet och tittar in i kameran. Allt stannar upp. Det blir ett magiskt filmiskt ögonblick när den visuella återhållsamheten plötsligt



lämnar en öppning och ger plats för rörelse. Relationen mellan mig som tittare och bilden som förmedlare av berättelsen intensifieras i ett ögonblick av kontakt. Min blick på kvinnan som vaknar sammanfaller med huvudpersonens subjektiva blick. Hans längtan efter att få vara kvar i detta intima ögonblick blir till min längtan. Det som fram till nu varit ett fragmenterat förflutet blir till ett flytande nu. Men som vi alla vet är det aldrig gratis att resa tillbaka i tiden. Berättelsen rör sig obevekligt mot det ödesdigra och brutala slutet då tiden slår knut på sig själv och kärleken måste offras för mänsklighetens framtid.

I *La Jetée* använder sig Marker även av en lång svartruta. Fyra minuter in i filmen, efter bilder på den ödelagda post-apokalyptiska staden, blir det mörkt och rösten säger:

*Many died. Some considered themselves victors. Others were taken prisoners. The survivors settled in underground passages beneath Chaillot.*<sup>1</sup>

Scenen markerar övergången från prologen och den förstärker intrycket av krigets lidande och skärper uppmärksamheten inför den berättelse som ska komma. Svartrutan är även bryggan mellan mänsklighetens tid på jorden och den tänkta dystopiska framtid som filmen skildrar.

Marker var intresserad av filmiskt mörker och dess relation till minnet och fantasin. I introt till en annan av hans filmer, *Sans Soleil*, kommenterar berättarrösten den svarta bilden så här:

*The first image he told me about is of three children on a road in Iceland, in 1965. He said that for him it was the image of happiness and that he had tried several times to link it to other images. He wrote me: one day I have to put it at the beginning of a film with a long piece of black leader. If they don't see happiness in the picture, at least they will see the black.*<sup>2</sup>

Ordet cinematografi kommer från grekiskan och betyder 'writing with movement' och fotografi betyder 'writing with light'. På den tiden filmen var analog utgjordes filmen av ett antal stillbilder uppradade efter varandra på en celluloidremsa som rullades genom en projektor. Mellan varje bild stängdes projektorns slutare – där filmremsan genomlyses och projiceras ut på duken – för att åter öppnas och under detta ögonblick låg biografen helt i mörker. Den här tekniken innebar att nästan hälften av bioupplevelsen bestod av icke-bild. Denna växling mellan mörker och ljus skapade illusionen av rörelse och man kan säga att filmens visuella flöde egentligen inte uppstod på bioduken utan i betraktarens fantasi.

Den analoga filmens kombination av seende och icke-seende liknar på ett sätt ögats egen dygnsrytm som ju innehåller blinkningar men framför allt sömn. Un-

der sömnen stänger människan – och djuren – av synen och inflödet av intryck från yttervärlden för att återhämta sig och skapa minnen. Enligt sömnforskare är drömmen och sömnen kopplad till vår funktion att minnas.<sup>3</sup>

Chris Marker menade att denna koppling mellan mörker och minne även gick att överföra till filmupplevelsen:

*Out of the two hours you spend in a movie theatre, you spend one of them in the dark. It's the nocturnal portion that stays with us, that fixes our memory of a film.*<sup>4</sup>

Marker var intresserad av icke-blicken även på ett privat plan. Han ville vara osynlig för världen och ställde aldrig upp på bild och deltog inte i filmfestivaler eller andra evenemang där hans filmer visades. Han vill verka i det fördolda och låta filmerna tala för sig själva. Dessutom hade han en egen ”tag” i form av en mystisk leende katt. Den dök upp här och där i gatukonsten i Frankrike ända fram till Markers död vid 91 års ålder.

Under arbetet med *Belleville Baby* var jag och min medarbetare Åsa Sandzén så inspirerade av Markers filmer, hans gatukonst och hans persona att vi började skriva citat från hans filmer på offentliga platser. Speciellt en replik från filmen *Le Joli Mai* (1963): *Tant que les prisons existent, vous n'êtes pas libres* (Så länge det finns fångelser är ni inte fria.) En natt blev vi övermodiga i vårt klottrande vilket slutade i ett polisingripande åtföljt av dryga böter. Kort därefter åkte jag till Trouville ensam för att filma slutscenen till *Belleville Baby*. Där bodde jag på ett billigt hotellrum med utsikt över en bakgård. Och där på muren utanför mitt fönster var en enorm väggmålning med Chris Markers katt.

Numera används digital teknik i projektorer och de mörka ögonblicken är borta, i stället består filmen av miljontals pixlar som blinkar i olika takt för att skapa färg och rörelse. Biografupplevelsens mörker har ersatts av blinkande ljus. Enligt Sean Cubitt är denna utveckling ett uttryck för det senkapitalistiska samhällets ständigt pågående marknad. I en upplyst värld är vi alla tillgängliga som konsumenter och arbetskraft.

*For, with permanent illumination comes the possibility of permanent labor, greater productivity and thus greater profit potential.*<sup>5</sup>

Jonathan Crary gör liknande slutsatser i *24/7* där han reflekterar kring den ständigt uppkopplade människan i vår tid. I ett samhälle utan mörker, menar han, slutar människorna att drömma och förlorar därmed sin förmåga att föreställa sig ett liv utanför kapitalismen.<sup>6</sup>

Mörkret har inte bara försvunnit ur filmbilden, även biografens mörker har ersatts

av ljusare visningsrum. I dag ser publiken i högre grad film på skärmar i dagsljus. Både i den privata sfären (datorer och telefoner), men också i offentliga miljöer (reklamskyltar, TV-skärmar). Detta i sin tur har lett till en större svårighet att uppfatta bilder som inte är ljusa. I biografens mörker framträder detaljerna i en nattscen eftersom inget ljus konkurrerar med den. När åskådaren ser en mörk bild på en digital skärm i dagsljus ser hon däremot bara sig själv, som i en svart spegel. William Brown skriver om detta fenomen i sin essä *Cinema at the speed of darkness*.

*In this way the digital screen does not open up to us vistas of a world beyond us, helping us to think in a less- ego- and/or anthropocentric fashion; rather, it encloses us further within a world of self-absorption and solipsism.<sup>7</sup>*

Han påpekar också att i denna svarta spegel finns en ytterligare blick; nämligen maskinen som tittar tillbaka på åskådaren och registrerar hennes preferenser för att kunna erbjuda liknande produkter i framtiden.

Vår roll som åskådare har alltså förändrats i och med att mörkret successivt försvinner i vår samtid. I biografen var vi tidigare medskapare till filmen. I de mörka ögonblicken fyllde vår fantasi i de bilder som inte var där i en sorts aktivt deltagande i filmberättelsen. Som åskådare till de digitala plattformarna däremot, har vi förvandlats till konsumenter av ”content” där våra blickar och våra vägval i det virtuella landskapet registreras i form av algoritmer.

Enligt Jonathan Crary är sömnen den sista möjligheten till motstånd mot det senkapitalistiska samhällets maskin och dess blick. Sömnen är en plats där vi kan vara otillgängliga för marknaden och fria från kravet att konsumera och producera. Där kan vi i stället drömma, vila och bearbeta våra minnen. Det är en utopisk tanke att frihet kan uppnås närsomhelst och varsomhelst med hjälp av den egna kroppen. För oss sömnlösa däremot är det svårare. Vi tittar tyvärr ofta på våra mobiler just på natten i stället för att sova. Men kanske finns det fler möjligheter? Kanske kan det filmiska mörkret också vara en sådan plats. En fristad, en mötesplats, ett gömställe. Du behöver inte ens någon biograf eller någon film. Det räcker med att blunda.

- Hur ska man förstå dina filmer. En del av dem är väldigt svåra.

- Ja, de är mycket svåra. Det krävs nästan en sorts förälskelse mellan åskådaren och filmen...

- .. för att man ska stå ut?

- Ja

- Det kan ju också finnas en viss arrogans i att berätta om sig själv hela tiden..?
- Vem gör det menar du?
- Du gjorde det.
- Mitt liv var helt oviktigt. Det var berättelsen som var på riktigt. Och den unga kroppens resa över Mekong-floden.
- Men du skrev ju om Yann också och om dina upplevelser under kriget. Och i den sista boken Det var allt skrev du om din egen död. Du skrev ju om dig själv om och om igen.
- Inte alls. Min person har inget med det här att göra.
- Lite ändå.
- Nej.
- En del tyckte att du var narcissistisk, att det blev för mycket.
- Jaha. Och.
- Jag vet inte.. ibland önskar jag att jag var någon annan. Att jag kunde gömma mig.
- Är du rädd för kritik?
- Kan du ge mig något råd angående det?
- Om vadå?
- Att vilja gömma sig...
- Du kanske inte ska ta det så personligt.
- Hur skulle jag inte kunna ta det personligt? Du menar kritiken? Publiken?
- Det enda som spelar någon roll...
- Ja?
- Är din relation till texten.

3.

(Underjorden)

En av mina favoritplatser på jorden är katakomberna i Paris, det enorma rutnät av underjordiska tunnlar som sträcker sig i under staden och som har en magnetisk hemlig närvaro till allt som händer ovan jord. Jag blev bjuden dit på en fest en gång av någon jag inte kände. Jag minns inte hur jag fick inbjudan, men eftersom jag senare klistrade in den i min dagbok, så vet jag precis hur den såg ut: En adress och en tidpunkt nedskrivna på en skrynklig papperslapp utriven ur en anteckningsbok.

Nedgången låg under en bro. För att komma ner under bron fick man först klättra över ett staket med taggtråd och sedan gå en lång väg i mörkret bredvid ett tågspår. När vi kom fram var det redan fler som stod i kö för att åla sig ned i det lilla hålet i marken. Det var kväll och uppe på bron var människor på väg till barer och restauranger. Nere under bron stod vi i mörkret med våra medhavda flaskor och ficklampor. Någon sorts arrangör höll ordning i kön och sade saker till oss på franska. Jag hade trott att nedgången skulle vara en brunn med en stege eller en murad portal eller åtminstone någon sorts avloppsliknande tunnel, men det var bara ett kaninhål rakt ned i marken. Det var trångt och skrämmande och sanden trängde in i ögonen när jag ålade mig ned. Efter vad som kändes som en evighet, vidgade sig hålet och blev till en sluttande gång där man så småningom kunde stå upprätt. På väggarna hade någon fäst facklor i den riktning man skulle gå och så småningom kom vi fram till en sorts sal. Det var förvånansvärt mycket folk därnere med tanke på den svåra nedfarten. Överallt var människor som drack, rökte gräs, dansade eller spelade trummor. Den underjordiska salen var hög som en katedral och upplyst av eldar. Här och där längs väggarna fanns mörka hål, öppningar som ledde till andra gånger som i sin tur ledde till ett oändligt antal katakomber utan facklor och människor. Underjorden.

Paris katakomber började grävas ut under romartiden för att bryta sten till uppbyggnaden av staden. Senare kom tunnlar och de underjordiska salarna att användas till andra ändamål, till exempel massgravar på 1700-talet och som gömställen för motståndsrörelsen under andra världskriget. Många av tunnlar är i dag vattenfyllda och otillgängliga. Andra är möjliga att vistas i för den som vet hur man tar sig dit, men det är förbjudet och livsfarligt. Människor har gått vilse och dött därnere. Med jämna mellanrum läser man om ungdomar eller äventyrare som blivit hittade efter flera dagar i en annan del av staden än den där de steg ned. Eller om människor som inte blivit hittade utan försvunnit för alltid i mörkret. Ändå är det många som söker sig till katakomberna, för att ordna fester, göra märkliga filmer eller helt enkelt för att bo där när tillvaron i ljuset har blivit omöjlig eller outhärdlig. De som älskar katakomberna brukar kallas för *cataphiles* på franska. Några få av tunnlar är i dag öppna för allmänheten. Öppningen finns

vid Place Denfert-Rochereau och där kan turister betala inträde för att gå ned på led tillsammans med en guide och titta på dödsallar från 1700-talet som ligger staplade längs väggarna.

Hélène Cixous beskriver skapandeprocessen som ett nedstigande i underjorden. Varje skrivande människa, säger hon, måste förr eller senare klättra ned på stegen för att utforska de mörkaste och djupaste nivåerna av tillvaron. *To us this ladder has a descending movement, because the ascent, which evokes effort and difficulty, is toward the bottom. (...) The writers I love are descenders. explorer of the lowest and the deepest.*<sup>1</sup>

Alla mytologier och religioner har sina egna historier om underjorden. En av de äldsta bevarade texterna i världen är berättelsen om Inanna och Ereshkigal. Inanna var en av de mäktigaste gudinnorna i det sumeriska riket och Ereshkigal var hennes underjordiska syster. Berättelsen finns nedskrivet i kilskrift på lertavlor, funnen i skärvor och ihoppusslad av arkeologer i modern tid. Inanna tillbads genom flera epoker och gick även under namnet Ishtar. Hon var inte bara kärlekens och fruktbarhetens gudinna utan även slagfältets.

Vid berättelsens början vänder sig Inanna till sin morfar Enki, jordens och himlens härskare, för att få mer kunskap och makt. Hon är missnöjd över att han givit henne för lite förmågor. Hon säger: *Varför behandlar du mig som är kvinna på ett annorlunda sätt? Var är mina Me? (Me betyder ungefär helig kunskap och förmåga, som en superkraft).* Enki försvarar sig med att han givit henne en vacker röst, att han har låtit henne spinna och ha hårspännen och tofsar i vackra färger. Men Inanna vill ha mer. Enki bjuder henne till sitt bord och de dricker sig fulla tillsammans på vin och öl och börjar utmana varandra. På något sätt vinner Inanna genom list eller bättre ölsinne för innan kvällen är slut har Enki skänkt henne nästan allt som är värt att ha på den här jorden; hjältemod, styrka, list och alla tänkbara hemliga hänskarkonster.

När Enki nästa dag vaknar upp är han bakfull och ångrar sig, men det är för sent. Inanna har redan seglat i väg i triumf med himlens båt och all sin nyförvärvade makt.

Längre fram i berättelsen gifter sig Inanna med herden Dumuzi som hon otåligt längtat efter. På bröllopsnatten ligger de med varandra så många gånger att öknens förvandlas till en blomstrande trädgård. Sedan blir äktenskapet en katastrof. Kort efter bröllopet beger sig Dumuzi till palatset för att ägna sig åt politik i stället för att vara med sin fru. Trots att Inanna vädjar till honom att stanna, väljer han makten framför kärleken och hon blir lämnad ensam. Det är då hon bestämmer sig för att besöka sin syster i underjorden.

Det är en lång resa ned i mörkret och på vägen måste hon passera dödsrikets olika portar. Där blir hon tvungen att avkläda sig alla sina yttre och inre tillgångar för att komma vidare. Vid den första porten måste hon lägga av sig stäppens krona,

symbol för växtligheten och medvetandet. Vid nästa port avkrävs hennes halsband som symboliserar språket. Vid den tredje porten tar de hennes övriga halsband, vid fjärde porten måste hon ge ifrån sig bröstsmcket, som symboliserar sexualiteten. Vid den femte porten blir hon av med sitt guldarmband och vid sjätte porten tas linjalen ur hennes hand, den som står för ordning och civilisation. Slutligen, vid den sista porten tas den kungliga manteln från hennes kropp och nu är hon helt naken. Hon har offrat allt för att komma längst ned i mörkret.

Enligt hinduistisk lära består människan av ett antal chakran, andliga nivåer i kroppen som passeras på resan mot upplysning. Det sista chakrat är kronchakrat som står i kontakt med den gudomliga energin. För att öppna detta chakra behöver vi ge upp alla bindningar till det världsliga. På samma sätt måste Inanna steg för steg ge upp allt som binder henne till hennes liv på jorden; hennes kläder och pärlor, hennes rikedom och identitet, hennes kärlek och hennes drottningsskap och även självaste ordningen och civilisationen. I underjordens mörker förlorar allt detta sitt värde. Precis som Oden offerar sitt öga för att förstå världen och runorna, måste Inanna offra allt världsigt för att nå upplysning.

