

Det semiotiska i Pipilotti Rists *Tyngdkraft, var min vän*

Av: Fredrika Adolfsson

Handledare: Cecilia Annell
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Kandidatuppsats 15 hp
Estetik | hösterminen 2016



Denna uppsats diskuterar Julia Kristevas begrepp det semiotiska i Pipilotti Rists audiovideoinstallation Tyngdkraft, var min vän, som visades på Magasin 3, Stockholm konsthall, 2007. Verket består av ett rum med upphöjda mattskulpturer där betraktaren kan ta av sig skorna och lägga sig ned för att ta del av två filmer som visas i taket ovanför matthögarna. Största delen av filmerna utspelar sig under vattenytan där en kvinna och en androgyn man utforskar ett universum fyllt av sinlighet, närvaro, lekfullhet, kropp, drifter och lugn -ett paradiset fyllt av växtlighet och där tyngdkraften ibland minskat. Bilder i starka färger och ljus, kaleidoskopiska formationer och ett till viss del uppbrutet bildspråk, möter åskådaren.

Det semiotiska beskrivs av Kristeva som den driftsmässiga dimensionen av språket som är kopplat till ett förspråkligt stadium hos det preoidipala barnet innan det hunnit utvecklats till ett eget subjekt. Med detta menar hon den värld nära moderskroppen som barnet befinner sig i och där en icke-språklig kommunikation sker mellan mor och barn. Dock står denna värld inte helt utan lag och ordning eftersom modern (och barnet) alltid befinner sig under en viss språklig och kulturell lagbundenhet, kallad den symboliska ordningen, vilken kommer in även i det semiotiska. Det semiotiska och det symboliska är därför nära kopplade till varandra och kan inte existera utan varandra. Det semiotiska lever kvar även efter att det lilla barnet utvecklats till ett subjekt och trätt in i den språkliga, symboliska ordningen. Detta visar sig som semiotiska spår i bland annat konsten, och när det kommer till språket ser vi det främst i poesin, som är ett mindre lagbundet språk som rör sig i gränslandet mellan det semiotiska och det symboliska.

Eftersom Tyngdkraft, var min vän inte innehåller något talat eller skrivet språk görs i uppsatsen en koppling mellan detta verk och det semiotiska genom utforskandet av olika element i verket. Dessa element är tyngdkraften, jorden, vattnet, bildspråket, upprepningen, rytmen, moderskroppen, paradiset, affekterna och drifterna samt gränslandet natur och kultur.

INNEHÅLLSFÖRTÄCKNING

1. INLEDNING	1
1.1 <i>Ingång</i>	1
1.2 <i>Teori, metod och avgränsning</i>	2
1.3 <i>Forskningsläge</i>	4
1.4 <i>Disposition</i>	5
2. BAKGRUND	5
2.1 <i>Julia Kristeva</i>	5
2.2 <i>Det semiotiska och det symboliska</i>	6
2.3 <i>Choran</i>	8
2.4 <i>Pipilotti Rist</i>	8
2.5 <i>Tyngdkraft, var min vän</i>	9
2.5.1 <i>Installationsrummet</i>	10
2.5.2 <i>Filmerna i verket</i>	10
3. ANALYS	12
3.1 <i>Tyngdkraften</i>	12
3.1.1 <i>Jorden</i>	14
3.1.2 <i>Vattnet</i>	15
3.2 <i>Bildspråket</i>	16
3.3 <i>Upprepningen</i>	19
3.4 <i>Rytmen</i>	19
3.5 <i>Moderskroppen</i>	20
3.6 <i>Paradiset</i>	23
3.7 <i>Affekterna och drifterna</i>	24
3.8 <i>Gränslandet natur och kultur</i>	25
4. SLUTSATS	26
5. BIBLIOGRAFI	29

1. INLEDNING

1.1 Ingång

2007 visade Magasin 3 i Stockholm audiovideoinstallationen *Tyngdkraft, var min vän* (*Gravity, Be My Friend*) av den schweiziska videokonstnären Pipilotti Rist. Som stressad storstadsbo klev jag ner för den långa, mörka trätrappan och in i ett stort, mörkgrönt mattbeklätt rum. Ett upplyst skoställ med några skor mötte välkomnande min blick. Jag tog av mig skorna och gick genom rummet fram till en av de upphöjda, topografiska matthögarna i mitten. Några av åskådare befann sig redan på plats. Förväntansfull lade jag mig tillrätta bredvid dem för att ta del av filmen som visades i taket på en av de två fjärilsformade dukarna. Ett kalejdoskopiskt flöde av färger och formationer mötte mig. En kvinna färdades stillsamt omkring under vatten. Lugna, mjuka toner hördes. Jag kände hur min kropp släppte taget om alla spänningar. Hur rummet, tiden, stressen upplöstes. Jag svävade iväg, likt kvinnan, omsluten av vattnet, trygg, omhändertagen. Som om en osynlig närvaro större än mig fanns där, beskyddande, lugnande.

Denna ovanliga konstupplevelse har levt kvar i mig under åren. Jag har förundrats över hur ett konstverk kunde få mig att uppleva en så total avslappning och vara så meditativt. Orsaken till detta, tänker jag, har att göra med Rists förmåga att skapa en personlig och vänlig upplevelse. Skostället, de mjuka mattorna, den liggande positionen, det mörka rummet, vattnet, musiken, och så vidare, skapar förutsättningar för att åskådaren ska kunna känna sig trygg nog att koppla av även under närvaro av andra besökare.

Den franska teoretikern Julia Kristeva talar om begreppet det *semiotiska* som ett för-språkligt stadium kopplat till moderskroppen. Vidare talar hon om att det i konsten finns inframaternella spår av relationen mellan mor och barn¹. Dessa spår består av det lilla barnets relation till modern innan det utvecklats till ett eget subjekt. Eftersom det semiotiska utgör, som Carin Franzén uttrycker det, "[ett] heuristiskt instrument för

1 Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker Etc.: litteraturanalyser 1993-2003* (Stockholm: Norstedt 2003), 21.

namngivandet av och reflektionen över människans preverbala erfarenhet.”² har jag valt att använda mig av detta begrepp i undersökandet av Rists verk.

Jag kommer att göra en verkanalys av *Tyngdkraft, var min vän* och utifrån Julia Kristevas teorier undersöka om det går att hitta uttryck för det *semiotiska* i detta verk. Hur ser dessa uttryck för det *semiotiska* ut och hur kopplas de samman med det *semiotiska*? Syftet med detta är att få en djupare förståelse av verket och dess relation till det *semiotiska*.

1.2 Teori, metod och avgränsning

De teorier jag kommer att använda mig av är Julia Kristevas teorier kring det *semiotiska/symboliska* och den *semiotiska choran* utifrån *Revolution in Poetic Language* samt *Stabat Mater*. Jag har också haft användning av Carin Franzéns bok *Att översätta känslan, Julia Kristeva*. Vidare när det kommer till modern och moderskroppen kommer jag att använda mig av Iréne Matthis *Det omedvetnas arkeologi* samt Ebba-Witt Brattströms *Stabat Mater och andra texter/Julia Kristeva* samt *Ur könets mörker Etc.* som båda behandlar modern utifrån olika aspekter av Kristevas teorier. Jag kommer även att använda mig av Kristevas *New Maladies of the Soul*. Eftersom Kristeva är psykoanalytiker har jag även valt att i kapitlet om paradiset (3.6) stödja mig på Sigmund Freuds teorier utifrån hans verk *Drömtydning*. Jag har även valt att använda mig av psykoanalytikern Ludvig Igra för att bättre kunna analysera verket och dess kopplingar till det *semiotiska*. I kapitlet om vattnet (3.1.2) har jag stött mig på lingvistikern Ayako Omoris teorier kring metaforer.