Cixous menar att denna akt av förlust, när vi stiger ner i mörkret, är en förutsättning inte bara för skrivandet utan för själva varandet, det djupaste uttrycket för att vara människa: *(..) to be human we need to experience the end of the world. We need to lose the world, and to discover that there is more than one world and that the world isn't what we think it is. (..) We don't know we're alive as long as we haven't encountered death.*<sup>2</sup>

Och så, innanför den sista porten, möter Innana sin syster Ereshkigal, mörkrets härskarinna med makt över liv och död. Ereshkigal ser på sin syster med dödens blick och utan att tveka ropar hon: *Skyldig!* Sedan slår hon ihjäl Inanna och hänger upp hennes kropp i en krok på väggen. Ja, så står det på lertavlorna. Där finns även följande vers nedskrivna:

*Ereshkigal, underjordens drottning,  
klagar med en födande kvinnas jämmer  
Inget linne täcker hennes kropp.  
Hennes bröst är blottade.  
Håret krullar sig som purjolök.  
Hon skriker: Åh! Åh! Mitt inre!  
Åh! Åh! Mitt yttre!*<sup>3</sup>

Det är oklart om Ereshkigals lidande beror på sorg och ånger, självömkan eller psykisk ohälsa, men det är lätt att känna igen sig i detta tillstånd av elände och fulhet. Ereshkigal är prototypen för häxan: oälskad, våldsam och fylld av vrede och desperat ensamhet. Marguerite Duras beskrev ofta skrivprocessen som något smärtsamt och fult och framför allt ensamt.



*Att befinna sig i ett hål. Längst ner i ett hål i nästan total ensamhet och upptäcka att endast skrivandet kommer att rädda en. Att inte ha minsta ämne för en bok, är att återigen befinna sig inför en bok. En tom oändlighet. En möjlig bok. Inför inget. Inför ett slags levande och naket skrivande, något fruktansvärt. Något fruktansvärt att övervinna.<sup>4</sup>*

Jag tänker att berättelser om underjorden ofta handlar om det inre och det yttre och rörelsen däremellan. Inanna reser från soljuset därute till mörkret därinne för att förstöra det gamla och forma något nytt, en ny blick, en ny berättelse, ett nytt jag. Där nere möter hon sin syster som också är hennes mörka spegelbild och mötet är så smärtsamt för alla inblandade att den gamla Inanna måste dö.

I stället för att få hjälp av sin syster hängs hon upp och där hänger hon sedan i tre dagar, precis som Jesus gjorde några tusen år senare. Torterad, dödad och oskyldigt dömd. Efter tre dagar börjar dock människorna ovan jord att sakna henne. Inannas tjänarinna Ninshubur, förstår att något gått snett i underjorden och kontaktar Inannas far, månens Gud. Han är dock anmärkningsvärt kallsinnig och tycker att Inanna får skylla sig själv.

*Min dotter bad om Det stora ovan.*

*Inanna bad om Det stora nedan.*

*Den som mottar underjordens Me återvänder inte.*

*Den som beger sig till Den mörka staden förblir där.<sup>5</sup>*

Kanske tycker han att Inanna har varit girig efter alla Me. Kanske är han till och med avundsjuk att Inanna fått så många gåvor av sin mäktiga morfar Enki. Eller kanske är han bara realist; är man död så är man.

Ninshubur beger sig då till Inannas farfar som är luftens Gud. Även han förhåller sig kallsinnig till att rädda Inanna. Slutligen beger sig Ninshubur till morfar Enki, härskare över himmel och jord som tidigare givit Inanna alla hennes me. Han är beredd att hjälpa till och löser problemet genom att skapa *Kurragurra* och *Gulatur* av smutsen under sina naglar. Dessa två varelser beger sig till underjorden för att rädda Inanna.

Med list och manipulation börjar de förhandla med Ereshkigal. De lyssnar på hennes klagosång och håller med om allt hon säger och till slut går hon med på att släppa Inanna fri, men för att Inanna ska återfå livet krävs en motprestation: Någon måste skickas tillbaka i Inannas ställe. Detta följer den logik som utmärker nästan alla berättelser om underjorden: Ingen stiger obemärkt upp därifrån. Har man en gång varit i underjordens mörker är man alltid bunden till det på ett eller annat sätt. Ingenting är gratis.

Inanna ger sig nu upp mot ljuset och med sig har hon två av dödsrikets demoner. De ska se till att hon håller sin del av avtalet och ger dem en ersättare. När de kommer

upp i ljuset träffar de först Ninshubur, Inannas tjänarinna som räddade hennes liv. Demonerna vill ta med henne, men Inanna protesterar. Ninshubur är hennes bästa vän. De går vidare och träffar Inannas båda söner. Demonerna vill ta någon av dem till dödsriket i hennes ställe, men Inanna protesterar igen. Till slut kommer de till Inannas make Dumuzi. Dumuzi som övergav henne för makten. Dumuzi som hellre ville vara i palatset än att älska med sin fru. Han är klädd i skinande kungakläder och sitter på en glittrande tron. När han ser att Inanna har återvänt rör han inte en min. Då fäster Inanna sin blick på honom. Det är dödens blick från underjorden och precis som systemen ropade till henne ropar hon nu till sin make: *Skyldig! Ta honom. Ta Dumuzi med er.*

Underjordens demoner hugger Dumuzi med yxor och tar med honom för att tvinga honom att ta Inannas plats hos de döda. Kungen förlorar sin tron och sitt liv i ljuset medan Inanna lever kvar med sin väninna och sina söner.

En väldigt hård hämnd kan man tycka. Vad hämtade Inanna egentligen i underjorden och var detta rättvist? Litteraturvetaren Maria Bergom Larsson tolkar myten om Inanna som en berättelse om balans:

*Genom sin nedstigning har hon försonat liv och död, öppnat kanalerna mellan medvetet och omedvetet och visat att ingen kultur kan överleva som tränger bort de mörka sidorna av existensen. En civilisation grundad enbart på ljus, medvetande, intellekt, logos, är dömd att en dag hinnas upp av de krafter som den förnekar.<sup>6</sup>*

I denna läsning är ljuset alltså något som hör ihop med intellektet och det maskulina och mörkret är det kaotiska feminina och som också måste finnas representerat i en balanserad värld. Kanske kan man också läsa myten om Inanna som en berättelse om transcendens. Detta att människan med hjälp av mörkret, sitt mod och sin viljekraft kan utmana sitt öde och de förhållanden som begränsar henne. En hjältens resa nedåt.

I boken *Underland* gör bergsklättraren och författaren Robert Macfarlane en hängiven och mycket ingående studie av underjorden. Han besöker och beskriver alla tänkbara mörka utrymmen, naturliga och av människan skapade, som finns under marken; grottor, tunnlar, avloppssystem, bergrum, gravar. De mest intressanta texterna handlar om de urbana landskapen och deras undre värld.

*We think of cities as lateral but of course they are also vertical. Cities extend upwards into the air by means of buildings, elevators and controlled airspace, and they extend downwards by means of tunnels, escalators, basements, graveyards, wells, buried cabling and mine workings. Just as a mountain does not end*

*at its summits or its foothills, but extends instead into the weather it creates in the air above it (..) so a city does not cease either at its foundations or the spires of its tallest buildings.*<sup>7</sup>

Min natt i katakomberna blev vansinnig och innehållsrik så som en riktig fest bör vara. Jag hamnade i slagsmål, blev kär och förlorade nästan mina vänner som gick bort sig i en sidogång (de blev upphittade sen). Trots att jag under kvällen blev något berusad minns jag fortfarande varje detalj från den här natten; hur min svarta St Pauli-tröja revs sönder när jag brottades i dammet med en främmande man, hur en annan man höll mig om ryggen resten av natten och gav mig ett namn, hur dammet sved i ögonen, hur mörkret omslöt allting som inte var i närheten av eldarna, hur trummorna lät, hur livet däruppe – och rädslan som fyllt mig när jag klättrade ned – långsamt bleknade bort och blev till en avlägsen dröm om ett annat liv och hur själva mörkret långsamt blev till den enda sanna verkligheten.

När vi kom upp ur jorden igen var det förmiddag och solen sken. Jag var omtumlad med sönderrivna kläder och sotigt ansikte, förblindad, förnyad och för alltid på något sätt förändrad.

Jag läser att Walter Benjamin också var besatt av katakomberna. I sitt enorma projekt Passagearbetet kartlade han Paris arkader och passager, som ett sätt att förstå Europas historia, men han intresserade sig även för stadens dolda gångar och utrymmen som han kallade för 'den underjordiska staden' ('the subterranean city') eller the dream zone. Han menade att den underjordiska staden var en skuggtvilling till staden ovan jord så som drömmar är till vårt vakna medvetande.

*Our waking existence is a land which, at certain hidden points, leads down into the underworld, the realm from which dreams arise. All day long, suspecting nothing, we pass by these inconspicuous places, but no sooner has sleep come than we are eagerly groping our way back to lose ourselves in the dark corridors.*<sup>8</sup>

Och kanske är det så, att har man en gång varit i underjorden så bär man den för alltid med sig, precis som de drömmar man drömt och glömt bort och de känslor man förträngt eller ännu inte upplevt. Här uppe ser vi körsbärsträden blomma i Jardin de Luxembourg, vi blir krönta till drottningar och svikna av någon vi älskar. Samtidigt ligger underjorden där och väntar som en mörk spegel, tyst och oändlig, med sina gångar och salar. Redo när vi är det, för fest, skräck, död och återuppståndelse.

- När man gör den här sortens film, som du gjorde, där rösten är så central, blir ju skrivandet och filmandet nästan samma sak.
- Inte alls.
- Inte?
- Nej. Författaren hämtar sin text från det som jag kallar den inre skuggan. Där hämtar hon sitt material och låter det röra sig utåt med hjälp av språket.
- Filmandet är väl lite samma sak?
- Nej.
- Nej?
- Nej. Författaren skapar något där inget finns. Inne i det där mörkret.
- Och filmaren?
- Filmaren använder sig av något som redan finns. Det finns alltid en text, en idé, en projektbeskrivning, när filmen kommer till.
- Ja det förstås.
- Och så gör berättelsen en omvänd rörelse. För tillbaka orden in i tystnaden.
- Hur då?
- Filmen rör sig in i åskådaren. In i vårt gemensamma mörker i gränslandet mellan minne och glömska.
- Vad fint.
- Och där dör orden. Blir massakrerade.
- Va?
- Orden dör. Blir för alltid massakrerade av bilden.
- Herregud.
- Vad?
- Alltid så dramatisk.

- Varför är det så svårt att skriva?
- Det smärtsamma är att man måste sticka hål på det där mörkret inuti ända tills kraften sprids över sidan och omvandlar det som är inre till det som är yttre.
- Så jobbig verksamhet.
- Ja Det är därför jag brukar säga att bara galningar skriver fullt ut.

4.

(Kretsloppet)

Man snor alltid från andra. I *Secrets of the Sun* återanvände jag ljudspåret till *Hypermoon* och skapade en ny film av gammalt material, en sorts filmisk recycling. Det var också ett återanvändande av någon annans idé. Marguerite Duras gjorde detta redan 1976 med filmen *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (*Her Venetian name in deserted Calcutta*) där hon återanvände ljudspåret från sin mest kända film *India Song* som gjordes året innan.

*India Song* handlar om ambassadörsfrun Anne-Marie Stretter och hennes olyckliga liv på ambassaden i Calcutta. Filmen är en kritik av kolonialismen, men också en skildring av psykisk ohälsa och ohanterliga begär. I *India Song* ser vi Anne-Marie Stretter, som spelas av Delphine Seyrig, dansa med sina älskare framför ambassadens höga speglar samtidigt som vi hör två voice-overs berätta historien om hennes liv, om vice-konsulns omöjliga kärlek och om tiggerskan som skriker vid floden. Bilderna är tunga av dekadent tristess och ingenting händer. I *Son nom de Venise dans Calcutta désert* händer det om möjligt ännu mindre. Bildspåret består här av långa tagningar på ett förfallet palats och inga människor syns i bild. Berättelsens tyngdpunkt har här förskjutits från skönhet till fulhet, från presens till minne, från närvaro till avsaknad, från filmstjärnor till förfall.

Duras återanvände material i flera projekt. I filmen *L'Homme Atlantique* använde hon bilder från sin föregående film *Agatha et les lectures illimitées* tillsammans med en nyskriven berättarröst som hon läste själv. Hon återkom ofta till bristen på tid och pengar som en anledning till sina filmiska estetiska val. Inte som något direkt negativt utan bara ett sätt att göra film oavsett omständigheterna. I *L'Homme Atlantique* bestod filmen till största delen av mörker. Duras förhöll sig till mörkret som en utopisk plats. Hon kallade det för *det mörka rummet inuti där vi är döva och blinda och passionen är möjlig*. Hon förkastade den konventionella filmen och hävdade att bilden dödade åskådarens fantasi. Orden däremot, hävdade hon, hade en oändlig befriande förmåga.

Jag vet inte om Duras snodde från andra. Förmodligen inte. Ingenting kunde överträffa hennes egna idéer.

- Varför börjar man skriva?
- Jag vet inte. På grund av en ensam barndom kanske.
- Tror du?
- Jag har alltid undrat vad folk gör om dom inte skriver. Jag beundrar folk som klarar det.
- Du får skrivandet att låta som någon sorts diagnos.
- Författaren har två liv. Ett på ytan där hon talar och jobbar och handlar mat, dag efter dag. Och ett annat, det verkliga livet, som följer henne överallt och inte ger henne någon ro.
- Berätta om din process.
- När jag skriver?
- Ja.
- Jag skriver i fragment. Ett efter ett. Bit för bit. Sen låter jag de olika tidsplanen smälta ihop utan att jag är medveten om det.
- Det är så jag klipper mina filmer också.
- Utan kontroll.
- Eller.. nej. Jag försöker ha full kontroll. Jag sätter upp lappar på väggen som en karta. Inget smälter ihop av sig själv.
- Det handlar om att tyda det som redan finns i oss. Det som jag kallar för passionens rum.
- Förut kallade du det för den inre skuggan.
- Märk inte ord.

- Du sade en gång att biopubliken var som stora barn.
- Ja.
- Stora bortskämda barn som vill ha underhållning.
- Precis.
- Och du sade att du aldrig skulle göra film för dem.
- Och?
- Du tycker inte att det är lite elitistiskt?
- Jag menade inte hela publiken, men en stor del. Jag lämnade dem. Så som man lämnar en älskare när känslorna är borta.
- Varför?
- För dem var jag omöjlig att förstå. Omöjlig att älska.
- Det låter mer som att de lämnade dig?
- Kanske det. Vi blev för evigt separerade.
- Jag gillar inte det sättet att tänka. Jag vill inte vara svår och konstig. Varför måste det finnas en separation?
- Du borde inte ge efter för viljan att behaga.
- Så tänkte jag också förut, men jag tror jag har ändrat mig. Det kanske inte är en vilja att behaga. Det kanske bara är en vilja att nå fram. Att kommunicera.
- Filmbranschen är driven av rädsla. Rädsla att inte få göra mer film. Rädsla att förlora pengar och privilegier. Sann konst kan inte skapas så.
- Det kanske inte är så enkelt?
- De tänker ut sina koncept som en maskin som räknar pengar. Vi ska ha den och den skådespelaren. Den och den miljön. Och så klirrar det till i kassan. Jag gör film på ett helt annat sätt.
- Du menar att du inte tänker på publiken?
- Jag menar att mina filmer vänder sig till de som är mottagliga. De som inte ser film som ett stycke kött.



- Men du hade ju filmstjärnor i dina filmer. Delphine Seyrig, Jeanne Moreau. Och vad heter han.. i *Le Camion*?
- Gérard Depardieu.
- Ja. De var ju stjärnor.
- De var stora skådespelare.
- Du kan väl erkänna att det var viktigt för dig ändå.. att nå en publik. Att komma med på festivaler.
- *India Song* var med i tävlan om Guldpalmen.
- Där ser du. Chantal Akerman berättade i en intervju att du var otrevlig mot henne i Cannes. Att du var väldigt tävlingsinriktad.
- Hennes film *Jeanne Dielman* var inget vidare tycker jag.

5.

(Kroppen)

De flesta av Nan Goldins bilder utspelar sig på natten. Människor befinner sig på barer och klubbar, i slitna lägenheter och hotellrum. De ligger med utsmetat smink på olika sängar. Alla ser ut som de just har haft sex eller just ska ha det. På en bild ser vi Nan Goldin själv med blåslaget ansikte från en natt i Berlin då hennes pojkvän försökte slå ihjäl henne. Hon tittar rakt in i kameran med en neutral min. Runt ögonen har hon blåtiror och på munnen rött läppstift. Nan Goldins bilder är ofta tagna med blixtrakt framifrån. I bildernas ytterkant väntar mörkret på att ta tillbaka rummet i samma ögonblick som blixten har bränt av. Det finns alltid en skörhet i bilderna, ett potentiellt våld, men också en ömsinnet i relationen mellan kamerans blick och de fotograferades kroppar. Jag tror styrkan i hennes bilder ligger i att hon skildrar en värld som hon själv är del av och på det sättet inte är en voyeur utan en deltagare – eller rättare sagt hon *är* en voyeur – men hon tittar på sitt eget liv och inte på någon annans. När hon fick frågan varför hon aldrig använde dagsljus i sina bilder svarade hon enkelt: Jag är aldrig vaken på dagen.