Jag kommer också att använda mig av boken *Grattis!* som en referensbok eftersom den bland annat innehåller en dokumentation av verket. Som bakgrundsmaterial har jag även använt mig av recensioner av *Tyngdkraft, var min vän*, främst en artikel ur *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art*. Som referens till avsnittet om Rists bakgrund har jag använt mig av *Pipilotti Rist: Your Saliva is My Diving Suit in the Ocean of Pain*.

Jag har valt att använda mig av Kristevas teorier eftersom *Tyngdkraft, var min*

2 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 33.

vän är ett verk som inte innehåller något talat eller skrivet språk och Kristevas tankar kring, och beskrivning av, det *semiotiska/symboliska* rör sig i det för-språkliga stadiet, vilket då passar väl in i undersökningen av detta verk. Eftersom jag i min analys kommer att använda mig av det *semiotiska* som är kopplat till moderskroppen platsar texterna om det moderliga i *Det omedvetnas arkeologi* samt *Ur könets mörker Etc.* bra eftersom de berör detta område. Recensionerna som jag använder mig av ger en bakgrund och förståelse av hur verket upplevts. Vidare är boken *Grattis!* som gavs ut i samband med utställning ett samtal mellan Pipilotti Rist och Richard Julin, chefsintendent vid Magasin 3, och ger en god bild av Pipilottis konstnärskap och bidrar även med en detaljerad dokumentation av verket i bildformat.

Min metod är en verkanalys och närläsning av verket där jag tolkar verket utifrån ljuset av teorin. Återkommande begrepp som jag kommer att använda mig av är det *semiotiska*, *choran*, samt det *symboliska*. Jag använder mig av dessa begrepp genom att undersöka kopplingar mellan begreppen och ett antal konstnärliga element i verket (se nedan). I min beskrivning av verket kommer jag att använda mig av ett litterärt språk som redskap för att måla upp en bild av verket för läsaren och för att förmedla en känsla av verket. (Detta sker till exempel i kapitel 2.5.) Detta litterära språk återkommer vid de ställen i analysen där jag anser det nödvändigt att beskriva delar av verket för förståelse av vad i verket som kopplas till det *semiotiska*.

Som jag nämnde ovan, har jag valt att titta närmre på några olika konstnärliga element i *Tyngdkraft, var min vän*. I valet av dessa har jag utgått från de element som jag tycker bäst fångar in och skapar en förståelse av verket och som jag ser som centrala teman för detta verk. Dessa element är återgivna och uppdelade i olika kapitel i uppsatsen och utgör uppsatsens analysdel. Elementen består av: tyngdkraften, jorden, vattnet, bildspråket, upprepningen, rytmen, moderskroppen, paradiset, affekterna och drifterna samt gränslandet natur och kultur. Jag har valt att lägga samman avsnitten kring *jord* och *vatten* under överrubriken *tyngdkraften* eftersom båda dessa element utgör grunden för laborerandet med tyngdlagen i verket, vilket jag går närmare in på i början av kapitlet. Ibland ligger fokuset av valda elementen på mer konkreta inslag i verket, som till exempel vatten eller jord och ibland på mer abstrakta element som moderskroppen eller affekterna. Dock är alla element centrala i verket och bidragande

till en helhetsförståelse av verket.

Av utrymmesmässiga skäl kommer jag endast att fokusera på det individuella, platsspecifika verket (rum och filmer) *Tyngdkraft, var min vän* och därmed utesluta de andra delarna av utställningen på Magasin 3, 2007, med samlingsnamnet *Tyngdkraft, var min vän*, bestående av *Blutraum (Blodrum)*, 1993/1998, *Das Zimmer (Rummet)*, 1994/2007, *Selbstlos im Lavabad (Osjälvisk i lavabadet)*, 1994, *Sip My Ocean (Sörpla min ocean)*, 1996, *Kleines Vorstadthirn (Liten förortshjärna)*, 1999/2007, *Apple Tree Innocent on Diamond Hill (Äppelträd oskyldigt på diamantkullen)* 2003 samt *Deine Raumkapsel (Din rymdkapsel)* 2006.³

Jag har även valt att lämna åskådarens upplevelse av verket utanför eftersom det är ett område som skulle kräva vidare efterforskning och eventuellt vidare intervjuer. I den mån jag talar om åskådarens upplevelse av verket eller om verket som en ”semiotisk upplevelse” är det i syfte att möjliggöra en hypotes kring hur åskådaren skulle kunna tänkas uppleva verket. Detta på grund av att tolkningen av detta verk förutsätter någon form av upplevelse av verket.

1.3 Forskningsläge

Det finns inte så mycket skrivet om *Tyngdkraft, var min vän* förutom en del recensioner som till exempel Malin Hedlin Haydens ”Pipilotti Rist. Gravity, Be My Friend” och Birgitta Rubins artikel från DN Kultur ”En värld utan gravitation”.

Det finns även artiklar skrivna, mestadels recensioner på tyska, franska och spanska, som jag tyvärr, på grund av språkliga barriärer, ej kan ta del av.

Den största dokumentationen av verket är boken *Grattis!* som gavs ut av Magasin 3, 2007 och är ett samtal mellan Pipilotti Rist och Richard Juhlin, samt en dokumentation av verket. Boken innehåller även flera av hennes andra verk. Några andra relevanta böcker som finns skrivna om Rist är; *Pipilotti Rist: Your Saliva is My Diving Suit in the Ocean of Pain* och *Elixir: the video organism of Pipilotti Rist*. Om Rists konstnärskap finns det klipp från SVT och en dokumentär där vi får följa hennes verksamhet under ett år.

³ Pipilotti Rist, *Grattis! / Pipilotti Rist*, red: Richard Julin och Tessa Praun (Stockholm: Magasin 3 Stockholm konsthall, 2007), 150.

Forskning som har gjort kring Rists videokonst är bland annat *Outer & inner space : Pipilotti Rist, Shirin Neshat, Jane & Louise Wilson, and the history of video art*, *Pipilotti Rist : Pixel Forest*, edited by Massimiliano Gioni and Margot Norton.

När det kommer till Julia Kristeva och det *semiotiska* kan tidigare forskning sägas utgöras av Ebba-Witt Brattström, Carin Franzén och Irené Matthis texter som på olika sätt utreder det *semiotiska* och moderskroppen.

1.4 Disposition

Jag kommer att disponera uppsatsen på följande sätt. Till att börja med ges en presentation av Julia Kristeva och det *semiotiska*, *choran* och det *symboliska*, samt en bakgrund till Pipilotti Rist och verket *Tyngdkraft, var min vän*. Vidare följer en analysdel uppdelad i de olika avsnitten; tyngdkraften, jorden, vattnet, bildspråket, upprepningen, rytmen, moderskroppen, paradiset, affekterna och drifterna samt gränslandet natur och kultur. Därefter återfinns en sammanfattning och slutsats. Slutligen följer ett avsnitt med bilagor där läsaren kan ta del av bilder från installationen.

2. BAKGRUND

2.1 Julia Kristeva

Julia Kristeva är en fransk teoretiker, psykoanalytiker, lingvist och filosof och en av Frankrikes ledande intellektuella. Hon föddes 1941 i Bulgarien och flyttade 1965 till Paris med hjälp av ett stipendium för att påbörja ett uppsatsarbete i semiotik. Hon influerades under mitten av 60-talet av Roland Barthes och Jacques Lacans seminarier och vidare har den ryske formalisten Roman Jakobson samt Jaques Derrida haft stor betydelse för hennes arbete.⁴

En central fråga i Kristevas arbete har varit hur våra känslor och driftsmässiga erfarenheter överförs till ett språk.⁵ Det är även här som begreppet det *semiotiska* och

4 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 11-13.

5 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 12.

den *semiotiska choran* kommer in. Kristeva rör sig i utkanten av språket och undersöker det mänskliga villkoret att subjektet blivit kluvet genom sin tillblivelse, och att språket hela tiden försöker att täcka över denna brist som uppstått av klyvnaden.⁶

Kvinnan är enligt Kristeva en marginaliserad varelse som lever vid denna utkant eftersom en del av kvinnan står utanför den språkliga, symboliska ordningen, vilken domineras av Fadern och hans lag. Mycket av Kristevas tankar rör sig kring kvinnan och hennes plats i samhället samt även kring andra marginaliserade varelser som främlingen.

2.2 Det semiotiska och det symboliska

Eftersom min analys kommer att utgå från Kristevas begrepp det *semiotiska* kommer jag i detta avsnitt att ge en beskrivning av begreppet. Det *semiotiska* står i relation- och i kontrast till det *symboliska*, varför även detta begrepp kommer att behandlas. Vidare kommer en förklaring av begreppet *chora*, som även det är knutet till det *semiotiska*, att ges i nästa avsnitt.

Språket ses av Kristeva som en process, en heterogen hopsättning, där även drifter, affekter och verbal representation räknas in. Mening skapas av affekterna lika väl som av språkreglerna. Det *semiotiska* är den del av meningsskapandet som är kopplat till drifterna och affekterna och det *symboliska* är det som säkerställer den semantiska betydelsen.⁷ På så sätt står dessa två begrepp i samverkan med varandra och kan inte fungera utan varandra. Kristeva talar om det *semiotiska* som ”de psykiska inskrifter som föregår och genomkorsar språket”.⁸ Kristeva för med begreppet det *semiotiska*, preoidipala, förspråkliga aspekter in i språket.

På ett mer konkret plan är det *semiotiska* kopplat till moderskroppen och det lilla barnets relation till modern, och är ett begrepp som på många sätt motsvarar Lacans imaginära ordning. Den imaginära ordningen är den ordning som det lilla barnet först

6 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 12.

7 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 30.

8 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 30.

tillhör och som Lacan knyter till en förspråklig, kroppslig värld.⁹ Det *semiotiska* är, som nämnts ovan, den driftsmässiga dimensionen av språket vilket knyts till den preoidipala primärprocessen som är ett förlogiskt, driftstyrt funktionssätt.¹⁰ Det lilla barnet genomgår två separationer ifrån modern; den första vid födelsen och den andra ungefär vid 6 månaders ålder. För att det lilla barnet, som i början befinner sig nära moderskroppen, ska kunna bli ett självständigt subjekt, behöver barnet ta ett språng in i det symboliska. Det symboliska är kopplat till Faderns lag och språket; ”tecken, syntax, grammatik, lag.”¹¹ Denna separation ifrån moderskroppen är en smärtsam process för barnet, om än nödvändig, och klyver subjektet mitt itu. Tudelningen lämnar en känsla av tomhet, brist, som lever kvar hos subjektet i vuxen ålder. När barnet inser förlusten av det symbiotiska tillståndet med modern, greppar hen efter språket för att kunna kalla på modern. Här, i klyvningen, uppstår skillnaden för barnet mellan jag och den andre (modern). ”Ta ordet mamma: det blir till en symbol för den svunna tryggheten nära moderns kropp, men ordet mamma är någonting helt annat än känslan av att vara kroppen mamma-och-jag. Ordet finns där för att beteckna, det försöker täcka över upplevelsen av brist, det stora tomrummet ur vilket individen föds.”¹², skriver Ebba Witt-Brattström.

Det *semiotiska* är ingen fristående energi, det vill säga, den är inte oberoende av den symboliska ordningen eftersom utbytet mellan barnet och modern alltid, till viss del, står under inflytande av en språklig och kulturell ordning.¹³

Språket och konsten bär med sig rester av det *semiotiska*. Poesin som är ett friare, mindre lagbundet språk, står i gränslandet mellan det *semiotiska* och det symboliska. Dansen, den fysiska teatern och måleriet kan enligt Kristeva ge ”en sannare röst än ord kan göra åt denna icke-verbala kraft, drifternas musik som bär upp språket.”¹⁴

9 Julia Kristeva, *Stabat Mater och andra texter / Julia Kristeva; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 16.

10 Julia Kristeva, *Stabat Mater och andra texter / Julia Kristeva; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 17.

11 Julia Kristeva, *Stabat Mater och andra texter / Julia Kristeva; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm, Natur och Kultur, 1990), 16-20.

12 Julia Kristeva, *Stabat Mater och andra texter / Julia Kristeva; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 16.

13 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 33.

14 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag

2.3 *Choran*

När Kristeva talar om det *semiotiska*, talar hon även om den *semiotiska choran*. Ibland gör hon skillnad mellan termerna och ibland är de utbytbara med varandra.

Chora är en term som Kristeva hämtat ifrån Platon, närmare bestämt från dialogen *Timaios*. Där sägs chora vara en ”ostadig, rörlig, arkaisk behållare vilken föregått idé och sinnevärlden.”¹⁵ Den liknas även vid en amma och mor. Med denna term vill Kristeva visa på en psykisk modalitet¹⁶ ”[E]n driftladdad relation mellan mor och barn som skapar en första organisationsmöjlighet hos infans, vilket antas vara ett villkor för språket och identiteten.”¹⁷, skriver Carin Franzén. Denna psykiska modalitet inträffar före det språkliga tecknet, meningen och subjektet och är en slags första psykiska representation. Den är inte ett slutet system och heller inte förlagt till en kropp. Det finns en avsaknad av enhet, identitet och gud. I *Revolution in Poetic Language* förlägger dock Kristeva ändå *choran* till en kropp.

Det *semiotiska* framstår som ett bredare begrepp än *choran*, och omfattar flera aspekter av den preverbala upplevelsen. *Choran* däremot är mer specifikt inriktad på den för-språkliga grundvalen varpå språket vilar, och kan ses som en bro mellan den icke-språkliga och språkliga världen. *Choran* visar på hur instinkterna kan vara med och forma språkets uppkomst i samverkan med barnets relation med modern.