När jag gick på Dramatiska Institutets filmskola på 90-talet fick vi lära oss att inte göra film om våra vänner eller om människor som stod oss nära. Dokumentärfilmaren skulle i stället sträva efter att vara objektiv och att ha distans till sitt ämne. Dåtidens typiska dokumentärfilmare var en man med en tung kamera på axeln och en lång erfarenhet av krigshärdar och revolutioner. Palestina var ett populärt resmål och Nicaragua. Filmerna skulle handla om världspolitiska frågor och filmskaparen skulle avslöja missförhållanden, fattigdom och orättvisor.

Jag levde själv i en sorts fattigdom på den tiden. Jag var den enda av mina vänner som studerade på högskola och flera i min bekantskapskrets levde i olika typer av missbruk. Jag vantrivdes på filmskolan och kände mig ensam och udda. Jag ljög och sade att min pojkvän var snickare för jag ville inte berätta sanningen att han var kriminell. Jag hade inget gemensamt med någon på skolan och jag hade en stark överväldigande känsla av att jag hade hamnat fel och att jag inte hade de rätta förutsättningarna för att bli filmare. Jag förstod inte koderna. Jag kände mig uttråkad, överlägsen och mindervärdig på samma gång. Jag tyckte att de andra studenterna inte visste någonting om livet. Jag tvivlade på min egen förmåga att ta mig in i deras ljusa väl fungerande värld. När vi skulle göra våra examensfilmer under utbildningens sista år valde jag – trots lärarnas avrådan – att göra en film om en av mina bästa vänner – Kalle Grogarn. Detta val av ämne – som ansågs ”osäkert” – resulterade i att skolan avsatte mindre resurser till mitt projekt. Jag fick filma på video och inte på 16mm film som de andra och jag fick göra det ”på egen risk”. Jag måste ändå ha haft någon typ av självförtroende för jag insisterade på att

genomföra filmen. Jag ville skildra den verklighet som var min och försöka göra en sorts film som jag inte hade sett.

Kalle och jag umgicks nästan dagligen under den perioden. Vi brukade ta Ritalin och dricka gin tillsammans i hans lägenhet på Kocksgatan där även alla andra av våra gemensamma vänner träffades. Vi hackade Ritalin-tabletterna till ett finkorningt pulver och snortade det med rullade sedlar. Ibland fanns det kokain också. Och valium och marijuana.

Kalle var hiv-positiv och hade börjat utveckla de första symptomen på aids. Han hade återkommande svampinfektioner i munnen och ett allt bräckligare immunförsvar. Jag visste att han inte skulle leva tills han blev gammal och jag ville filma honom och hans dikter och hans liv innan allt var borta. Kalle var epicentrum i en stor krets av människor. Han hade varit dansare och redaktör för den radikala queer-tidningen Reporter. Han var antifascistisk skinhead och motvillig poet och en person som både kvinnor och män blev kära i. Kalle hade smittats med hiv i San Francisco några år tidigare och han tillhörde den första generationen homosexuella män som fick hiv i Sverige. Under den här tiden – det tidiga 90-talet – var brosmedicinerna dåligt utvecklade och de hiv-positiva blev en sorts försökskaniner som fick prova olika doser och kombinationer av läkemedel med kraftiga biverkningar som följd. Kalle drabbades av en ryggmärgskada till följd av medicineringen – Crixivan hette den – och blev rullstolsburen. Efter det – när Kalle inte kunde dansa längre – blev hans livssyn successivt mörkare och drogerna blev fler. Några år tidigare hade han dessutom förlorat sin stora kärlek – australiensaren Don Carter, som dog i aids. Med tiden blev Kalle allt sämre, både fysiskt och psykiskt och läkarna skrev ut fler och fler mediciner; ångestdämpande och uppiggande, sömntabletter och värktabletter och vi missbrukade de alla tillsammans med alkohol. Med tiden försvann de av hans vänner som inte orkade med destruktiviteten och Kalles nihilistiska världsbild. De som blev kvar var de som stod ut med mörkret eller de som drogs till det. Jag vet inte om Kalle hade kunnat leva ett långt liv om han velat. Om han hade skött medicineringen och hälsan, inte rökt och druckit så mycket, inte tagit alla mediciner på en gång i näsan. Någonstans under de här sista åren bestämde han sig för att han inte ville leva tills han dog i aids och han var ärlig med att han skulle ta sitt liv.

Min examensfilm handlade om Kalles sista år i livet. Filmens slutscen utspelar sig på julafton då Kalle sitter ensam i sitt mörka rum omgiven av sina foton och sina dödsallar, sina pillerburkar och sin queera punkiga konst. Han tittar på TV och äter kebab med en morakniv. På ljudspåret läser Kalle sin egen dikt:

*Nu känns det inte främmande längre  
Jag bär på bröders gift  
Och du lever så ihärdigt våldsamt i ditt sista år  
Att dricka hiv-smittad urin*

*Eller tugga på vita papperslappar  
Allt det gömda  
Allt det glömda  
Jag krattar blodröda löv  
Minnen jag aldrig vill glömma  
Detta svarta håll  
Allas trogna mål  
Blad multnar alltid  
Vissa för tidigt.*

Kalles död och sjukdom var inte bara en personlig tragedi utan del av något större, en epidemi som drabbade en hel generation under 90-talet. Kalles mörker, hans vrede och förtvivlan delades av miljontals människor världen över som inte fick adekvat vård, som tystades och skammades och ignorerades av sjukvården och myndigheterna och i många fall av sina anhöriga, familjer som inte lät pojkvänner komma till begravningar och som ljög om sina söners sjukdom och sexuella läggning. Massdöden drabbade även en hel undergroundscen då en generation konstnärer, musiker, författare försvann i förtid och påskyndade den gentrifieringsprocess som uttraderade en stor del av kulturlivet i västvärldens storstäder kanske allra mest i New York.

Kalle gjorde konst av vad som helst, tablettburkar, foton insmetade i blod, dödsfall, urklippta ord och bilder ur tidningar. Han hade även två inramade provrör med sin katts testiklar. Det var blodigt och kroppsligt och sprunget ur hans egen upplevelse av att vara queer, ”ett äckel”, en outcast, marginaliserad av ett intolerant och hycklande samhälle, instängd i en döende kropp. När jag ser verk av den ursinniga geniala konstnären David Wojnarowicz som dog i aids 1992, tänker jag ofta på Kalle.

*I am waking up every morning. I am waking up every morning in this killer machine called America and I am carrying this rage like a blood filled egg and there is a thin line between the inside and the outside a thin line between thought and action and that line is simply made up of muscles and skin and bones.<sup>1</sup>*

Nan Goldin tog många porträtt på vänner som var döende i aids. Bland annat David Wojnarowicz. Jag är inte säker på att jag kände till Nan Goldin under perioden jag filmade Kalle, men när jag senare kom i kontakt med hennes bilder var det en överväldigande upplevelse. Jag levde då i San Francisco där Museum of Modern Art hade en stor separatutställning med hennes bilder. Jag gick omkring i utställningen i timmar i en euforisk känsla av att vara sedd och att få finnas. En känsla av att inte vara ensam eller.. kanske fortfarande ensam men, att för en stund befrias från positionen att vara *den andra*. Jag var subjektet och

blicken och berättelsen på samma gång.

Denna vinter, alltså nu när jag skriver den här texten, ser jag hennes verk igen på Moderna Museet i Stockholm. Det har gått många år och den här gången består utställningen inte av upphängda stillbilder utan av bildspel och filmer. Det är som att gå in i någons undermedvetna. Utställningen är byggd av sex svarta kuber i ett svart rum. Allt är mörkt. Jag trevar mig fram mellan de olika visningsrummen som är inklädda i tjockt tyg. Det är svårt att avgöra hur stora rummen är och var jag befinner mig i förhållande till väggarna. Jag tappar uppfattningen om tid och rum, som om jag svävade i rymden. Filmerna berör alla de teman som Nan Goldin har arbetat med i sitt konstnärskap; natten, sexualiteten, döden, drogerna, kärleken. Filmen *Memory Lost* skildrar hennes eget missbruk som har pågått till och från i hela hennes liv. Filmen består av stillbildsserier och korta filmsekvenser. Olika berättarröster vävs samman med musik och fragment från telefonsamtal.

En man sprutar eld. Nattbilder. Ett telefonsvararmeddelande: En mansröst berättar att han ska på rehab i New Hampshire. Det ska tydligen vara ett intensivt program. Han hoppas att det ska fungera. En katt. Svarta fönster ut mot natten. Ny röst, en kvinna: *No matter how fucked up I am, that's the thing, my whole life is based on memory so... I remember every word that's ever been said to me.* En mörk spegel i ett mörkt rum. En bild på en man som sitter på en säng och lägger upp linor på en spegel. En mansröst jämför ruset med att sova i sin mammas armar. En annan röst på telefonsvararen: *Wake up wake up. Nan, are you there?* Bild på regissören själv med blonderat hår. Bild på regissören med brunt hår. Bilder från en mörk stad. Människor i sängar. Serien med stillbilder bryts av med en filmad intervju med en kvinna som berättar hur många vänner hon förlorat och hur hon brukade skriva upp deras namn i ett anteckningsblock och hur hon till slut var tvungen att sluta för det blev för mycket. Telefonsvararen igen: Någon frågar om Nan har sovit om hon har ätit. Landskap med mörk himmel. Syntackord och operasång. En man berättar att hans mamma inte höll om honom när han var ett spädbarn och att han var lämnad ensam i timmar i en spjalsäng. Att han i hela sitt liv försökt att inte känna någonting. Abstrakta bilder på ljus och mörker. Rörlig svart-vit bild på blommor som rör sig onaturligt sakta i vinden. Mannen: *I was in the middle between monster and kid. En annan man: The worst thing is if you have to talk to someone. It's all about the drug. It just takes over.* Tomma sängar. Hotellrum. Kvartar. Nan Goldin med rött hår i en spegel. Mansröst: *It gives you a sense of connection. It soothes the pain. Relieves the stress. Makes you feel less isolated. What the person looks for in an addiction is totally sane. Totally human.* Rörliga bilder från en strand med människor som skrattar. Pianomusik.<sup>2</sup>

Filmen är så intensiv att jag blir tvungen att gå tillbaka till utställningen flera gånger för att orka se hela. Det är det mest sanna jag har sett om missbruk. Det är

mörkt och sugande och smärtsamt. Jag kan inte låta bli att tänka att förutsättningen för det här berättandet är den egna erfarenheten, att Nan Goldin berättar utifrån sig själv, utifrån hur det känns och hur det är att leva det och inte utifrån hur det ser ut. Jag menar inte att en konstnär måste uppleva allt som hen berättar om (det skulle vara en outhärdlig extremform av identitetspolitik, ett förnekande av vår förmåga att föreställa oss andra människors liv, av fantasin och fiktionen och allt sådant livsnödvändigt), men det är något befriande att se just dessa ämnen; aids, missbruk och utsatthet, skildras med en blick som kommer inifrån, som inte bygger på objektifiering av den andra. Som inte bygger på stereotyper, eller medlidande eller voyeurism. Det är också något med det här mörkret som omgärdar filmerna i utställningen. Jag ser inte de andra i publiken. Jag ser inte vem som pratar på filmen. Jag ser inte ens mina egna händer när jag vill göra anteckningar. Alla röster och alla blickar smälter samman och blir till en person. Eller två: Du och jag.

Nan Goldin säger så här om att tända av från opiatmissbruk:

*(...) You have no protection from any kind of pain. It is not just the physical part. It is like, the darkest you can go. It's the darkness of the soul.<sup>3</sup>*

Nan Goldin började sin karriär som fotograf i New York på 70-talet. Under många år kämpade hon mot en oförstående konstvärld som tyckte att hennes bilder var för personliga. Den amerikanska konstscenen var inte bara dominerad av den manliga blicken, utan genomsyrades också av idén att konsten och konstnären skulle var separerade.

*It was really heavy resistance, especially from male artists and gallerists who said: This is not photography. Nobody photographs their own life.<sup>4</sup>*

Att göra en berättelse av sitt liv kan vara ett sätt att stå ut med livet och ta makten över en situation när man känner sig maktlös. Att ha en kamera eller inspelningsutrustning i handen kan också vara ett sätt att skydda sig från själva livet och sig själv. Jag får ofta frågan om jag gör mina personliga filmer för att bearbeta känslor och saker jag upplevt, som en sorts terapi, men film är inte terapi. Film är konst och underhållning och det är inte per definition sunt eller läkande eller självförverkligande. Att göra film kan i själva verket vara ett sätt att inte känna känslor, att filma i stället för att känna. Eller som Andy Warhol kommenterade köpet av sin första inspelningsutrustning (som han kallade för "sin fru"):

*Köpet av bandspelaren gjorde slut på det lilla känsloliv jag möjligen hade, men jag var lika glad att vara av med det. Inget var längre problematiskt, för ett problem betydde bara ett bra band, och när ett problem förvandlas till ett bra band är det inte längre något problem.<sup>5</sup>*

I filmen *All the beauty and the bloodshed* säger Nan Goldin:

*It's easy to make your life into stories, but it's harder to sustain real memories. (...)  
Well, the difference between a story and a real memory... The real experience has  
a smell and is dirty and it's not wrapped up in simple endings.*

När min film om Kalle blev klar – den fick heta *The Stars We Are* efter sången av Marc Almond som spelas under eftertexterna – visades filmen på en liten biograf i Stockholm. Alla vänner var där utom Kalle som stannade hemma. Han var för svag för att gå ut och jag tror han kände sig obekvämt med att rulla in sin rullstol i den där biografen med allas blickar riktade mot sig. Han älskade dock ”den jävla filmen” på sitt eget aviga vis och han såg den på VHS om och om igen under de där veckorna. En kort tid senare dog han. Han hittades i sitt rum med avskurna handleder omgiven av sina pillerburkar sina katter och sina egna konstverk.

- I din svarta film säger du: Vid resans slut är det kameran som bestämmer vad ni kommer ha sett. Se.
- Ja?
- Handlar den svarta filmen om döden.
- Ja, det är väl självklart.
- Jaha.
- Handlar inte din svarta film om döden?
- Jo, men.. kanske inte så direkt.
- Vad kan vara mer direkt än döden?
- Allting handlar ju om döden. Filmens död. Min död. Din död.
- Varför säger du inte det då?
- Vissa saker kan också vara outtalade tänker jag. Döden kan också vara en hemlighet. Som ett farligt begär eller något smutsigt som inte ska synas.
- Du kanske bara är lite feg?
- Ja, kanske det också.



- När jag var yngre tänkte jag att filmen, mina filmer, skulle förändra världen.
- Verkligen?
- Ja. Eller.. att jag hade ett ansvar att göra filmer som kunde förändra världen. Att jag måste ha den ambitionen.
- Varför då?
- Jag vet inte. Jag tror det hade med min bakgrund att göra.
- Det är ju väldigt naivt.
- Kanske det.
- Ingen kan förändra världen.
- I Le Camion säger du: Låt världen gå mot sin undergång. Låt den gå mot sin undergång, det är den enda möjliga politiken.
- Ja.
- Menade du det?
- Ja.

- Var du alltid så där kaxig?
- Jag insåg när jag blev inlagd på sjukhus för delirium, att jag var rädd. De sade att jag skulle dö om jag drack ett glas vin till.
- Oj.
- Då greps jag av en egendomlig rädsla, rädslan hos ett jagat djur.
- Då var du inte så kaxig.
- Jag skrev Lol V. Stein under den här perioden. Jag kommer alltid att förknippa den med rädslan att behöva leva utan alkohol.
- Jag läste att Lacan var väldigt förtjust i just den boken. Han har ju skrivit om dig.
- Ja.
- Var ni vänner?
- Det kan man inte säga.
- Inte?
- Om jag ska vara ärlig förstod jag inte mycket av det han skrev.
- Men han förstod dig?
- Han gjorde en mycket detaljerad tolkning av Lol V. Stein.
- Men?
- Det är intressant hur intellektuella män ska förklara saker för en kvinna.
- Vad ville han förklara?
- Min bok.