2.4 *Pipilotti Rist*

Pipilotti Rist är en av världens mest kända videokonstnärer. Hon är född i Schweiz 1962 och studerade illustration och fotografi vid University of Applied arts i Wien, Österrike, och audio-visuell kommunikation på Högskolan för design Basel. Efter att hon tagit examen frilansade Rist som datatekniker för kommersiella videobolag och som scenograf åt rockband. Hon hade egentligen ingen intention av att arbeta som konstnär

Symposion, 1995), 35.

15 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 34.

16 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 34.

17 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 98.

men hennes videos väckte så stort intresse att hon valde att börja arbeta som konstnär i alla fall. Fast vid 19 års ålder verkar hon ändå ha vetat vad hon ville med sin framtid.¹⁸

”One day I want to create spaces with moving lights, films and music, where people move around freely, entering and exiting at will.”¹⁹

I hennes senare arbeten har karaktären Pepperminta ofta huvudrollen. Rist bytte 1982 sina två förnamn Elisabeth och Charlotte till Pipilotti inspirerad av Pippi Långstrump, och Pepperminta är även det tagit från Pippis mellannamn Krysmynta som på tyska översatts till Pfefferminz. På det hela taget är Rists färgstarka värld lite lik Pippis.²⁰

Rist erbjuder med sina verk åskådaren en förhöjd medvetenhet och låter åskådaren komma i kontakt med sin egen tankeström, sina egna inre bilder, och förändrar åskådarens uppfattning om världen till någonting som tidigare bara varit endimensionellt.²¹

Några av hennes mer kända verk är *Sip My Ocean* (1996), *Ever is Over All* (1997), *Homo Sapiens Sapiens* (2005) och *Gravity, Be My Friend* (2007).

2.5 Tyngdkraft, var min vän

Tyngdkraft, var min vän är en platspecifik audiovideoinstallation vilket innebär att verket byggs på plats, anpassat efter rummet, vilket gör att det tar sig lite olika form beroende på var det byggs upp, och att det blir ett unikt verk varje gång det visas på en ny plats.

Installationen består av ett rum samt två filmer som visas på filmdukar i taket av rummet. Rummet är stort och avlångt med en yta på 340 kvadratmeter och 5 meter i takhöjd. Filmerna klipptes på plats för att Rist skulle kunna få en känsla för hur verket skulle fungera på just den platsen. Likadant var det med ljudet som även det spelades in samtidigt som filmerna klipptes. De filmer som visades på Magasin 3 var en av tre

18 Pipilotti Rist och Mirjam Varadinis, *Pipilotti Rist: your saliva is my diving suit in the ocean of pain* (Snoeck: Cologne, 2016), 28.

19 Pipilotti Rist och Mirjam Varadinis, *Pipilotti Rist: your saliva is my diving suit in the ocean of pain* (Snoeck: Cologne, 2016), 28.

20 Pipilotti Rist och Mirjam Varadinis, *Pipilotti Rist: your saliva is my diving suit in the ocean of pain* (Snoeck: Cologne, 2016), 28.

21 Pipilotti Rist och Mirjam Varadinis, *Pipilotti Rist: your saliva is my diving suit in the ocean of pain* (Snoeck: Cologne, 2016), 28.

existerande kopior som finns. Rist själv äger originalet.²²

Vidare, är verket ett systemverk till två av Rists tidigare installationer; *Homo Sapiens Sapiens* och *En frihetsgudinna för Löndön (A Liberty Statue For Löndön)* (2005).

2.5.1 Installationsrummet

Till vänster om ingången finns ett inbyggt, upplyst skoställ i trä. Väggarna i rummet är målade i en dov, ljus turkos ton och taket är målat i en mörkare nyans av samma färg. Utifrån taket, längs med väggarna rinner, likt en rännil, ett mönster, i samma färg som taket, ner mot golvet. Dessa färgpartier slutar vid varsin vägg som ligger i rät vinkel mot varandra och där två stycken topografiskt upphöjda matthögar tar vid, inne i rummets mitt. Dessa matthögar gjorda i heltäckningsmatta är bruna, gröna, vita och röda till färgen och har på sina respektive platta toppar fyra olika avgränsade, centimeterupphöjda oregelbundna platser, även de i mjuk heltäckningsmatta, där åskådaren kan lägga sig ner. Matthögarna och rummets inre del avgränsas av sex åttkantiga, turkosa pelare som står cirka 5 meter från väggen (dessa pelare är en del av Magasin 3s utställningsrum) och ger rummet en inneslutande känsla trots dess storlek. I taket ovanför respektive matthögskulle visas en film i en loop. De två filmdukarnas konturer är oregelbundna likt två fjärilar. De mjuka organiska formerna och linjerna i installationen ger en känsla av att befinna sig i naturen. Väggarna ger intryck av att åskådaren befinner sig under vattnet. De bruna matthögskullarna inger tyngd och ett intryck av jord.

2.5.2 Filmerna i verket

Största delen av de båda filmerna utspelar sig under vattnet. Magasin 3 använder själv arbetsnamnen *Dry* och *Wet* för att särskilja de båda filmerna som innehåller samma återkommande sekvenser i olika utföranden. Jag kommer av praktiska skäl att använda mig av dessa namn när behov av att skilja på de båda filmerna uppstår. *Dry* är 12 min. 23 sek. och *Wet* är 11 min. 10 sek.

En rödhårig kvinna filmad underifrån klättrar i ett träd ovan för oss. Röda bollar släpps ut från inunder hennes klänning och faller ner mot publiken. Närbilderna ger

²² <https://www.magasin3.com/konstverk/tyngdkraft-var-min-van/>

bilden en suddighet och ibland urskiljs endast färger. Klara färger så som blått, gult och rött. Formerna är mjuka, naturlika.

Filmerna har två karaktärer. Den rödhåriga kvinnan som spelas av Ewelina Guzik samt en androgyn person som spelas av Rists systerson, David Göldi.²³

Kvinnan är sensuell men också kraftfull och levande. Hennes kropp utstrålar en självklarhet av att befinna sig i rummet och av att vara mer än en kropp. Hon inger hopp med sin vitalitet, lekfullhet och närvaro.

Vattenvegetationen tonar upp sig. Nu befinner vi oss under vattnet. Gröna näckrosblad underifrån bildar spetsmönster med hjälp av solstrålar som bryter in under vattenytan. Dess långa gröna stjälkar. Röda äpplen seglar förbi. En kvinnokropp, den rödhåriga kvinnan, flyter lungt omkring i vattnet i sin röda lillasjöjungfrunliknande bikini. Stillhet råder. Och långsam rörelser. Underifrån vattenytan ser vi samtidigt trädtopparna ovanför kvinnan; gröna kronor på långa smala stammar. Björkar. Det turkosblå vattnet. En gul näckrosblomma under ytan. Kvinnans kropp speglas av vattenytan. Bildar kalejdoskopiska formationer. De kalejdoskopiska inslagen återkommer på olika sätt genom hela filmen. Ibland är där bara färg och form. Flytande fragmentariska bilder. En stor hand dyker plötsligt ner under ytan. Snuddar vid kvinnans kropp men åker in bakom kroppen som inte tycks möta handen. Två separata bilder lagda ovanpå varandra. Går i varandra utan att nudda varandra. De vita molnen ovanför. Himlen som speglas. Allt sker i slow-motion. Så dyker karaktärerna upp ovanför vattenytan igen. Kvinnan och den androgyna mannen med sitt långa blonda hår. Även han bär någon form av badkläder; färgglada tygstycken runt sitt bröst. Vegetationen, kroppen, himlen; filmen är fylld av olika skikt. Kvinnan som mosar sönder en röd frukt mellan sina händer under vattnet. Hon dyker upp igen under ytan. Ett rött äpple flyter studsande omkring och ett rödgult äpple svävar även det förbi.

Ibland möts huvudpersonerna och skapar tillsammans formationer med sina kroppar. De verkar vara helt i sync med varandra utan att där finns någon objektifiering eller sexuellt intresse av varandra.

Ljudet i filmen är också en loop och samma ljudslinga används till båda filmerna. Ljudet är helt oberoende av bilderna och eftersom denna ljudloop är kortare än

²³ Pipilotti Rist, *Grattis! / Pipilotti Rist*, red: Richard Julin och Tessa Praun (Stockholm: Magasin 3 Stockholm konsthall, 2007), 57.

filmerna bildas det hela tiden olika kombinationer av ljud och bild beroende av när åskådaren råkar komma in i filmen. Precis som bilderna i filmen innehåller återkommande sekvenser, är även ljudet repetitivt och har ett antal olika ljudspår som mixas och kombineras på olika vis. Det plingande klockspelet, mjukt kråkkrax som går över i ett barns joller, en asiatiskt återkommande melodi spelad på såg eller närliggande instrument, blippande vattendroppar, ett ångloks tågvissla, plingande triangel, panflöjt, en syntetisk melodi, en gånggång och viden som susar. Musiken/ljuden tonar in och tonar ut. Tonerna ökar och minskar i tempo.

3. ANALYS

3.1 Tyngdkraften

I verket Tyngdkraft, var min vän spelar, som namnet återger, tyngdlagen en central roll. Jag kommer i detta avsnitt ge en bakgrund till tyngdlagens plats i verket, samt diskutera begreppen vatten och jord i förhållande till verket och det *semiotiska*. Jag kommer även inledningsvis presentera Rists egna tankar kring verkets syfte, eftersom det förtydligar bilden av verket samt ger en ingång till mitt resonemang kring återfinnandet av det *semiotiska* i verket. Vidare kommer en koppling till Kristevas syn på samtidsmänniskan att göras för en ytterligare bakgrund av min analys.

Det finns många olika lager i *Tyngdkraft, var min vän*. Dels finns det faktiska rummet där installationen äger rum, och dels finns filmerna. Filmerna innehåller i sig många olika skikt och referenser tillbaka till installationsrummet. Jag kommer att göra en första uppdelning av verket genom elementen jord/vatten som återfinns både i det fysiska rummet och i filmerna. Vidare kommer jag även att tala om tyngdkraften som ett genomgripande element i både rummet och filmerna.

Laborerandet med tyngdkraften återfinns dels i installationens fysiska rum där åskådaren bjuds in att ändra sin tyngdvikt genom att lägga sig ner på en upphöjd plattform, ovanför vilken filmen visas i taket, och dels återfinns tyngdlagen i själva filmerna. Att åskådaren ser filmen i liggande position är för Rist ett medvetet val. När vi ligger ner blir våra muskler mer avslappnade och detta påverkar i sin tur vår upplevelse;

våra tankar, sinnesintryck och känslor. Rist syftar till att med sitt verk ge betraktaren en paus, andhämtning från vardagens stress och förpliktelser. Hon beskriver det som ”en timeout, som går att jämföra med kyrkobesök förr i tiden – en förmodad improduktiv tid, som man använder för att samla sig och för att reflektera.”²⁴

I *New Maladies of the Soul* talar Kristeva om den jäktade samtidsmänniskan som inte längre har tillgång till sin själ och som använder olika typer av flyktbeteenden för att skära av sig från kontakten med sig själv. Här belyser hon vikten av att ha ett sjäsliv eftersom det är detta sjäsliv som tillåter åtkomst till kroppen och till kontakten med andra människor. Genom själen är vi kapabla till handling, säger Kristeva.²⁵ För att återknyta till Rists verk, blir verket här ett sätt att via kroppen hitta tillbaka till det förlorade sjäslivet genom att besökaren stannar upp och ges utrymme att för en stund vara sig själv, sin kropp och sin sinnesupplevelse. Att komma tillbaka till detta tillstånd kan jämföras med att komma tillbaka till någonting ursprungligt, paradisiskt likt hur det lilla barnet upplever symbiosen med modern som är hela barnets värld. I livmodern är tyngdlagen annorlunda och det lilla barnet flyter omkring.

Tyngdkraften återfinns, som nämnt ovan, även i de två filmerna. Här är det skiftet mellan vatten och land som aktualiserar leken med tyngdlagen. Att vara vän med tyngdkraften handlar om att arbeta med den istället för mot den. Vi ser exempel på detta i Rists verk både i filmerna och i det fysiska rummet av installationen. I filmerna är det, som nyss nämnt, kontrasten mellan vatten och land som skapar det spänningsfält som Rist laborerar med. De två huvudpersonernas kroppar dyker ner under vattenytan och blir lätta, tyngdlösa, för att sedan dyka upp igen ovanför vattenytan. Väl uppe ovanför ytan tvingas de förhålla sig till sina kroppars tyngd. Filmerna innehåller även sekvenser av trädklättring där tyngdkraften än en gång utforskas. Högt ovanför marken, i ett träd, blir tyngdkraften extra påtaglig i och med medvetenheten om ett potentiellt fall. Träden och himlen återkommer även i filmerna när karaktärerna befinner sig under vattnet i form av speglingar på vattenytan. Att landytan gör sig påmind även under vattnet bidrar ytterligare till att skapa en kontrast mellan mark och vatten vilket i sin tur leder till påminnelsen om tyngdkraften. Både under vattnet och uppe i trädet, utforskar karaktärerna sina kroppar med hjälp av tyngdkraften och gör därmed tyngdkraften till

²⁴ <https://www.magasin3.com/konstverk/tyngdkraft-var-min-van/>

²⁵ Julia Kristeva, *New maladies of the soul* (New York: Columbia University Press, 1995), 6.

sin vän. Detta sker även i det fysiska rummet av installationen när åskådaren istället för att arbeta mot sin kropp arbetar med den genom att hen lägger sig ner på matthögarna och låter underlaget bära kroppen. Jag kommer att utforska detta närmare i nästa avsnitt, som handlar om jorden. Vatten och jord representeras även i installationens rum genom vattnet som rinner i turkosa färgpartier utmed väggarna och möter de jordfärgade mattorna, samt de turkosa pelarna vars färgelement liknar vattnets färg. De massiva betongpelarna kan samtidigt ses som en representation för jord, stabilitet, ett bärande element.

3.1.1 Jorden

Som jag sade i slutet av föregående avsnitt uppmuntras åskådaren till att lägga sig ner och bäras av matthögarna. Dessa matthögar är tunga och jordfärgade och topografiskt utskurna och för tankarna till jord på grund av sin färg, form och tyngd.