6.

(Våldet)

En annan konstnär som gjorde konst utifrån sina personliga upplevelser var den kubanska konstnären Ana Mendieta. Hon kom till USA från Kuba då hon var 12 år gammal tillsammans med 14000 andra kubanska barn vars föräldrar hoppades att de skulle få ett bättre liv i USA. Hon spenderade sina tonår på barnhem och fosterhem åtskild från sin syster och i revolt mot sin omvärld. Känslan av att vara uppryckt från sina rötter och avlägsnad från sitt hem och sin familj kom att bli ett återkommande tema i Mendiets konstnärskap.

Hennes mest kända verk är serien *Silhuetas*. Det är verk som består av avtryck av hennes egen kropp på olika platser i olika material. Avtrycken gjordes i lera, snö, sand och fylldes med pigment, blommor och blod. Under åren 1973 till 1980 gjorde hon över hundra *Silhuetas* i områdena kring Iowa och även i Mexiko. De flesta verken togs så småningom tillbaka av naturen, växtes över av gräs, sköljdes över av vatten, eroderade, bleknade, vittrade sönder, regnade bort och det enda som blev kvar var dokumentationen hon gjort på film och stillbilder. Senare gjorde Mendieta även andra silhuetter på Kuba, i grottorna utanför barndomens paradis Varadero, i serien *Esculturas Rupestres*. Dessa silhuetter finns delvis kvar att se, men även de håller på att suddas ut av tiden och naturens ständiga förstörelseprocess.

Mendiets siluetter för tankarna till döden så klart. Både deras obeständighet, och deras form för tanken till gravar och brottsplatser, mord och sexuellt våld, men även till något rituellt, monumentalt och gudomligt. I ett artist statement från 1981 säger Mendieta:

*Jag har skapat en dialog mellan landskapet och den kvinnliga kroppen (baserad på min egen siluett). Jag tror att det är ett direkt resultat av att ha slitits från mitt hemland (Kuba) under min uppväxt. Jag är överväldigad av känslan av att ha gjutits ur livmodern.<sup>1</sup>*

Under den tid Ana Mendieta studerade konst vid Iowa University blev en ung kvinna brutalt våldtagen och mördad på hennes studenthem. Händelsen kom att påverka Mendieta starkt och influerade hennes tidiga verk som på olika sätt berättade om kroppens utsatthet och sexuellt våld. I verket *The Moffit Building Piece (Untitled Rape Scene. People looking at blood Moffitt)* dokumenterade hon – tillsammans med sin syster Raquelin Mendieta – hur människor går förbi en arrangerad brottsplats där blod har runnit ut på gatan genom en port. I andra verk från den här tiden låter hon sin egen kropp vara offret när hon ligger naken och insmetad i blod på olika tänkta brottsplatser. Bilderna är otäcka och kommenterar både våldet i sig, men också våra blickar och vår vilja att se bort. Att inte vilja veta. Att inte prata om det.

Hon visste det inte då, men hennes verk skulle komma att förebåda hennes egen brutala död på ett kusligt sätt.

Efter konstutbildningen i Iowa flyttade Ana Mendieta till New York, som då hade en mycket vital konstscen. Mendieta var ambitiös och ville bli få sin konst sedd och erkänd. 1979 hade hon sin första separatutställning på A.I.R gallery i New York. Det var också vid den här tiden som hon träffade sin blivande make Carl André. Han var äldre och mer etablerad än Ana Mendieta och han ansågs vara en av föregångarna inom det som kallas för minimalismen. Det var den dominerande inriktningen på New Yorks konstscen under den här tiden och de flesta konstnärerna var vita män. Verken utmärktes ofta av abstraktion och enkelhet och uttryckte inte känsla utan tanke.

Mendietas och Andrés äktenskap var stormigt. Hon var ung, intensiv och ambitiös. Han var äldre och redan etablerad och hade rykte om sig att bli aggressiv när han drack, vilket han gjorde ofta och mycket. Den 8 september 1985 dog Ana Mendieta efter ett fall från 34:e våningen från deras gemensamma hem på Manhattan. I lägenheten fanns Carl André som åtalades för att ha medverkat till hennes död. Under den långa rättegångsprocessen framfördes många vittnesmål som tydde på att han var skyldig; grannar hade hört en kvinna ropa på hjälp, Mendieta hade dagen innan uttryckt oro för en väninna, bevis hade försvunnit från platsen då bara André haft tillgång till lägenheten osv. Trots detta dömde rätten till friande dom i brist på tillräckliga bevis.<sup>2</sup>

Efter Ana Mendietas död följde tystnad. Carl Andrés karriär blomstrade som om ingenting hade hänt. Han blev inbjuden att ha separatutställningar på de största konsthallarna världen över. Ingenstans nämndes Ana Mendietas namn. Endast en liten grupp feministiska konstnärer organiserade protester som ställde frågan *Var är Ana Mendieta?*, men etablissemanget, alla de konstnärer, kuratorer och gallerister som bar upp André, ville inte uttala sig i frågan. Många tyckte att man inte skulle blanda sig i privatlivet. Även om Carl André var skyldig så hade det inget att göra med hans konst. Konsten var ”objektiv” och skulle inte blandas ihop med det personliga. Man måste skilja på konstnären och verket.

Och då inställer sig så klart frågan: Måste man det?

Carl André och Ana Mendieta var på många sätt två motpolar. Han var minimalist och hans konst var kylig, intellektuell och filosofisk. Mendietas konst var kroppslig, blodig, jordig och kopplad till naturen och den egna erfarenheten. Hon var kvinna och invandrare. Han var vit, man och rik. Han representerade den ”fina” konsten. Hon representerade ”naturkonst” och folklore.

I rättegången som följde användes till och med Ana Mendietas konst som ett bevis på att hon själv var ansvarig för sin död. Carl Andrés advokater hänvisade

till hennes verk som att de härstammade från Santería-religionen, att de hyllade döden, att de var kopplade till voodoo och häxkonst och att de pekade på att Ana Mendieta i själva verket led av psykisk ohälsa och var suicidal. (Något som hennes vänner och anhöriga helt motsatte sig. De sade att hon var levnadsglad och intensiv, besvärlig och ambitiös, viljestark och karismatisk, inte ett dugg självmordsbenägen). Rättegången blev en sorts symbolisk häxprocess där häxan redan var avrättad och där bödeln friades av rättsväsendet och hyllades av konstvärlden.

På sätt och vis är det fel att skriva så mycket om Carl André i en text om Ana Mendieta. När jag skriver detta gör jag henne kanske en otjänst. Hon var i första hand en stor konstnär och inte ett offer. Ändå är det svårt att inte drabbas av hennes brutala öde och att göra kopplingen till de maktstrukturer som fortfarande genom-syrar konst- och filmvärlden. Det personliga är politiskt.

47 svarta vaxljus står placerade på ett parkettgolv. De bildar formen av en utsträckt kropp. Ljusens lågor bildar en silhuett av eld i det mörka rummet. I skuggorna runt kroppen syns andra kroppar, människor som står i tystnad och tittar på elden. Ibland går någon vidare och försvinner ur bild. Någon viskar något till någon annan. Ljusen brinner långsamt ned och det svarta vaxet rinner i droppar. Publiken varierar och byts ut. Någon står kvar nästan hela tiden. När sista ljuset har slocknat består silhuetten av svart vax som stelnar på golvet. Som en utsmetad kropp som kastats från ett fönster på 34:e våningen. Som en svart mumie i en drottningens grav. Som ett spår, ett monument, en skugga, en spya en vaxklump som snart ska skrapas bort av galleriets personal för att återskapas nästa dag med nya lågor. Nytt ljus.<sup>3</sup>

- Tror du att det finns en kvinnlig blick som skiljer sig från den manliga?
- Jag tror att det finns en koppling mellan kvinnan och tystnaden. En koppling som alltid har funnits där i alla tider.
- Kan du utveckla det?
- Den tystnaden gör att hon har en större självkänedom och lyhördhet. Att hon vågar befinna sig i det mörka mellanrummet.
- Och mannen?
- Mannens kunskap sitter ihop med teori och ideologi. Den manliga blicken kommer alltid att vara förbunden med makt och auktoritet.
- Jag tycker ibland att det kan vara vanskligt att dela upp saker i manligt och kvinnligt.
- Varför då?
- Man hamnar så lätt i stereotyper. Vad som är manligt och kvinnligt förändras ju också med tiden. I takt med att samhället förändras.
- Den manliga blicken behöver inte vara kopplad till ett kön. Proust till exempel, han skrev inte manligt. Han vågade kasta sig ut i passionens skrivande.
- Jag vet inte. Jag orkar inte läsa Proust.
- Det behöver du aldrig erkänna.

- Du sade en gång att du tyckte Sartre var efterbliven.
- Jag uttryckte mig inte så.
- Vad sade du då?
- Jag sade att Sartre var orsaken till Frankrikes kulturella efterblivenhet.
- Det är ganska grovt.
- Ja, det är beklagligt.

- Kan vi prata lite om begäret?
- Begäret?
- Ja.
- Vad vill du veta?
- Begäret är ju väldigt centralt i dina böcker och filmer. Det förbjudna begäret. Det outhärdliga.
- Ja.
- Det är ofta någon som vrålar ut sin längtan. Som mannen i *Les mains négatives*. Som Vice-konsuln i *India Song*. Han är liksom med i berättelsen, men han är också utanför. En betraktare.
- Någon som iakttar någon annans begär, ja. Som Lol V. Stein.
- Lol V. Stein! Jag tänkte komma till henne. Hon ser på när hennes fästman blir förälskad i Anne-Marie Stretter på den där balen.
- Och efter balen kretsar hela hennes liv kring det där ögonblicket.
- Lol V. Stein är nästan som en ur-karaktär i ditt skrivande.
- Ja. Alla kvinnor i mina böcker och filmer, vilken ålder de än har, härstammar från Lol V. Stein. Alla har ljusa ögon. Alla gör sig olyckliga.
- Kan man säga att den karaktären är du? Författaren?
- Lol V. Stein?
- Ja. Hon som betraktar. Och att det begäret, den driften att se, att skrika ut sin smärta, att längta efter något ouppnåeligt, att det är det som driver ditt skrivande.
- Det är det som driver allt skrivande.



- Du sade någon gång att det är i längtan, i saknaden som man kan göra något.
- Något sånt ja.
- Vill du säga något mer om det?
- Lol V. Stein går så långt att hon smygtittar på de andras kärlek. Varje kväll står hon utanför deras fönster och ser dem älska.
- Skrivandet bygger på den voyeurismen menar du?
- Ja, voyeurismen och begäret.
- Och filmandet?
- Det är samma sak.

- Jag har ägnat mycket tid åt att göra motstånd mot just voyeurismen i filmmediet.
- Hur då?
- Som en feministisk handling.
- På vilket sätt?
- Jag ville göra filmer där blicken vänder sig inåt, för att på något sätt suddas ut gränsen mellan subjekt och objekt. Mellan den som tittar och den som blir sedd. Jag tror det kom sig av att filmhistorien är så dominerad av den manliga blicken och att jag ville förstöra den.
- Det var intressant. Vad gjorde du med den egna voyeurismen då?
- Det vet jag inte riktigt.
- Voyeurismen sitter inte i ögat utan i begäret. Den omöjliga längtan efter att förenas med någon annan. Utan det begäret kan du inte göra film.

- Du skrev om din mamma, att hon bara älskade din storebror. Han som var våldsam.

- Ja?

- Och du beskrev hur han satt vid hennes dödsbädd och hur de pratade så förtroligt och grät och att ingen tog notis om dig som satt bredvid.

- Ja. De älskade varandra väldigt intensivt.

- Men hon var ju din mamma också.

- Ja, men hon älskade bara sin förstfödde.

- Tror du att den här familjesituationen, att din barndom.. tror du att den påverkade ditt skrivande sen.. att det var därför du blev betraktaren. Hon som tittar på andras kärlek men alltid är utanför?

- Nej.

- Nej?

- Jag ogillar den typen av förklaringar. Mitt skrivande kommer från ett mörker som inte ens jag kan förstå. Min mamma är bara en liten del av pusslet. Eller.. det är inte ens något pussel.
- Vad är det då?
- Du frågar så konstigt.
- Jag vill verkligen veta.
- När man skriver är det som en instinkt verkar. Skriften finns redan där i natten.
- Det låter härligt.
- När jag skrev Älskaren hade jag en känsla av att upptäcka: det fanns där före mig, före allt. Skrivandet gick så lätt att det påminde om att vara berusad, då allt är som lätt och klart.
- Du menar att texten inte kommer från dig, utan från en annan plats utanför dig?
- Ja, lite som syner man kan få efter avgiftning. Eller drömmar. De kommer från ett centralt mörker mitt i världen. En frånvaro av historier.
- Jag förstår inte riktigt.
- Det är som om skrivandet pågick utanför en själv, i en sammanblandning av tider: mellan att skriva och ha skrivit, mellan att ha skrivit och vara tvungen till att skriva mer, mellan att veta och att inte veta vad det är, att börja med full mening, översvämmas av mening, och nå fram till meningslöshet. Bilden av ett svart block mitt i världen är inte slumpmässig.
- Ett svart block?
- Ja.
- Mitt i världen?
- Ja.

7.

(Fragments)

Det är sen kväll i Kinshasa. Félicité sjunger på krogen där hon sjunger varje natt. Hon måste tjäna pengar till sin sons operation. Han har skadats i en motorcykelolycka och ligger på sjukhus och kämpar för sitt liv. Under dagen har hon besökt människor runt om i staden som har nekat henne hjälp, barnets far som lever med en annan kvinna, någon som är skyldig henne pengar, någon som har pengar och kanske kan låna ut. Hon ger inte upp. Félicité sjunger. Hon befinner sig i en mörk skog. Nu har hon en vit klänning och är barfota. Hennes son är där. Han andas häftigt som om han har ont och hans ansikte blänker i det svaga ljuset. Ingen säger något. Félicité går vidare i skogen och kommer fram till ett vattendrag. Det enda som hörs är cikadorna och det svaga porlandet av vatten. Långsamt går hon ut i vattnet tills endast huvudet är över vattenytan. På andra sidan, på flodstranden står ett djur stilla och betar. Det är en okapi, det zebbraliknande djuret som brukar kallas för Afrikas enhörning. Félicité ler. Kanske kan hon få vägledning här. Kanske kan hon få vila. *Félicité av Alain Gomis (Feature film 2017)*

Du gräver en gruvgång ned i underjorden. Du kommer längre och längre ned i mörkret. Det enda du ser framför dig är din hacka och de mörka väggarna bestående av jord och bergarter som du hugger ut i kvadratiska block. Ju längre ned du kommer desto mer block samlar du på dig; granit, stenkol. Snart måste du gå tillbaka upp för att se var solen står på himlen. När den går ned i väster kommer det att bli natt och då kommer världen förändras och med den dina förutsättningar att överleva. Innan dess måste du ha byggt ett hus med fönster och dörr för att skydda dig mot natten. Du måste ha en säng att sova i och en lampa att tända och du måste vara beredd att möta de varelser som kommer för att döda dig efter mörkrets inbrott. De kan äta dig och kväva dig och klubba ihjäl dig. De kan rasera allt du har byggt på en sekund. Du hackar och hackar för att få upp sten till ditt hus och kol till din eld. Det är mörkt. Snart är det natt. *Minecraft (Digitalt spel 2023)*

En mikrofon glänser i mörkret. Väggarna är klädda i mörkblå draperier och det finns inga fönster och ingen synlig dörr. På podiet framför draperiet står Romance i rosa bredaxlad kostym tillsammans med en musikanter som spelar på ett guldigt blåsinstrument. Romance har långt silvrigt hår som omger en kal hjässa och hen dansar utmanande med ryckiga rörelser, greppar mikrofonen med sina tjocka hudfärgade gummihandskar och sjunger *All girls want Kandy*. Publiken består av en ensam person i grå kostym och slips. Håret kammat i bena. Det är Main som arbetar på kontor och bär på en stor längtan. Ögonen glänser av upphetsning och förväntan och händerna kramar armstöden på fåtöljen. Något underbart och

farligt kommer kanske att hända. Romance lämnar scenen och kryper fram mot sin publik, som ett djur redo att gå till attack. Hen sätter sig gränsle över sitt offer och böjer sig fram för att viska något i örat eller för att bita av strupen. Kropparna rör sig mot varandra i det mörka rummet. Ett offer och en föröware, ett begär och en frestelse, ett ego och dess skugga. *Kandy av Fever Ray (Musikvideo i regi av Martin Falck 2023)*