I *Det omedvetnas arkeologi* talar Irène Matthis om den Stora Modern, eller urmodern, och hennes koppling till jorden. Jag kommer i detta avsnitt att göra en koppling mellan jordelementet i *Tyngdkraft, var min vän* och moderskroppen och dess samhörighet med det semiotiska.

Här beskriver Matthis modern som "den Goda moder jord, livgivaren som låter plantor växa upp och blomma, träd utvecklas och bära frukt."²⁶ Både plantor, blommor, träd och frukt återfinns i Rists filmer. Dels förekommer det äpplen. De finns med i flera scener och är lysande röda till färgen och flyter omkring i vattnet. Olika röda bär förekommer också i filmen, bland annat körsbär. Kvinnan tar körsbär och mosar sönder dem med sin hand. De röda körsbärens sprider sin färg under vattnet likt en ström av blod. Blodet som också kan kopplas till moderskroppen, menstruationen, födelsen, förutsättningen för liv. Frukt är i sig symboliska för reproduktionen eftersom de är plantornas avkomma. Livskraften och fruktbarheten syns även i de blomstrande trädkronorna, banden runt karaktärernas kroppar som liknar navelsträngar, de nakna bröstet, och mer allmänt i den omslutande vegetationen karaktärerna befinner sig i. Vidare fortsätter Matthis: "Hon är också Moder Jord som förintar liv och begär åter sin frukt, sin avkomma. Hon är även döden. Att begravas i Moder Jord är att slutligen

²⁶ Irène Matthis, *Det omedvetnas arkeologi* (Stockholm: Natur och kultur, 1992), 23.

återvända till livmodern.”²⁷ Det finns där med andra ord en ständig förvandling mellan liv och död. Detta cykliska moment kan även ses i Rists filmer i form av de loopar som filmerna går i, där filmerna varken har någon början eller slut. Se avsnittet om upprepningen.

3.1.2 Vattnet

Vattnet är ett starkt inslag i Rists filmer, eftersom största delen av båda filmerna utspelar sig under vattenytan. Kropparna svävar sakta fram och befinner sig i ständig rörelse, och olika kroppsdelar hamnar i fokus. Vatten är ett centralt element i det *semiotiska* av många skäl. Dels består våra kroppar till största del av vatten. Vattnet symboliserar också ofta känslor, något som rör sig, som kan vara både lugnt och stilla men också stormigt. Vatten relaterar också till moderskroppen i och med att fostret befinner sig i fostervatten i livmodern. I och med detta skapas förutsättningen för en upplevelse av ett mer viktlost tillstånd. Jag vill i detta avsnitt till att börja med göra en koppling mellan vattnet och moderskroppen och dess relation till det *semiotiska*. Jag kommer även, lite längre ned, att göra en koppling mellan vattnet i verket – känslorna/ affekterna – och det *semiotiska*.

Vattnet skapar en känsla av att befinna sig i ett separat universum, ett rum som är omslutet, om än öppet, en livmoder inuti vilken barnet svävar i ett viktlost tillstånd av vatten. De två huvudpersonerna i Rists filmer flyter med lätthet omkring i detta universum där tid och rum förändrats, upplösts. Detta viktlösa tillstånd där fostret befinner sig är intimt sammankopplat med upplevelsen av det *semiotiska* eftersom fostret ännu inte hunnit lära sig ett språk byggt på syntax och grammatik, inträtt i den symboliska ordningen, utan befinner sig i det preoidipala tillståndet inuti modern. Barnet lär sig språket först efter att det fötts – det är först då som det så småningom upplever både tyngdlagen och den språkliga lagen.²⁸ I detta preoidipala tillstånd inuti livmodern är fostervattnet påtagligt. Eftersom fostervatten är nära sammankopplat med moderskroppen och eftersom moderskroppen (och barnet) är kopplade till det *semiotiska* kan vattnet i verket ses som en del i upplevelsen av det *semiotiska*.

27 Iréne Matthis, *Det omedvetnas arkeologi* (Stockholm: Natur och kultur, 1992), 23.

28 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 121.

I artikeln ”Emotion as a huge mass of moving water” argumenterar lingvistikern Ayako Omori för att vatten, och därtill ofta stora vattensamlingar, kan ses som en metafor för känslor.²⁹ I det *semiotiska*, förspråkliga tillståndet är känslorna ett av de sätt som det lilla barnet uttrycker sig på, därför går det att göra en koppling mellan Rists vattenvärld och det *semiotiska*. Karaktärerna som rör sig under ytan i Rists filmer kommunicerar ljudlöst med varandra. Om vi liksom Omori ser vattnet som en metafor för känslor får vattnet i Rists verk än djupare innebörd och kan ses som ett uttryck för det *semiotiska*.

3.2 Bildspråket

Tyngdkraft, var min vän innehåller inte något språk i vanlig bemärkelse; varken något verbalt språk eller skriftspråk återfinns i verket. I stället finns där ett starkt bildspråk av färger, former och ljus, samt ett uppbrutet, fragmentariskt bildspråk i filmerna som i vissa scener liknar collage eller bilder formade av ett kalejdoskop. I detta avsnitt kommer jag att titta närmare på detta bildspråk och utforska dess relation till det *semiotiska*.

Verkets filmer innehåller många olika skikt och lager av bilder som ibland ligger ovanpå varandra. Det innebär att bildspråket ibland är mycket fragmentariskt och att två olika föremål kan åka bakom/framför varandra över bildytan utan att mötas. Detta gör att där, i vissa scener av filmerna, skapas abstrakta bilder, liksom collage, uppbrutna och sammanfogade. I *Att översätta känslan* beskriver Carin Franzén Lacans tankar kring spegelstadiet. Spegelstadiet är det stadium då det lilla barnet vid cirka sex månaders ålder och fram till ungefär ett år, börjar fascineras av sin egen spegelbild eftersom hen för första gången ser sig själv som en integrerad helhet med en sammanhängande kropp. Dessa upplevelser är viktiga eftersom barnet börjar etablera en känsla av en koherent identitet.³⁰ Barnets upplevelse av sin kropp innan spegelstadiet, och innan det utvecklats ett språk och en egen identitet, är mer fragmentarisk, löst sammanhängande. Eftersom det *semiotiska* kopplas till Lacans imaginära ordning och barnets upplevelse innan det

29 Ayako Omori, ”Emotion as a huge mass of moving water”, *Metaphor and Symbol* vol. 23. no. 2 (2008): 130-146.

30 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 25.

språkliga inträdet och spegelstadiet, är det *semiotiska* länkat till det fragmentariska, det vill säga hur barnet upplever sin kropp innan hen ser kroppen som en helhet. Det fragmentariska bildspråket i filmerna går därmed att läsa som uttryck för det *semiotiska*.

Vidare är det möjligt att göra en koppling mellan det ibland uppbrutna bildspråket och vad Kristeva talar om som den *semiotiserade* kroppen som en plats för ständig klyvning.³¹ Hon menar att barnets drifter är både assimilerande och förstörande, därav en dubbelhet (inre klyvning), och att denna dubbelhet regleras i förhållande till moderns kropp som blir ett form av tidigt regelsystem. Barnet är ännu inte något eget subjekt men där återfinns i det *semiotiska* vad Kristeva kallar för de försymboliska funktionernas scen.³² Därav finns det i barnets drifter en klyvnad likt det uppbrutna bildspråket i Rists verk.

De genomgående formerna i installationen och de två filmerna är organiska, mjuka, naturlika. Det fysiska rummet är uppbyggt av runda pelare, ovalt formade matthögar och plattformar, samt droppformade färgpartier längs med väggarna. Endast väggarna i rummet skapar raka linjer och vinkelräta hörn, vilket tonas ned av de droppformade målningarna. Även skostället, vid ingången är rakt utformat, men annars följer allting i rummet kurviga formationer. Filmdukarna i taket är utskurna i oregelbunden form likt två stora fjärilar. Filmerna är även de fyllda av mjuka former; kvinnokroppen, de runda frukterna och bären samt vattnet är alla exempel på detta. De runda formerna i verket är i linje med kvinnokroppen, moderskroppens mjuka former som omsluter barnet och kan även sägas avspegla den nära relationen som barnet har till modern i det *semiotiska* tillståndet.³³

Färgerna i installationsrummet är dova, mörka med undantag för de torkosa färgpartierna och pelarna. Heltäckningsmattan på golvet är mörkt grön och matthögarna är bruna, vinröda, med vita och gröna kanter. Det för tankarna till naturen; vattnet och jorden. Färgerna i filmerna är däremot starka. Framförallt är det den röda färgen som står ut extra mycket i form av de röda äpplerna, bären och karaktärernas cerisrosa

31 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 119.

32 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 119.

33 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 119.

badkläder. Stark färg leder till ökat uppmärksamhet av förnimmelser och sensationer, vilket jag tänker kan kopplas till den preoidipala upplevelsen. Vid denna förspråkliga upplevelse är det språkliga filtret mindre starkt. Det vill säga, barnet befinner sig i det *semiotiska* tillståndet där det språkliga är svagare även om det finns med till viss del. Det språkliga tar sig mer uttryck i form av en viss ordning och logik men inte i form av språkligt tänkande så som när barnet inträder i den symboliska ordningen. Kristeva skriver om de preoidipala, *semiotiska* funktionerna som ”urladdningar av energi som förenar och orienterar kroppen i förhållande till modern.”³⁴ Och vidare om dessa drifter hur ”[d]e orala och anala drifterna, vilka båda riktas och struktureras i förhållande till moderns kropp, dominerar denna sensoriskt-motoriska organisation.”³⁵ Detta innebär att barnets sinnesvärld och kroppsliga funktioner och rörelser står i fokus när hen befinner sig i det *semiotiska* tillståndet. Den starka sinnesupplevelsen i form av de starka färgerna i Rists filmer tar bort fokus från det språkliga hos betraktaren och kan ses som en möjlighet för åskådaren att uppleva hur det lilla barnet kan tänkas erfara omgivningen, där sinnesintrycken förstärks. Å ena sidan kan avsaknaden av språket förstärka sinnesupplevelsen. Å andra sidan är det inte säkert att ett fokus på det språkliga minskar sinnesupplevelsen. Det går också att tänka sig att språket kan fördjupa kontakten med den visuella upplevelsen, att ett verbaliserat språk ger ytterligare struktur till upplevelsen. När vi promenerar i naturen kan språket, tankar distrahera oss från den omedelbara upplevelsen om jag till exempel tänker på att jag behöver städa när jag kommer hem. Likväl kan språket vid samma tillfälle, när vi är ute och vandrar i naturen, hjälpa oss att komma närmare nuet och vår sinnesupplevelse genom att sätta ord på beskriva vad vi ser.

Ett annat element som är högst närvarande i verket är ljuset. Likt de starka färgerna fångar det starka ljuset uppmärksamheten och förstärker sinnesupplevelsen. Jag kommer att återkomma mer till ljuset i avsnittet om paradiset.

Sammanfattningsvis bidrar det starka bildspråket till att fånga åskådarens uppmärksamhet även om det inte är självklart att avsaknaden av ett språk alltid

34 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 119.

35 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 119.

förstärker sinnesupplevelsen. Bildspråket i filmerna kan ses som en bidragande orsak till den *semiotiska* upplevelsen av verket, där åskådaren får möjlighet att uppleva hur det preoidipala barnet upplever sinnesvärlden. Färgerna, formerna och ljuset samspelar med varandra och skapar en drömlig värld, ett eget universum.

3.3 Upprepningen

Rists filmer är fulla av upprepningar. Den ena av de två filmerna, av Magasin 3 kallad *Wet* består av delar av den andra filmen, kallad *Dry*. *Wet* är alltså en ituklippt version av filmen *Dry* där filmsekvenserna satts ihop på ett annat vis. Därför är filmerna både lika (innehåller samma delar) och olika (den ena filmen innehåller sekvenser som ej förekommer i den andra).

Båda filmerna innehåller som sagt återkommande filmsekvenser. Denna upprepning kan ses som symboliskt för hur vi hanterar gamla händelser och trauman som vi inte kunnat bearbeta då det inträffade och som vi i stället iscensätter gång på gång för att försöka bemästra situationen på nytt. Ludvig Igra skriver i *Inre värld och förändring* om hur många människor är fast i sina inre problem och inte lyckas med att komma ur denna onda cirkel av negativa erfarenheter.³⁶ Vidare berättar han att Freud betecknar detta som ett ”intrapyskiskt betingat *upprepningstväng*”.³⁷

Irene Matthis skriver: ”Vi återvänder alltså, med neurotikern i oss, ständigt till samma problematik, till samma ödets knuta i vår livsväv.”³⁸ Denna upprepning återfinns också i den semiotiska *choran* där Kristeva skriver om hur det ständigt börjas om från början.³⁹ Eftersom upprepningen återfinns i det *semiotiska* är filmernas upprepningar uttryck för det *semiotiska*.

Upprepning är även en form av rytm som kan kopplas till det *semiotiska* och som jag kommer att titta vidare på i nästa avsnitt.

3.4 Rytmen

36 Ludvig Igra, *Inre värld och förändring* (Stockholm: Mareld, 2003), 67.

37 Ludvig Igra, *Inre värld och förändring* (Stockholm: Mareld, 2003), 67.

38 Irene Matthis, *Det omedvetnas arkeologi* (Stockholm: Natur och kultur, 1992), 229.

39 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 118.

Jag kommer i detta avsnitt att titta närmare på den vokala och kinetiska rytmen så som de tar sig uttryck i Rists verk. Det vill säga, att jag kommer att undersöka ljudet och rörelsemönstret i verket, samt dess tempo.

Karaktärernas rörelsemönster kan liknas vid dans. De båda huvudpersonerna rör sig i sync med varandra och bildar tillsammans olika formationer med sina kroppar. De för armarna ovanför huvudet och seglar upp ovanför vattenytan. Eller så svävar kvinnans kropp fram under vattnet i slow-motion. Kroppen vrids och vänds åt olika håll så att olika kroppsdelar kommer i fokus i bilden. Karaktärerna rör sig fram på ett sensuellt sett, viktlöst svävande.