En ung häxa utför en ceremoni i sin mörka källare. På golvet har hon ritat ett pentagram omgivet av symboler. Hon har en svart toppig hatt, runda glasögon och en trollstav som hon rör framför sig samtidigt som hon uttalar magiska ord. Plötsligt börjar symbolerna på golvet glöda och den unga häxan blir bländad av det starka ljuset. Ur ljusstrålen framträder en demon sittandes på huk. Demonen är stor och kraftig och har mörk rödbrun hy. Den ser ut som en människa med stora svällande bröst och en enorm penis. Häxan tittar hänförd på när demonen reser sig och går fram emot henne. Brösten och penisen vajar mjukt när den rör sig. De inleder genast ett samlag. Häxan ligger på rygg och låter sig penetreras av demonen. I mörkret glimmar några stearinljus. Demonens ansikte är stelt som en barbiédockas och huden är blank. Den håller i häxans ben samtidigt som den penetrerar henne. Under samlagets gång trollar häxan med sin trollstav igen och demonens lem och bröst svullnar till dubbel storlek. De ökar takten och plötsligt tappar häxan trollstaven så den faller i golvet. Under fallet uppstår ny magi och demonen sväller nu till en ännu större storlek och dess lem fyller hela häxans överkropp som kränger och buktar ut i olika riktningar. När demonen till slut når klimax väller kroppsvätskan ut ur häxans mun och näsa och kväver henne. - *A young witch summoned a demon with a huge dick and he fucked her hard until he finished her. Av Xart Hull HD (Animation Porn Hub 2023)*

Endast en strimma ljus faller in ifrån bildens övre högra hörn. I ljusstrimman syns silhuetten av en soldat i motljus. Han har hjälm och kakhi-färgade kläder och i höger hand håller han en spade med långt skaft. Längs med bildens högra kant sitter andra soldater med gröna hjälmar och liksom hukar under ett lågt tak byggt av brädor. Även i öppningen mot ljuset ligger brädor, som om utrymmet inte är färdigbyggt eller som att det kanske har varit byggt men nu skjutits sönder. Mannen som står i ljuset böjer sig ned och gräver undan sand ur skyttegravens öppning, männen sitter tysta och tittar på. Plötsligt smäller det och kameran skakar till och byter läge. Något har briserat i öppningen och för ett ögonblick blir det alldeles mörkt. Mannen med spaden slungas till marken och skriker. Personen med kameran är nu utanför skyddsvärnet och ropar på ukrainska: 'where are they'. Han har förmodligen kameran fäst på hjälmen för i händerna har han ett automatvapen som syns mitt i bild. Himlen är grå och kala trädstammar sträcker sig uppåt i bild som spöklika fingrar. Några hundra meter längre bort kommer en mörk silhuett springande och kastar en granat mot

kameran. Vår kameraman duckar, men reser sig snart igen och avfyrar sitt vapen. Den här gången är sikten bättre och vi ser tre män i militärkläder som kryper på marken. Kameramannen skjuter upprepade salvor mot dem och snart ligger alla kroppar still. De är döda. *Ukrainian soldier fighting off Russians in battle of Bakhmut 'Orcs jumped into our trenches'*. (Youtube 2023)

Sun Ra svävar i den svarta rymden till synes viktlös. Han ligger med armarna i kors över bröstet och hans kropp ser ut att vara lindad som en mumie - en farao i sin grav. Vi hör hans röst som voice over: *The endless wind. The bottomless pit surrounding you*. Ur rymdens mörker framträder nu hans jazzband The Arkestra och sångerskan June Tyson som sjunger; *we sing this song to a great tomorrow*. De är på väg till jorden för att rädda sina svarta bröder och systrar från planetens stundande undergång. De kommer med budskapet att det finns en bättre framtid i yttre rymden. *We sing this song to a great tomorrow*. Jazzmusikern och rymdresenären Sun Ra är på samma gång en egyptisk Gud och en frälsare. Han vill ta med oss ut i mörkret för att ge oss befrielse. Eller kanske finns det inte alls något ”vi”. Sun Ra och hans besättning vänder sig till de förtryckta, de förslavade och förföljda och ger dem en möjlighet att överge planeten och lämna den till dess vita förtryckare och dess undergång. I mörkret väntar en bättre värld. *Space is the place med Sun Ra*. (Feature Film i regi av John Coney 1974).

- Hur kom du på dina idéer?
- De kom ofta som bilder. Fragment. Det var barnets guldskor. Det var vice-konsuln som skrek ut sin längtan vid tennisbanorna. Bilder.
- Det var ofta tennisbanor.
- Ja.
- Människor som åt tabletter och drack drinkar.
- Ja.
- Hur kom det sig att du ville göra filmer sen? Att du inte nöjde dig med skrivandet?
- Jag tror att det var ensamheten.
- Hurdå?
- Jag ville ut ur mitt rum, ut ur mitt hus. Göra något tillsammans med andra.
- Ja, det är ju också en anledning att göra film.
- Det finns alltid en anledning.



- Hur förhåller du dig till klippningen?
- Klippningen har en fundamental roll i filmskapandet.
- Ja ja, men kan du säga nåt mer?
- Klippningens process, ensamheten, tystnaden, den smärtsamma långsamheten liknar skrivandets process. Det är samma ritual.
- Ja, det håller jag med om.
- Det viktigaste är att stryka, ta bort, tills bara det nödvändiga är kvar. Ge åskådaren så lite som möjligt att se, och så mycket som möjligt att förstå, att höra.
- Jag tänker på det här mellanrummet mellan det som syns och det som utelämnas.
- Ja?
- Det är liksom där filmen lever.
- Det är studiet av sprickan.
- Sprickan?
- Ja, de där tomrummen som är omöjliga att fylla, mellan ord och handling, mellan det som sägs och det man förtiger.

8.

(Natten)

Det är aldrig helt mörkt i en stad. Där finns alltid gatlyktor, reklamtavlor, skyltfönster som lyser upp de gemensamma ytorna. Inte ens natthimlen är mörk eftersom den bländas av stadens strålgång som suddar ut stjärnorna. Ändå är mörkret där, som en påtaglig närvaro, och i skymningen lägger det sig över tillvaron och förvandlar staden till den andra. Andra människor kommer fram och rör sig i det artificiella ljuset. Andra verksamheter bedrivs i det offentliga rummet. Andra motiv driver stadens maskineri. I gryningen skiftar staden skepnad igen och då möts de båda världarna under några korta skavande ögonblick.

En gång gick jag hem från en fest i gryningen från Upper West Side på Manhattan. Jag hade av olika anledningar blivit av med alla mina pengar och dessutom blivit osams med min vägvisare. Han hade missförstått vår uppgörelse och trott att den guide-turen var en dejt. När det gick upp för honom att jag tänkte sova ensam på mitt hotellrum krävde han att jag skulle betala för allt vi konsumerat under kvällen och jag fick dessutom ta mig hem själv från den märkliga efterfest vi hamnat på. Jag gav honom mina sista pengar – som var sparade till taxi - och blev sedan tvungen att gå till fots hela vägen till nedre Manhattan. Det var långt, men New York har den fördelen att vem som helst kan hitta där. Alla gator har siffror och bokstäver i ett föredömligt logiskt system. (Varför är inte alla städer organiserade så?) Jag insåg att om jag bara följde Broadway söderut skulle jag efter en timme eller två komma till den tvärgata som hade mitt nummer. Under den långa promenaden fick jag inte bara se solen gå upp utan även uppleva den förvandling som New York genomgår varje gryning i skiftet mellan dag och natt. *Den andra stadens invånare*; transvestiterna, sexarbetarna, de påtända, de avtända, de ensamma, de festande och de ljusskygga byttes långsamt ut mot gatsoparna, pendlarna, bagarna, sjuksköterskorna och caféarbetarna. Jalousier hissades upp, cafébord bars ut och joggare sprang förbi samtidigt som nattens sista drottning vinglade in i en taxi på väg från en klubb. Till slut var jag den enda kvar som vittnade om att staden nyss varit en annan. Detta fyllde mig med en akut känsla av utsatthet och jag skyndade mig fram längs Broadway utan att snegla åt sidorna för att inte pulvreras av solens strålar som en vampyr.

En konstnär som skildrade staden och natten var Louise Nevelson. Hennes svarta skulpturer var alla inspirerade av New York där hon bodde och verkade hela sitt verksamma liv. Ett av hennes kändaste verk *Sky Cathedral* består av ett antal lådor och föremål i trä som är hopfogade och staplade på höjden som ett jättelikt altare. Skulpturen är kolsvart, tre meter hög och nästan lika bred. Den ser ut som en svart karta över staden med dess rutnät av gator och husfasader. Den skulle också kunna vara en stor svart maskin, på samma sätt som staden är en maskin, byggd av människan för att producera avstånd till naturen och bygga en mening där

ingen mening finns. En ständig pågående apparat med tusen synliga och osynliga kuggjul. Och allt är svart.

*Black is the most aristocratic of all. The only aristocratic color. For me this is the ultimate. You can be quiet and it contains the whole thing. There is no other color that will give you the feeling of totality. Of peace. Of greatness. Of quietness. Of excitement.*<sup>1</sup>

Om man tittar närmare ser man att *Sky Cathedral* består av många olika föremål – eller delar av föremål. Det går att urskilja ett svarvat stolsben, botten på en enkel låda i trä och en bit av ett ornament som kanske har suttit på en veranda. Det är enkla vardagliga saker, men den svarta färgen förenar dem i en större helhet och förvandlar tingens ursprungliga mening till något nytt, något stort och hemligt och lite skrämmande.

Skulpturen är en av de svarta assemblage som ingick i utställningen *Moon Garden + One* som visades första gången i New York 1958. Ett annat verk i utställningen är *Sky Garden*, en något mindre rektangulär skulptur som också lutar sig mot en vägg. Med sin stående rektangulära form liknar den en dörr som öppnar sig i väggen, som en portal mot skuggvärlden. En möjlighet att ta sig ur galleriets vita rum och rakt ut i det oändliga mörkret. Även i denna skulptur går det att urskilja objekt. Några av dem ser vassa ut, som att de skulle kunna skada någon. Är det kanske ett vapenskåp? Eller är det en påminnelse om det krig som härjade i världen under de år Nevelson började etablera sig som konstnär i New York? Kanske är det en gestaltning av det potentiella våld som omger varje kvinna då hon går hem genom staden i gryningen. Louise Nevelson beskrev sig själv som skuggornas arkitekt – *architect of shadows* – och hennes svarta verk var alla skildringar av *the in-between places of dawns and dusks*.<sup>2</sup>

Louise Nevelson föddes i Kiev 1899 och emigrerade med sin familj till USA 1905. Hon hette då Leah Berliawsky och var äldsta barnet i en familj som ägde skog och handlade med trä. Med sin judiska börd och sin extravaganta stil hade familjen svårt att passa in i det småborgerliga New England där de kom att bosätta sig. De talade jiddish och var en av de få immigrantfamiljerna i staden. *They needed foreigners like I need ten holes in my head*, har Nevelson sagt i en intervju.<sup>3</sup> Hon beslutade där och då att hon inte skulle låta omgivningen definiera vem eller vad hon kunde vara. Hon bestämde sig för att bli konstnär.

Att vara annorlunda och att arbeta utifrån ett utanförskap var en position som Nevelson på olika sätt skulle inneha hela livet, även i konstvärlden. Att vara före sin tid. Att vara efter sin tid. Att vara kvinna bland män. Att vara rysk judinna bland amerikaner. Att vara gammal bland unga. Att vara skulptör bland målare. Att vara excentrisk, promiskuös, storslagen och ständigt skapande i en värld som inte ansåg dessa egenskaper värdefulla hos en kvinna, var det livsöde som Nevelson kom

att leva och den erfarenhet som hon vävde in i sina mörka skulpturala verk.

*Creating art is easy, she said. But creating art in this world is hard.*<sup>4</sup>

När hon var 21 år gifte hon sig med en välbärgad judisk affärsman, Mr Nevelson. Det var en väg bort från småstaden och in i New Yorks rika kretsar där en ny värld öppnade sig. Louise hade dyra smycken och pälsar och trots att hon snart blev mamma, de fick en son två år efter bröllopet, fick hon möjlighet att gå på konstskola – New York's Art Student League. Till en början gick allt bra, men hennes mål att ägna sig åt konsten på heltid, ogillades av hennes mans familj och var svårt att förena med konventionerna kring hur en judisk mor skulle uppföra sig. Louise kände sig alltmer instängd och en dag tog hon med sig sin son och bröt upp från äktenskapet. Hennes son var då 8 år och hon lämnade honom hos sina föräldrar för att åka till Europa och studera kubism under läraren Hans Hofmann.

*I can't afford to look back. Well because I destroyed so much. If I looked back I would have been destroyed myself.*<sup>5</sup>

Under 40-talet var hon tillbaka i New York och började utveckla sina skulpturer. Hennes son hade då blivit vuxen och var inkallad i kriget som marinsoldat. Ibland gick det månader utan att hon hörde något från honom. Hennes relation till moderskapet var komplicerad, men hennes saknad efter sonen var ändå överväldigande. Hon kommenterade senare kriget som en av anledningarna till att hon under denna tid endast arbetade med svart.

*It threw me in a great state of despair. And I recall that my work was black and it was all enclosed—all enclosed. I would use black velvet and close the boxes. In other words, this was a great place of secrecy within myself. I didn't even realize the motivation of it; it was all subconscious, it was the expression of a mood. But it isn't only one son. It's also that the world was at war and every son was at war...*<sup>6</sup>

Det finns många olika förklaringar till Nevelsons val av färgen svart. Hon säger olika saker i olika intervjuer; det är sorgens färg, det är en aristokratisk färg, det är tystnadens färg och i en annan intervju vill hon inte tala om det som en färg överhuvudtaget. Och hon vill inte heller kalla sitt arbete för skulptur.

*My work has never been black to me to begin with. I never think of it that way. I don't make sculpture and it isn't black and it isn't wood or anything, because I wanted something else. I wanted an essence.*<sup>7</sup>

Kritiker kan analysera, akademiker kan teoretisera, men det talade och skrivna språket når aldrig fram för att beskriva det essentiella som verken egentligen

kommunicerar. Inte heller det som jag skriver nu kan uttrycka vad mörkret hos Louise Nevelsons svarta skulpturer verkligen betyder för mig eller för dig eller för den värld där de existerar. Men jag fortsätter skriva. Om inte annat för att du ska upptäcka hennes konst och se den på MoMA nästa gång du är i New York, eller köpa en bok och titta på bilderna så som jag har gjort. Googla. Läs. Häpna. Omslutas av mörkret och inspireras av det ofattbart omfattande arbete som denna människa genomförde under sin livstid.

Till skillnad från många samtida manliga kollegor som jobbade i metall så valde Nevelson att jobba i trä. Inte för att hon fann det materialet speciellt tilltalande eller inspirerande. Hon gillade inte ens skogen eller naturen. Hon inspirerades av staden och använde trä för att hon var fattig. Det var lättare, billigare och krävde ingen verkstad och inga dyra verktyg. Det var svårt att jobba ensam med tunga material som metall och hon hade inte råd att anställa assistenter eller att hyra en stor ateljé. I stället samlade hon sitt material på gatan och arbetade hemma. Mjölklådor, gamla möbler, pinnar och ved. Allt hon kunde få tag på som var gratis och hanterbart. I sann DIY-anda använde hon det som fanns till hands utifrån de förutsättningar som var hennes just då.

Alla träbitar målades svarta direkt och sparades sedan i hennes studio som också var hennes hem. Jag föreställer mig hur trångt och smutsigt det måste ha varit där med all bråte som väntade på att bli konst. Hon samlade även på andra grejer som inspirerade henne; afrikansk traditionellt konsthantverk och skulpturer och masker från amerikansk ursprungsbefolkning.

På samma sätt som hon förvandlade sina fynd till konst, transformerade hon sig själv varje dag till en skulptur, en gudinna, oavsett hur fattiga hennes omständigheter var. Hon klädde sig i fotsida dräkter, fantasifulla huvudbonader, gigantiska smycken och flera lager av lösögonfransar. Hela Louise Nevelson var ett konstverk. Trots att hon ibland var så fattig att hon bara åt en burk sardiner om dagen, så var hon ändå en drottning och hennes konst pekade mot evigheten.

Utställningen *Moon Garden + One* var från början ämnad att vara ett enda verk som skulle fylla hela galleriet. Nevelson fick alla möbler borttagna, stolar, bord, bänkar. Hon ville dessutom att utställningen skulle visas helt i mörker så att även galleriets ytor, golv och tak upplevdes som svarta. Av någon anledning blev det inte så, men hade hon fått igenom sin vision hade hela galleriet bestått av ett enda monokront mörker som omfamnade åskådaren då hon klev in. Och först efter en stund, när ögonen vant sig vid mörkret, hade olika former framträtt bland skuggorna. Åskådaren skulle på så sätt blivit en del av skulpturen och varit del av ny verklighet.

I många år arbetade Louise Nevelson utan erkännande från omvärlden. Senare i livet skulle hon komma att ha en stor ateljé och många assistenter. Hon skulle få beställningar på stora offentliga verk och hyllningar av en enad kritikerkår. Men då var hon redan gammal och det var 60-tal, en tid då man hyllade ungdomen. Under perioden då hon själv var ung och gjorde sina svarta skulpturer och skröp var hon

urfattig, ensam och tidvis deprimerad, men hon slog aldrig av på takten och tvivlade aldrig på sin egen förmåga.

Jag har aldrig sett Louise Nevelsons skulpturer i verkligheten. Jag har bara sett dem på film och i en bok om hennes konstnärskap som jag har köpt och studerat i timmar. När jag återigen tittar på bilden av *Sky Cathedral* slås jag av att, trots den monumentala och sakrala känslan, finns där också en lekfullhet. Allt detta skräp från gatan som har sammanfogats för hand, av henne själv, i hennes hem, får mig att tänka på ett hemgjort dockskåp. Något som man möblerar och arrangerar själv av det man har. För att skapa ett hem. För att gå in i sin egen värld, lekens och fantasins värld, där man kan leva och allt är möjligt.

Och jag minns en låda som jag hade när jag var barn. Min pappa hade snickrat ihop den och målat den mörkblå och givit den till mig i julklapp i stället för det riktiga dockskåp som jag önskade mig. Jag minns inte om jag blev besviken eller glad men jag minns att jag lekte mycket med den där lådan. Jag ställde den på högkant och gjorde egna dockmöbler av tändsticksaskar och tygbitar. Överkanten på lådan var dockornas takterass som de kunde nå via en trappa byggd av klossar. (Det låter som jag levde på 1800-talet. Det gjorde jag inte och jag hade riktiga Barbiehästar och allt möjligt annat i plast som hörde 70-talet till men just det här dockskåpet råkade vara hemsnickrat i trä). Louise Nevelsons *Sky Cathedral* skulle kunna vara ett sådant dockskåp i gigantiskt format. Hembyggt, målat och fullt av möjligheter att leka sig bort till en annan verklighet. Det är inte bara en helgedom utan också en möbel som hör till flickrummet eller till någon annan av hemmets regioner. Kanske ett nybyggt kök. Ett kolsvart alternativ till dagens generiska IKEA-inredningar.

I Louise Nevelsons konst är det mörka en transportör, en transformator. Den svarta monokroma färgen förenar de disparata delarna till en helhet. Spillrorna från staden; den svarvade pinnen som tillhört en stol på en ödetomt, den gamla sockerlådan som hittats i en container, träbitarna från soptippen, plankorna från bygget, skräpet, skrotet, avfallet; allt befrias från sin historia och går upp i den svarta helheten. Materialet förvandlades från att vara skärvor av något kasserat till att bli delar i något monumentalt, sakralt och tidlöst. Inget och ingen är för skräpig eller betydelselös för att vara del av det stora mörkret.

9.

(Långbro)

När jag jobbade som mentalskötare på Långbro sjukhus fanns det en patient som alltid hade en papperspåse på huvudet. Hon förklarade för mig att hon var tvungen att dölja sitt ansikte på grund av sin fulhet. Det här hade börjat den dagen hennes man lämnade henne för en yngre kvinna.

Mörker som en konsekvens av att bli övergiven.

Som ett sätt att gömma sig från den manliga blicken.

Papperspåsemörker.

10.

(Agnes)

Jag tänker på Agnes Martin som lämnade New Yorks konstscen och murade ett hus åt sig själv i öknen i New Mexico. Där stod hon sedan och målade resten av sitt liv, med ryggen mot världen. *Being detached and impersonal is related to freedom. That's the answer for inspiration. The untroubled mind.* <sup>1</sup>

Hon gjorde kvadratiska målningar på dukar som hon spänt själv för att få de rätta måtten. Och alla tavlorna föreställde världen i ruttmönster – prickar och fält och streck. Hela världen befriad från bild, reducerad till rytm. Som en meditation där till slut bara andningen finns kvar i medvetandet.



11.

(Blicken)

Jag följer en person på Instagram som heter Roman Trokhymets. Han är en ung blond man som tidigare var mäklare och som nu har blivit en sorts militärinfluenser som soldat i den ukrainska armén. Jag tar del av hans vardag då han äter energy bar, skjuter ihjäl någon, filosoferar kring livet och hamnar på militärsjukhus. Han har ett gott humör och ett sätt att ta selfies och prata in i kameran som utmärker den generation som är född på 90-talet. Varje dag går jag in för att se om han fortfarande lever.

Bilderna gör krigets närvaro mer påtaglig. Det skulle kunna vara min mäklare som klafsar där i gyttjan. Min brorson. Min granne. Samtidigt skapar flödet en sorts fikcionalisering av det som händer. I flera klipp benämner de ukrainska soldaterna ryssarna som ”orker” som om det vore *Sagan om Ringen* och ofta filmas bilderna ur det perspektiv som man i spelvärlden kallar – first-person-shooter – det vill säga en subjektiv kameravinkel där vapnet är mitt i bild när den som håller i kameran skjuter på fienden, som i spelet *Call of Duty*. Det är också något med själva Instagram-formatet som gör att allt trivialiseras. Döda kroppar rullar förbi i flödet tillsammans med sminktips och människors födelsedagar. Som om kriget inte egentligen spelar någon roll. Så som ingenting på sociala medier spelar någon roll.

Kamerablicken förskjuter betydelsen från upplevelse till uppträdande, från innehåll till yta, från subjekt till objekt. Eller kanske rör det sig fram och tillbaka? Kanske är jag som åskådare till krigets bilder samtidigt deltagare och voyeur? Så som jag har fått en dubbel position även i mitt eget liv, där det numera finns två versioner av mig; en verklig och en virtuell.

Kamerablickens allra mest våldsamma objektifierande aspekt skildras med stor precision och poetisk skärpa i filmen *There will be no more night* av Éléonore Weber (2020). Här får vi följa den franska piloten Pierre V som berättar om sina erfarenheter som stridspilot och skytt i Afghanistan och Irak. Filmen består uteslutande av militära arkivbilder filmade genom skyttars kikarsikten och det mesta är filmat på natten med en värmekamera som gör att man kan se i mörker. Allt som är varmt; bilar, människor, djur avtecknar sig som lysande objekt mot den svarta bakgrunden. En bil kommer körande och stannar vid några hus. En person kommer ut ur bilen och springer in i en allé. För en stund är han skymd av träden. Sedan kommer han fram igen.

Berättarrösten är på samma gång poetisk och torr. Nästan lakonisk. Hon berättar att helikoptrarna är hundratals meter, ibland tusentals meter från sina måltavlor och att piloten aldrig hör något av det som utspelar sig på marken. De är avskurna, ”cut off”. De känner inte vinden, kylan eller hettan. De vet inte om deras fiender pratar, om de ropar. Det enda ljud som når deras öron är ljudet av deras egna vapen då de

avfyrar skotts salvor. Pierre V har berättat för henne att han även kan göra närbilder med sin kamera, men att de gör honom obekvämt. Han tycker inte om att se sina targets för nära. Han kan se kvalitén och texturen på deras kläder. Det gör honom yr. Det är som att öppna en dörr som borde vara stängd.

Filmens bilder är ofta vackra och närmar sig abstraktionen. Det är oavbrutet fascinerande att se världen uppifrån i en annan skala än vanligt. Det ger en effekt av *förfrämligande* som att se världen för första gången i en ny form, som en karta eller ett mönster. I bildernas kanter finns siffror och bokstäver, grafisk information om vilken höjd vi är på, vilket datum det är och andra saker som jag inte kan tyda. En del bilder innehåller mindre grafisk information, men alla bilder har en sak gemensamt; kikarsiktets kryss i mitten av bilden, centrerat så att skytten ska kunna träffa sina mål. Allting vi ser är en måltavla. Kameran är bokstavligen ett vapen.

I en scen ser vi barn leka på en gata. De knuffas och leker kurragömma. I en annan bild ser vi tre barn med en fotboll som de passar mellan sig. I ljudet de amerikanska soldaterna: *Han har ett objekt under armen. De rör sig över bron.* Hela tiden kikarsiktet i mitten av bilden som ramar in barnen och deras boll.

För mig som bor i ett ”utsatt område” utanför Stockholm ger det en viss svindel att se hur världen ser ut från pilotens perspektiv. Ovanför mitt sovrum cirklar det ofta helikoptrar på natten, ibland i samband med de skjutningar som har skett, ibland för att de letar efter någon som har flytt eller gått vilse. Jag vet inte hur många som har blivit gripna till följd av polisens helikopterspaning med värmekamera, men jag vet att ljudet alltid medför en viss oro, speciellt om min tonårsson är ute med sina kompisar på natten. Är de utomhus? Har någon blivit skadad? Skjuten? Jag ser och hör alltid helikoptern underifrån. Nu får jag se hur världen ser ut däruppifrån. Om jag går ut ur min port på natten kommer jag att synas precis så där, som en vit gestalt genom deras värmekamera och vore jag i Afghanistan eller Irak skulle de också kunna skjuta ned mig med ett enda skott.

Piloterna får lära sig att aldrig tro på det dom ser. Tvivlets blick. På natten är det svårt att se skillnaden på en flod och en väg. Det är också svårt att se skillnaden mellan soldater och civila. En soldat som bär en Kalashnikov är snarlik en bonde som bär på en spade. I Afghanistan har det hänt att bybor blivit dödade mitt i natten av air strikes då de vattnar sina fält. På grund av dessa attacker händer det numera att lantbrukare gömmer sina spadar och redskap då de hör en helikopter närma sig för att inte bli misstagna för soldater.

Natt. Två lastbilar har stannat på en liten väg mellan två fält. En liten pickup och en större lastbil. Två personer står lutade mot den lilla pickupen och pratar. En av dem tar med sig något från flaket och lägger det ute på fältet. Den andra

personen går också ut på fältet. Hen har ett sätt att röra sig som gör att hen ser ung ut. Vid ett tillfälle tar personen en sorts skutt, så som en tonåring eller ett stort barn kan göra då det spritter i kroppen.

Berättarrösten säger att Pierre V har tittat på denna sekvens flera gånger. ”Ibland misstar man sig”, säger han. Den skuttande personen stannar vid något som ser ut som en jordbruksmaskin eller en kvarn eller en utomhusugn, kanske en tröska. Där står en annan gestalt. Den personen har ett längre klädesplagg, en kaftan eller en hijab. Kanske är det personens mamma. På ljudspåret hör vi de amerikanska soldaterna kommentera vad de ser:

- *What are these guys up to?*
- *They're looking around.*
- *Look on your left, the guy just stopped.*
- *He's coming out of his truck. Now he's running out to the field.*
- *Do you see this?*
- *Yeah*
- *Are you sure it is a weapon?*
- *Positive.*
- *Smoke him!*
- *I am engaging.*<sup>1</sup>

När den skuttande personen går tillbaka över fältet händer det. Hen beskjuets med kraftig kulspruteeld och ser ut att explodera, gå upp i rök i ett moln av vit värme. Personen med slöjan hukar vid sin ugn. Tyget fladdrar bakom ryggen. Hen beskjuets också och faller till marken. Till slut dödas även den tredje personen som försöker gömma sig bakom den stora lastbilen.

Ingenting hörs från marken. Inga skrik. Inga motorljud. Det enda som hörs på filmen är de amerikanska soldaternas komradio och smattret när de avfyrrar sitt vapen.

Sen blir det svart. Ett tryck över bröstet.

Berättarrösten: *When I point out that one of the men was jumping cheerfully Pierre V. doesn't answer. But he adds there is always a risk of making mistakes. When I ask if it's normal that the pilot continues to go after the man who hides under the truck, he replies that it's not very decent, but once you start shooting it's difficult to stop.*

Tystnad.

Svarstrutan varar sammanlagt 1 minut och 3 sekunder. Det är filmens starkaste scen. (26.11)

Berättarrösten pratar om hur det känns när man har dödat någon. Enligt Pierre V vet man inte när skuld känslorna kommer. Ibland uppstår de aldrig. Ibland kommer de långt senare, när man är med sin familj och tittar på TV i sitt vardagsrum.

*The anxiety is so hidden that it will surprise him when least expected. It is as hidden as these images. These scenes buried in the army archives. These films shot each day far away from home. It's a film without ending.*

Varje ögonblick filmas, även när inget händer. Pierre V säger att bilderna inte är gjorda för att titta på. Vi ser en bondgård. Bilden är så skarp så vi ser små hönor som springer omkring på marken. Så sprängs allt. Vi hör inte ens detonationen. Det är bara märkligt tyst när huset pulvreras i ett moln av rök.

*I believe that one day they will come out again, they will haunt us, like images from childhood.*

Pierre V berättar att afghanerna har en metod att gömma sig under blöta filter på natten så de inte syns från värmekameran.

Vi åker in över en stad. Ett hus har ett stort vackert rundat tak, kanske en moské. Människor rör sig över torget. De har civila kläder, byxor, skjortor. Några män går avspänt och pratar med varandra. I ljudet hör vi amerikanska soldater som säger att den ena mannen är beväpnad. Hela gruppen av män skjuts ned. Denna sekvens har senare kommit ut och påverkat opinionen. Det visade sig att mannen var journalist och hade en kamera och ett stativ i handen.

De inspelade samtalen mellan helikopterförarna liknar alla varandra. De pratar om misstänkt aktivitet och uppmanar varandra att skjuta. Varje gång låter de lika förvånade och uppspelta. Och så glädjrop vid fullträffar. – *Holy shit! Holy crap dude!* Det låter väldigt likt hur det låter när min son och hans vänner spelar dataspel.

Varje helikopter har ett eget namn. Fransmännen har döpt sina helikoptrar efter rovdjur; Tigern, Puman, Lejonet. De amerikanska helikoptrarna har namn efter nordamerikanska urbefolkningar som de har utrotat, Apache, Kiowa, Cheyenne.

Filmen *There will be no more night* består endast av dessa militära helikopterbilder. Inga intervjuer, inga bilder tagna från marken. Bara detta monotona mörka landskapssceneri. Det är en av de starkaste filmer jag sett om krigets praktik. Den visuella enkelheten förstärker den emotionella effekt som helikopterförarna vittnar om. Jag drabbas av en sorts tunnelseende där kontexten suddas ut och allt blir separerat. Människorna på marken är separerade från sin mänsklighet. Deras liv är separerade från mitt liv. Döden är separerad från sin tragik och har förvandlats till en operativ aktivitet, som att sortera ogräs eller ta ut kärnor ur oliver. Jag känner mig avtrubbad

och yr på samma gång, precis som vår huvudperson, den anonymiserade franska soldaten och massskjutaren Pierre V. Och, precis som för honom, kommer ångesten till mig i vågor efteråt. Jag känner mig medskyldig och utsatt på samma gång. Redan samma kväll surrar en helikopter ovanför min förort och jag kan inte låta bli att tänka på hur jag ser ut uppifrån genom deras kikarsikte och hur det skulle kännas om jag och min son varje dag riskerade att bli sprängda i luften av samma helikopter. Och hur jag skulle vara i alla fall lite osynlig om jag gick in under träden i allén men inte ens då eftersom min värme kanske skulle lysa igenom grenverket och att det i så fall skulle vara bättre att lägga sig under en kall blöt filt.

Att döda människor på natten från långt håll brukar kallas för ”targeted killings”. Det är en krigföring som har tillämpas alltmer under 2000-talet, främst av USA, men även av Israel. Begreppet innefattar bombflyg, nattliga räder med specialstyrkor och drönarattacker som kan avfyras från en plats långt bort från målet för attacken. Måltavlorna kan befinna sig i Afghanistan, men även i andra länder som Pakistan, Jemen eller Somalia där man dödar ”motståndare” utan att man förklarat krig mot landet och utan någon rättslig prövning.

Även Sverige spelar en roll i drönarkriget. Många militära operationer är beroende av svenska satelliter för support, kommunikation samt övervakning och styrning av stridsaktiviteter. Svenska satellitstationer gör det möjligt för USA att skicka styrsignaler till fjärrstyrda attackdrönare.<sup>2</sup>

Det finns inga offentliga siffror på hur många som dödats i drönarattacker. Människorättsorganisationer rapporterar att vid många tillfällen missar drönarna sina tilltänkta mål med hundratals döda civila som följd. Dessutom är metoden kontraproduktiv då den skapar vrede och förtvivlan hos befolkningen vilket gynnar de terroristnätverk som man säger sig bekämpa.<sup>3</sup>

Två tredjedelar in i filmen läser berättarrösten en sorts programförklaring eller dikt, där filmens titel ingår:

*There will be no more night  
Nor need for a lamp or sunlight  
There will be no more distance  
Nothing far and nothing close  
There will be neither shelter nor nooks  
Nowhere to hide  
No more resort nor escape  
We will distinguish silhouettes  
But we won't see peoples faces  
There will be no more reciprocity  
No more face to face*

Jag kan inte låta bli att tänka på Jonathan Crarys vision, att nattens mörka timmar ska vara en plats där vi kan vara fria. Det är en vacker och trösterik tanke för den som kan sova lugnt på natten. Men för den som bor i ett land som utsetts till måltavla, finns det ingen plats att gömma sig för kamerablicken. Natten är inte längre mörk och du är inte fri.

- Man kan ju hata det man har gjort också.
- Hur menar du?
- För mig tar det bara några dagar eller några veckor efter att en film är klar...
- Ja?
- ...sen kan jag inte se den mer. Kände inte du så med dina böcker?
- Aldrig.
- Aldrig?
- Nej, jag tyckte ofta att mina böcker var det enda som gick att läsa. Med några få undantag. Proust, Musil.
- Så du hatade aldrig dig själv?
- Mig själv hatade jag hela tiden, men inte mina böcker.
- Och vad gjorde du med hatet?
- Jag drack. Jag skrev. Det var det enda jag var bra på.

- Jag skrev mina bästa böcker när jag var full.
- Det tror jag inte på. Vilka då till exempel?
- India Song, Smärtan, Lol V. Stein, Emely L.
- Ok.
- Under en period drack jag åtta liter vin om dagen. Jag gick upp på natten. Jag drack på morgonen. Jag började dagen med att kräkas, men jag slutade aldrig att skriva.
- Ibland undrar jag om du ljuger lite.
- Det gör jag inte.
- Som att ditt verkliga liv och myten om dig själv har blandats ihop.
- Det är möjligt.
- Ibland tänker jag att jag ska sluta filma och ta ett vanligt jobb. Tänkte du så ibland?
- Aldrig. Kan du tänka dig mig på ett vanligt jobb?
- Nej.



12.

(Mörkret inuti)

I filmen *La nuit des rois* (*Night of the Kings* av Philippe Lacôte 2020) berättar huvudpersonen en historia som en besvärjelse mot döden. Han är nyanländ vid det ökända Maca-fängelset i Elfenbenskusten och han har blivit utvald till att vara fängelsets Roman – historieberättare. Enligt traditionen ska hans berättelse pågå en hel natt, samma natt som fängelsets gangsterledare dör och lämnar makten till någon yngre, och berättelsen får inte bli för kort, om berättaren slutar sin historia före gryningen, måste han dö, såsom sagoberättaren Scheherazade i *Tusen och en Natt*.

Hela fängelsets befolkning har samlats på gården för att höra Roman berätta. Natten är svart och den röda månens sken blandas med fängelsegårdens lysrörljus. Stämningen är explosiv och överallt är kroppar; svettiga muskulösa, ärrade kroppar som blänker av svett. Kameran rör sig dansande bland männen som står i ring kring berättaren. De skriker och hetsar och vi känner att vårt liv, berättarens liv, hänger på en skör tråd. Han börjar trevande sin historia och hans ljusa darrande röst blir som en berättarröst till den historia vars bilder vi ska få se.

Historien handlar om gängledaren Zama King som just har blivit dödad av invånarna i kåkstaden Quartier-sans-loi. Vi får följa hans historia, hur hans mamma dödade av drottningens soldater, hur han blev gangster och senare inblandad i landets militärkupp. Berättelsen rör sig fritt mellan olika tidsepoker och platser. Ibland är vi i en förkolonial tid där landets drottning kämpar för att behålla makten (spelad av konstnären och aktivisten Laetitia Ky i fantastiska kostymer av Hanna Sjödin) ibland befinner vi oss i nutid där även dokumentära bilder av landets politiska oroligheter vävs in.

Skildringen av fängelset är realistisk och rå på ett förtrollande sätt. Färgen som flagnar från väggarna, internernas sovmattor tätt intill varandra på jordgolvet, den intensiva energin hos den stora ensemblen, arkitekturen, smutsen, mörkret – allt känns autentiskt och oroande. Härinne osar tillvaron av maskulinitet och våld och lidande och den typ av hierarkier som uppstår i ett instängt utrymme utan lagar.

Efter en stund förstår vi att filmens olika narrativ – livet i fängelset och Romans berättelse från världen därute – speglar varandra. Elfenbenskustens våldsamma historia, dess inbördeskrig och statskupper speglas i fängelsets lilla samhälle där maktkamp råder mellan rivaliserande gäng. Vem ska bli nästa ledare? När ska folket sluta lida?

En av de få detaljer vi får veta om berättaren är att hans mormor var en *griot*, en professionell historieberättare. I västafrikansk tradition är en *griot* någon som underhåller med sånger och sagor, men också någon som har den viktiga uppgiften att föra vidare och bevara landets historia genom att komma ihåg den och återberätta den.

När jag undervisar möter jag ofta unga filmskapare som kämpar med självtvivel och frågan varför. Varför ska just jag göra film? Varför ska just jag berätta den här historien? Och jag kan förstå deras tvivel. Det är viktigt att lära sig skilja dåliga idéer från bra. Det är bra att kunna se på sig själv och sitt arbete med en kritisk blick och att inte slösa med publikens tid. Men det är ännu viktigare att inte hindra sig själv med självcensur och onödigt tänkande. Har man sökt sig till en filmskola betyder det att man redan har känt behovet av och förmågan att berätta. Då ska man göra det.

När jag gick i högstadiet i en Stockholmsförort som heter Grimsta hade jag aldrig träffat någon med ett konstnärligt yrke och på den tiden var estetiska gymnasielinjer något ovanligt. Ändå hade jag en känsla av att jag skulle bli berättare. När jag nämnde för skolans yrkesvägledare att jag ville jobba med något konstnärligt svarade hon enkelt: 'Konst är inget jobb' och jag blev rekommenderad att gå teknisk linje på gymnasiet, en linje som jag senare hoppade av för att ödsla tid på en massa onödigt innan jag till sist började göra film. Idag många år och en lång och krokig väg senare ger jag det här rådet till mina studenter: Tänk inte så mycket utan gör bara. Gör billiga filmer så att ni inte behöver be någon om lov eller pengar. Att kunna leva fattigt är en bra förutsättning för oberoende filmskapande. Gå ut med kameran och filma. Om du inte har en kamera, gör en svart film. Läs in röster. Spela in ljud. Ställ dig bara en fråga: Varför inte?

När jag googlar *griot* hittar jag den här listan på Wikipedia. Den beskriver de funktioner som berättaren hade – och fortfarande har - inom västafrikansk tradition: samhällets kollektiva minne, samhällets cement, fredsstiftare, vandrande bibliotek, medlare mellan folket och deras ledare, en nyhetsförmedling, en musiker och en underhållare.<sup>1</sup>

I filmen *Night of the Kings* får vi aldrig veta hur Roman kommer på sin historia eller vilka delar av den som är verkliga eller påhittade. Däremot får vi ett svar på frågan varför.

*If God says you'll be a thief,  
you'll be a thief.*

*If God says you'll be a murderer,  
you'll be a murderer.*

*If God says I am Roman, if God says I shall tell stories all night,  
then I am a Roman.*

*If God says Yes,  
no one can say no.*<sup>2</sup>

Berättandet är filmens nav och dramaturgiska motor och de som lyssnar - internerna, tjuvarna, mördarna, gängmedlemmarna – är lika viktiga som berättaren. De deltar aktivt som en sorts grekisk kör. Ibland ropar de sitt bifall, ibland gestaltar de delar av historien med en sorts fysisk teater, dans, eller sång. Berättelsen och dess publik, berättandet och lyssnandet är ett och samma.

Regissören och konstnären Agnès Varda som ofta arbetade undersökande och genreöverskridande beskrev filmskapandet som en tredelad process: *Inspiration*; idéerna, motiven, tankarna, begäret som sätter i gång ett filmprojekt, *creation*; genomförandet av idéerna, de estetiska valen, resurserna, samarbetena, hantverket och slutligen *sharing*; att visa filmen för andra, att låta den landa hos en åskådare. Enligt Varda var alla tre faserna i filmarbetet lika viktiga.<sup>3</sup>

När jag ser *Night of the Kings* och hur den skildrar berättandet och lyssnandet som en kollektiv aktivitet, något som alla gör tillsammans, så slår det mig att berättandets mörker och lyssnandets mörker inte är separata utan förenade. Om vi ser berättandets rörelse som cirkulär i stället för linjär så blir det första steget i Vardas tredelade process, *inspiration*, sammanflätat med det sista, *sharing*: En idé föds och blir till en berättelse, via filmskapandet landar den hos en åskådare. Där ger den sedan upphov till nya idéer och tankar och så föds nya berättelser som rör sig utåt till nya mottagare i ett sorts evigt kretslopp av gemensam energi. *Mörkt material*. Kanske är Duras mörka rum inte bara ett rum hos den som berättar utan även ett rum hos den som lyssnar. Ett gemensamt utrymme där vi är döva och blinda tillsammans.

I *Night of the Kings* har huvudpersonen ärvt berättandets gåva och ansvar från sin mormor och han för vidare gatans drama in till publiken i fängelset. Jag i min tur för vidare denna berättelse till dig som läser den här boken. Och så småningom kommer dessa ord att landa och bli till något nytt, något som är ditt och som sedan återigen förvandlas och förs vidare till andra i en eller annan form.

I filmen *Night of the Kings* får vi vara med under en lång natt av berättande, lyssnande, sjungande, skvallrande, dansande och dramatik på liv och död. Flera personer dör under resans gång, men Roman lyckas hålla sin berättelse levande genom hela natten. Hans berättelse har inget tydligt slut. Både vi och publiken vet att kampen om makten fortsätter och att folkets öde är ovisst. Ändå lämnas vi i en strimma av ljus. I filmens slutscen står Roman ensam kvar på fängelsegården och ser solen gå upp. Utmattad lutar han sig mot fängelsemuren och lyfter sitt ansikte mot gryningen. Han har överlevt.

- Du vet att de här frågorna är till en bok jag skriver om film.
- Jaha.
- Har du något råd att ge till andra filmare?
- Om vadå?
- Hur man ska sätta i gång. Hur man ska orka fortsätta.
- Använd fantasin. Skapa ett språk som är bara ditt. Utan rädsla. Och snegla inte åt sidorna. Låt inte samtiden äta upp dig.
- Ok.
- Och det viktigaste:
- Ja?
- Slösa inte med andra människors tid.
- Hur menar du då?
- Precis det jag säger.

- Varför ville du döda filmen?
- För mig var orden alltid viktigast. Litteraturen.
- Dina filmer var också viktiga. Vissa scener såg jag om och om igen. Jag klippte ut scener och lade i mitt klippbord. Jag gjorde kollage av stillbilder och texter, men du var omöjlig att kopiera.
- Vad var det du inte förstod?
- Jag förstod inte hur man kunde ta med sig sitt mörker och borra in det i åskådaren med sin film. Utan att dö själv.
- Jag dog ju.
- Och jag lever.
- Ta ett steg tillbaka. Titta bort från mig. Låt det komma som en ström av svart genom dig.

## Noter

*And if you gaze long into the abyss the abyss also gazes into you.*

Friedrich Nietzsche. *Beyond Good and Evil*. Översatt av R.J. Hollingdale. Penguin Classics, 1973.

## Introduktion

1. (...) *det mörka rummet där vi är döva och blinda och passion är möjlig.*

José Moure. *Vers une esthétique du vide au cinema*. Editions L'Harmattan, 1997.

2. Margaux Guillemard, som myntade begreppet ”visuell tystnad”.

Margaux Guillemard. *Beyond the black image. A liberating encounter between the spectator and sound*. London. MA Film, TV and screen media, Birkbeck University, 2013.

3. Titeln lånade jag från rymdvisionären och jazzpoeten Sun Ra.

*Secrets of the Sun*. Jazz album, Saturn Atavistic Records, 1965.

4. Duras kallade berättarrösten för *la voix de la lecture interieur*.

Rosanna Maule and Julie Beaulieu, ed. *In the Dark Room – Marguerite Duras and Cinema*. Peter Lang, 2009.

5. *I am not trying to develop the meaning of the text when I read it.*

Marguerite Duras. *Green Eyes*. Översättning av Carol Barko. Columbia University Press, 1990.

6. Roland Barthes kallar detta ”writing out loud”.

Roland Barthes. *The Pleasure of the Text*. Översättning av Richard Miller. New York Hill and Wang, 1975.

## Kapitel 1

1. *Desire for an idea is like bait.*

David Lynch. *Catching the Big Fish*. TarcherPerigee, 2006.

2. . (...) *jag riktar mig mot glömskan*, sade han i en intervju.

Jean-Marie Magnan, *Essai sur Jean Genet*. Pierre Seghers Éditeur, 1966.

3. Jean Genet tilldelad ett pris av The Centre National de la Cinématographie.

Jane Giles. *Un Chant d'Amour par Jean Genet*. Article in ArtForum, 1988.

4. *Un Chant d'amour* spelades in 1950 på nattklubben La Rose Rouge i Paris.  
Jane Giles. *Un Chant d'Amour par Jean Genet*, 1988.

5. *the bag here has no other purpose than touching.*  
*Irani bag*. Film av Maryam Tafakory, 2021.

## Kapitel 2

1. *Many died. Some considered themselves victors.*  
*La Jetée*. Film av Chris Marker, 1962.

2. *If they don't see happiness in the picture, at least they will see the black.*  
*Sans Soleil*. Film av Chris Marker, 1983.

3. Drömmen och sömnen kopplad till vår funktion att minnas.  
William Brown. *Tachyons, tactility, drawing and withdrawing: cinema at the speed of darkness*. Panoptikum, 2021. Vol. 33 Issue 26.

4. *Out of the two hours you spend in a movie theatre, (...)*  
Chris Marker citerad i Janet Harbord. *La Jetée*. AfterAll Books, 2009.

5. *For, with permanent illumination comes the possibility of permanent labor.*  
Sean Cubitt. *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. The MIT Press, 2004.

6. (...) att föreställa sig ett liv utanför kapitalismen.  
Jonathan Crary. *24/7 Late capitalism and the Ends of sleep*. Verso, 2013.

7. (...) *it encloses us further within a world of self-absorption.*  
Brown. *Tachyons, tactility, drawing and withdrawing: cinema at the speed of darkness*, 2021.

## Kapitel 3

1. *The writers I love are descendents. explorer of the lowest and the deepest.*  
Hélène Cixous. *Three Steps on the Ladder of Writing*. Översättning av Sarah Cornell och Susan Sellers. Columbia University Press, 1993.

2. *We don't know we're alive as long as we haven't encountered death.*  
Cixous. *Three Steps on the Ladder of Writing*, 1993.

3. *Hon skriker: Åh! Åh! Mitt inre! Åh! Åh! Mitt yttre!*

Tania Kantola and Lennart Warring. *Inanna. Skymningens dotter*. Atlantis, 2011.

4. *Att befinna sig i ett håll. Längst ner i ett håll.*

Marguerite Duras. *Att skriva*. Översättning av Kennet Klemets. Ellerströms, 2014.

5. *Min dotter bad om Det stora ovan. Inanna bad om Det stora nedan.*

Kantola och Warring. *Inanna. Skymningens dotter*. 2011.

6. *En civilisation grundad enbart på ljus, medvetande, intellekt, logos, är dömd.*

Maria Bergom Larsson. *Nedstigning – Texter kring en myt*. Åsak Sahlin & Dahlström, 1989.

7. *We think of cities as lateral but of course they are also vertical.*

Robert Macfarlane. *Underland. A deep time journey*. Penguin Books Ltd, 2019.

8. *(...) the underworld, the realm from which dreams arise.*

Walter Benjamin. *The Arcades Project*. Harvard University Press, 1999.

## **Kapitel 5**

1. *I am waking up every morning in this killer machine called America.*

David Wojnarowicz. *Tongues of flame*. D.A.P./ University Galleries, 1990.

2. *I was in the middle between monster and kid.*

Citat från filmen *Memory Lost* av Nan Goldin, 2019–2021.

3. *It is like the darkest you can go. It's the darkness of the soul.*

Intervju med Nan Goldin från filmen *All the Beauty and the bloodshed* av Laura Poitras, 2022.

4. *Nobody photographs their own life.*

Från filmen *All the Beauty and the bloodshed* av Poitras, 2022.

5. *Köpet av bandspelaren gjorde slut på det lilla känsloliv jag möjligen hade.*

Andy Warhol. *The Philosophy of Andy Warhol; From A to B and back again*. Harcourt Brace Jovanovich, 1975.



## Kapitel 6

1. *Jag har skapat en dialog mellan landskapet och den kvinnliga kroppen.*  
Artist statement av Ana Mendieta. Citerat i Petra Barreras del Rio and John Perreault. *Ana Mendieta: A Retrospective*. The New Museum of Contemporary Art. New York, 1988.
2. Trots allt detta dömdes rätten till friande dom i brist på tillräckliga bevis.  
Helen Molesworth. Podcast: *Death of an artist*. Pushkin Industries, 2023.
3. Som ett spår, ett monument, en skugga.  
Ana Mendieta. Videodokumentation av verket *Ñañigo Burial*, 1976.

## Kapitel 8

1. *Black is the most aristocratic of all. The only aristocratic color.*  
Louise Nevelson citerad i Brooke Kamin Rapaport, ed. *The Sculpture of Louise Nevelson*. Yale University Press, 2009.
2. Louise Nevelson beskrev sig själv som skuggornas arkitekt.  
Elyse Deeb Speaks. *Louise Nevelson's Moon Garden*. Chicago Journals, 2007.
3. *They needed foreigners like I need ten holes in my head.*  
Louise Nevelson citerad i Rapaport ed. *The Sculpture of Louise Nevelson*, 2009.
4. *Creating art is easy, sade hon. but creating art in this world is hard.*  
Från filmen *Nevelson in Process* av Susan Fanshel och Jill Godmilow, 1977.
5. *I can't afford to look back.*  
Från filmen *Nevelson in Process* av Fanshel och Godmilow, 1977.
6. *It's also that the world was at war and every son was at war...*  
Louise Nevelson citerad i Diana MacKown, ed. *Dawns + Dusks*. Charles Scribner's Sons, 1976.
7. *My work has never been black to me to begin with.*  
Louise Nevelson citerad i Rapaport ed. *The Sculpture of Louise Nevelson*, 2009.

## Kapitel 10

1. *That's the answer for inspiration. The untroubled mind.*  
Agnes Martin. *Writings*. Hatje Cantz, 1992.

## Kapitel 11

1. - *Smoke him! - I am engaging.*  
Från filmen *There will be no more night*. Originaltitel: *Il n'y aura plus de nuit* av Eleanor Weber, 2020.

2. Även Sverige spelar en roll i drönarkriget.  
Stig Henriksson. *Sveriges och USAs drönarkrig*. Interpellation 2016/17:303.  
Sveriges Riksdag, 2016.

3. Det finns inga offentliga siffror på hur många som dödats i drönarattacker.  
Lars-Gunnar Liljestrand. *Obamas attacker var utomrättsligt dödande*. Artikel i Alliansfriheten.se, 2020.

## Kapitel 12

1. När jag googlar *griot* hittar jag den här listan.  
<https://sv.wikipedia.org/wiki/Griot>

2. *If God says you'll be a thief, you'll be a thief.*  
Från filmen *Night of the Kings*. Originaltitel: *La nuit des Rois* av Philippe Lâcote, 2020.

3. Enligt Varda var alla tre faserna i filmarbetet lika viktiga.  
Intervju med Gabriela Pichler. *Agnès Varda har alltid en stringens och ett tydligt mål*. Kulturlivet med Gunnar Bolin. Sveriges Radio, 2023.

## Referenser:

### Filmer:

*Agatha et les lectures illimitées*. Marguerite Duras. Frankrike, 1981.

*All the beauty and the bloodshed*. Laura Poitras, USA 2022.

*Belleville Baby*. Mia Engberg. Frankrike, 2013.

*Blue*. Derek Jarman. UK, 1993.

*Dirty Diaries – 12 shorts of feminist porn*. Kortfilmssamling med olika regissörer producerad av Mia Engberg. Sverige, 2009.

*Félicité*. Alain Gomis. Senegal, 2017.

*Hypermoon*. Mia Engberg. Frankrike, 2023.

*India Song*. Marguerite Duras. Frankrike, 1975.

*Irani Bag*. Maryam Tafakory. Iran, 2021.

*La Jetée*, Chris Marker. Frankrike, 1962.

*Le Joli Mai*. Chris Marker. Frankrike, 1963.

*Les mains négatives*. Marguerite Duras. Frankrike, 1979.

*L'Homme Atlantique*. Marguerite Duras. Frankrike, 1981.

*Lucky One*. Mia Engberg. Sverige, 2019.

*Memory Lost*. Nan Goldin. USA, 2023.

*Night of the Kings*. Philippe Lacôte. Elfenbenskusten, 2020.

*Sans Soleil*. Chris Marker. Frankrike, 1983.

*Secrets of the Sun*. Mia Engberg. Sverige, 2023.

*Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Marguerite Duras. Frankrike, 1976.

*Space is the place*. John Coney. USA, 1974.

*The Stars We Are*. Mia Engberg. Sweden, 1997.

*There will be no more night*. Éléonore Weber. Frankrike, 2020.

*Three Poems by Spoon Jackson*. Michel Wenzel. Sverige, 2003.

*Un Chant d'Amour*. Jean Genet. Frankrike, 1950.

## Litteratur:

Annas, Max och Annett Busch, ed. *Ousmane Sembène Interviews*. University Press of Mississippi/Jackson, 2008.

Baas, Jacquelynn och Jacob, Mary Jane ed. *Buddha Mind in Contemporary Art*. University of California Press, 2004.

Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Översättning av Richard Miller. New York Hill and Wang, 1975.

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Harvard University Press, 1999.

Berger, John. *Ways of seeing*. London: BBC/Penguin Books, 1972.

Bergom Larsson, Maria. *Nedstigning – Texter kring en myt*. Åsak Sahlin & Dahlström, 1989.

Blocker, Jane. *Where is Ana Mendieta?. Identity, Performativity, and Exile*. Duke University Press, 1999.

Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographie*. Gallimard, 1975.

Brinton Perera, Sylvia. *Descent to the Goddess*. Inner city books, 1981.

Brown, William. *Tachyons, tactility, drawing and withdrawing: cinema at the speed of darkness*. Panoptikum, 2021. Vol. 33. Issue 26.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. Routledge, 1990.

Cage, John. *Silence: Lectures and writings*. Wesleyan University Press, 1961.

Cixous, Hélène. *Coming to writing and other essays*. Översättning av Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle and Susan Sellers. Harvard University Press, 1991.

Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse*. L'Arc. no 61, 1975.

Cixous, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*. Översättning av Sarah Cornell och Susan Sellers. Columbia University Press, 1993.

Clément, D'Alain och Thomas, Gilles. *Atlas du Paris Souterrain. La doublure sombre de la ville lumière*. Parigramme, 2021.

Crary, Jonathan. *24/7 Late capitalism and the Ends of sleep*. Verso, 2013.

Cubitt, Sean. (2004) *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*. MIT Press, 2004. Vol. 33 Issue 26.

Dea K. *Ana Mendieta*. Article in Widewalls - Modern & Contemporary Art Resource, 2016.

Deeb Speaks, Elyse. *Louise Nevelson's Moon Garden*. Chicago Journals, 2007.

Deleuze, Gilles. *Cinema 1 and Cinema 2*. Les Éditions de Minuit, 1985.

Duras, Marguerite. *Att skriva*. Översättning av Kennet Klemets. Ellerströms, 2014.

Duras, Marguerite. *C'est tout*. POL, 1995.

Duras, Marguerite. *Green Eyes*. Översättning av Carol Barko. Columbia University Press, 1995.

Duras, Marguerite. *India Song*. Gallimard, 1973.

Duras, Marguerite. *La Vie matérielle*. POL, 1965.

Duras, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Gallimard, 1964.

Duras, Marguerite. *Le Vice-Consul*. Gallimard, 1965.

Ellis, Jim. *Derek Jarman's Angelic Conversations*. University of Minnesota Press, 2009.

Eriksson, Patrik. *Melankoliska fragment. Om essäfilm and tänkande*. Akademin Valand, 2019.

Ford, Clyde W. *The hero with an African face*. Bantam Books, 1999.

Genet, Jean. *Essäer och artiklar*. Urval och översättning av Kim West. SITE, 2006.

Genet, Jean. *Journal du voleur*. Gallimard, 1949.

- Genet, Jean. *Notre-Dame-des-Fleurs*. Marc Barbezat - L'Arbalete, 1943.
- Genet, Jean. *Rosenmiraklet*. Översättning av Bengt Söderbergh and Marc Ribes. Modernista, 2015.
- Giles, Jane. *Un Chant d'Amour par Jean Genet*. Artikel i ArtForum, 1988.
- Guillemard, Margaux. *Beyond the black image. A liberating encounter between the spectator and sound*. London. MA Film, TV and screen media, Birkbeck University, 2013.
- Harbord, Janet. *La Jetée*. AfterAll Books, 2009.
- Henriksson, Stig. *Swedens and USAs drönarkrig*. Interpellation 2016/17:303. Sveriges Riksdag, 2016.
- Herbert, Martin. *Tell them I said no*. Sternberg Press, 2016.
- Hjorth, Elisabeth. *Mutant*. Glänta Produktion, 2021.
- hooks, bell. *Teaching to transgress. Education as the Practice of Freedom*. Routledge, 2014.
- hooks, bell. *Feminist theory: From Margin to Center*. Taylor & Francis Group, 1994.
- hooks, bell. *The oppositional gaze: Black female spectators, Black Looks: Race and Representation*. Boston, MA: South End Press, 1992.
- Jafa, Arthur. Exhibition Catalogue. Serpentine Galleries. Koenig Books, 2018.
- Jarman, Derek. *Chroma*. The Overlook Press, 1994.
- Jarman, Derek. *Modern Nature – The Diaries of Derek Jarman*. Vintage Publishing, 2018.
- Jones, Amelia, ed. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Routledge, 2010.
- Jung, C. G. *Modern Man in search of a Soul*. Kegan Paul, Trench, Trübner and Co, 1933.

- Kantola, Tania och Warring, Lennart. *Inanna. Skymningens dotter*. Atlantis, 2011.
- Kardos, Leah. *Blackstar Theory. The last works of David Bowie*. Bloomsbury, 2022.
- Laing, Olivia. *Den ensamma staden*. Daidalos. Översättning av Karin Andersson och Sofia Lindelöf, 2016.
- Laing, Olivia. *Funny Weather. Art in an emergency*. W.W Norton & Company, 2020.
- Lee, Mara. *När Andra Skriver. Skrivande som motstånd, ansvar och tid*. Munkedal: Glänta produktion, 2014.
- Liljestrand, Lars-Gunnar. *Obamas attacker var utomrättsligt dödande*. Artikel i [alliansfriheten.se](http://alliansfriheten.se), 2020.
- Lindqvist, Sven. *Myten om Wu Tao-tzu*. Bonniers, 1967.
- Lorde, Audre. *Your Silence Will Not Protect You*. Silver Press, 1978.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider. Essays and Speeches by Audre Lorde*. Crossing Press Berkeley, 2007.
- Lorde, Audre. *The Cancer Journals. Special Edition*. Aunt Lute Books, 1997.
- Lynch, David. *Catching the Big Fish*. TarcherPerigee, 2006.
- Macfarlane, Robert. *Underland. A deep time journey*. Penguin Books Ltd, 2019.
- MacKown, Diana ed. *Dawns + Dusks*. Charles Scribner's Sons, 1976.
- Magnan, Jean-Marie. *Essai sur Jean Genet*. Pierre Seghers Éditeur, 1966.
- Martin, Agnes. *Writings*. Hatje Cantz, 1992.
- Martin, Jean-Pierre. *Pourquoi tant de haine. - Une Vie, Une Œuvre. Marguerite Duras. La voix et la passion*. Le Monde Hors-Série, 2021.
- Maule, Rosanna and Julie Beaulieu, ed. *In the dark room – Marguerite Duras and cinema*. Peter Lang, 2009.

- Moure, José. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Editions L'Harmattan, 1997.
- Mulvey, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. Screen. Reprinted in *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- Murphy, David. *Sembène: Imagining Alternatives in Film and Fiction*. Africa World Press, 2001.
- Nydahl, Mikael and Saghir, Kholod. *Under Ukrainas öppna himmel*. Ariel Förlag, 2022.
- Nhat Hanh, Thich. *Silence: The Power of Quiet in a World Full of Noise*. Harper Collins Publishers, 2015.
- Nelson, Maggie. *Bluets*. Wave Books, 2009.
- Pallotta Della Torre, Leopoldina. *Samtal med Duras*. Översättning av Kennet Klemets. Ellerströms, 2022.
- Porte, Michelle and Duras, Marguerite. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Éditions de Minuit, 1978.
- Praun, Sandra. *Noir. A Serendipitous Encyclopedia Inspired by 1001 Names for the colour Black*. Praun & Guermoche, 2019.
- Praun, Sandra & Stratimirovic, Aleksandra. *You say light I say shadow*. Art & Theory Publishing, 2014.
- Rapaport, Brooke Kamin. *The Sculpture of Louise Nevelson*, Yale University Press, 2007.
- Rascaroli, Laura. *The personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. Wallflower Press, 2009.
- Roelstraete, Dieter and Kreuger, Anders Ed. *Chantal Akerman. Too far, Too close*. Ludion M HKA, 2012.
- Rist, Pipilotti. *Grattis!* Översättning: Sofia Stenström, Astrid Trotzig. Richard Julin. Magasin 3. 2007.
- Roelstraete, Dieter and Kreuger, Anders Ed. *Chantal Akerman. Too far, Too close*. Ludion M HKA, 2012.



- Ryberg, Ingrid. *Imagining Safe Space: The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography*. Acta, 2012.
- Røed, Ellen. *Skyvelære*. Bergen Academy of Art and Design, 2015.
- Sambhava, Padma. *The Tibetan Book of the Dead*. Översättning av Robert A. F. Thurman. Bantam Books, 1994.
- Schulman, Sarah. *The gentrification of the mind*. University of California Press, 2013.
- Sontag, Susan. *Aids and its metaphors*. Farrar, Straus & Giroux, 1989.
- Sontag, Susan. *Illness as metaphor*. Farrar, Straus & Giroux, 1978.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Farrar. Penguin Books, 1971.
- Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- Solnit, Rebecca. *A Field Guide to Getting Lost*. Penguin Books, 2005.
- Solnit, Rebecca. *The faraway nearby*. Penguin Books, 2014.
- Stella, Frank. *The Black Paintings*. The Baltimore Museum of Art., 1976.
- Sun Ra. *The Immeasurable Equation. The collected Poetry and Prose compiled and edited by James L. Wolf and Hartmut Geerken*. Waitawhile, 2005.
- Suzuki, Shunryu. *Zen Mind Beginner's Mind*. John Weatherhill, Inc, 1970.
- Tanizaki, Junichiro. *In Praise of shadows*. Leete's Island Books. Översättning av Charles Moore and Edward Seidensticker, 1977.
- Viso, Olga. *Unseen Mendieta*. Prestel, 2008.
- Wahlberg, Malin. *Documentary Time. Film and Phenomenology*. University of Minnesota Press, 2008.
- Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol; From A to B and back again*. Penguin Books, 1975.

Watts, Alan. *The Way of Zen*. Pantheon, 1957.

Watts, Alan. *The Wisdom of insecurity. A message for an age of Anxiety*. Vintage, 1951.

Wittgenstein, Ludwig. *Filosofiska Undersökningar*. Translated by Anders Wedberg. Bonniers, 1978.

Bell, Tiffany and Morris, Frances. *Agnes Martin*. Tate Publishing. 2015

Horn, Roni. *It's true that it's been a long time since I thought about turtles*. Hatje Cantz. 2006