Ljudet i filmen är dels rytmiskt dels en uppbruten rytmik i form av enbart ljud. Ljudet är även det skiftande fragmentariskt. En ljudbit innehåller mjuka, asiatiska toner och spelas upp på vad som tycks vara ett sågliknande instrument. Det bidrar till den omslutande, omhändertagande känslan. Barnjoller hörs också bland ljuden (vilka jag beskrivit i kapitlet om verket). Vidare är de blippande, bloppande och syntetiska ljuden barnsliga, lugnande, sövande. I huvud taget bidrar ljuden till att skapa upplevelsen av att vara det preoidipala barnet.

Filmernas tempo är långsamt. Och bidrar till känslan av att vara i ett förhöjt sinnestillstånd likt det ett litet barn har.

I *Stabat mater* skriver Kristeva om hur *choran* går att jämföras med ”den vokala och den kinetiska rytmen.”⁴⁰ Och hon refererar till *choran* som ett rytmiskt rum som förbereder ett betecknande och blir till en alstrande rörelse. Matthis förklarar det som att det där uppstår en rytmisk brottning i den klyvna *semiotiserade* kroppen där sen drifternas stockar sig.⁴¹ Det rytmiska är således ett uttryck för någonting *semiotiskt* eftersom det återfinns hos den *semiotiserade* kroppen, därför kan det rytmiska i Rists verk ses som en viktig del av det *semiotiska*.

3.5 Moderskroppen

Den fysiska teatern, säger Kristeva beskriver bättre än ord det *semiotiska*.⁴² Den fysiska

40 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 118.

41 Irene Matthis, *Det omedvetnas arkeologi* (Stockholm: Natur och kultur, 1992), 122.

42 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 35.

teatern använder sig av kroppen istället för som vanlig teater använder sig mer av språket och därmed är den mer närliggande till det *semiotiska*. Filmerna i Rists verk kan liknas vid den fysiska teatern eftersom även de är språklösa och eftersom där vilar ett starkt fokus på det kroppsliga och den kroppsliga upplevelsen som likt den fysiska teatern är mindre bunden av en språklig struktur. Samverkan mellan de olika elementen i filmerna, och i det fysiska installationsrummet, öppnar upp en värld full av sinnlighet och kroppslighet, det vill säga ett *semiotiskt* universum. Kroppen som rör sig i slow-motion får världen att stanna upp och närvaron hos åskådaren skärps likt den gjorde av de starka färgerna och ljuset. Det beror på att slow-motion skapar en kontrast till den vanliga vardagen och att våra sinnesintryck därmed skärps på grund av att vi befinner oss i en mer okänd miljö och då behöver vara mer uppmärksamma. Att takten blir långsammare, vid slow-motion, gör även att åskådaren hinner ta in elementen mer.

Modern är i början det lilla barnets hela värld. Det är hon som tillsammans med fadern är skapare av barnet, urkraften till liv. Moder jord finns närvarande i naturelementen som genomsyrar verket på olika vis. Vi finner naturen i som tidigare nämnda naturfärgade materialen i installationsrummet och i vattenvegetationen samt i naturen på land.

Moderskroppen gestaltas på olika plan i verket. Dels av den frukbara kvinnans kropp som är en potentiell moderskropp. Dels av vattnet som karaktärerna omsluts av. Den prototypa moderskroppen består i stora drag av livmoder med vätska, moderkaka, bröst, underliv samt moderns famn. Alla dessa element återfinns i symbolisk form i Rists verk. Installationsrummet kan likt livmodern ses som ett mörkt, omslutande kärl. Vattnet i filmerna kan också betraktas som ett element som håller och insluter karaktärernas kroppar på ett liknande sätt som vattnet i livmodern. Ett fragmentariskt naket bröst seglar förbi i filmerna likt en referens till den ammande moderskroppen.

Det fragmentariska är över huvud taget ett centralt inslag i Rists filmer. Isolerade kroppsdelar är högst närvarande i form av bland annat ett bröst och en hand och återkommer som upprepade bildsekvener i filmerna. Enligt Kristeva är det fragmentariska ett islag i det *semiotiska*. Det lilla barnet upplever till en början sin kropp som osammanhängande och det är först när denna kommer in i vad Lacan kallar spegelstadiet som barnet börjar kunna uppfatta sig själv som en sammanhängande

helhet.⁴³

Kvinnan i filmerna kan å ena sidan ses som en moder, å andra sidan som ett barn. I en av scenerna dyker en stor hand ned, i ungefärlig storleksordning av kvinnans överkropp och mage. Handen åker ner mot kvinnans mage men precis vid det ögonblick som den förväntas snudda vid kvinnan glider den istället ned bakom hennes kropp; bilden på kvinnan och bilden på handen möts aldrig på grund av att de är två olika bildskikt som faller bakom/framför varandra. Även detta är ett exempel på denna fragmentariska uppbrutenhet av bildspråket. För att återkomma till kvinnans dubbla roll så skapar denna lek med proportionerna en mångtydighet där kvinnan är både mor och barn. ”Modern är på en och samma gång mor till sitt eget barn och barn till sin egen mor, en svindlande brygga mellan människans egen början och fullbordan.”⁴⁴, skriver Ebba Witt-Brattström. Denna cirkel är en dimension av det cykliska och upprepningen som jag skriver om i kapitlet om upprepningen och en del av det *semiotiska*.

Att modern är både skapare och förintare av liv gör henne till odödlig och det är därför som Faderns lag behövs, menar Matthis. Fadern har förmågan att befria oss från modern som i slutändan upplevs som kvävande av det lilla barnet som har önskan om att bli en egen individ.⁴⁵

Jag ser i filmerna den stora handen som dyker ned under vattenytan för att nästan snudda vid kvinnans kropp som en potentiell faders hand (handen är en mans hand). Den dyker ner under vattnet där det symbiotiska finns och skapar en bro mellan det som finns under vattenytan och det som finns ovanför. Ovan vattenytan finns det vanliga livet som gestaltas på ett mer öppet och mindre omslutande vis i form av den öppna naturen.

Kvinnan och mannen bär i filmerna färgade sidenband runt sina hand- och fotleder. Kvinnan har även en röd slang med en liten manuell pump på runt sin kropp. Dessa band och slang som rör sig från kvinnan och mannens kroppar är utformade på liknande sätt som navelsträngar är. Detta ger ytterligare en dimension av att kvinnan (och mannen) har dubbla roller som barn och vuxen. Att Rist valt att omge karaktärerna

43 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 125.

44 Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker Etc. :litteraturanalyser 1993-2003* (Stockholm: Norstedt, 2003), 24.

45 Irène Matthis, *Det omedvetnas arkeologi* (Stockholm: Natur och kultur, 1992), 23.

med näckrosblad och dess långa stjälkar kan eventuellt ses som en referens till moderkakan vars form liknar näckrosens.

3.6 *Paradiset*

Rist menar själv att det är en paradisisk värld som hon gestaltar i *Tyngdkraft, var min vän*, och att där inte finns någon orm i mening av någon ondska.⁴⁶

Jag kommer i detta avsnitt att titta närmare på konstruktionen av det paradisiska i Rists verk.

Den mest iögonenfallande paradisiska symbolen i filmerna är de röda äpplena som förekommer genomgående genom båda filmerna. Frukt är på ett generellt plan en symbol för paradiset, och detta blir som sagt extra tydligt med tanke på de röda äpplena. Frukten har en betydelsefull plats i skapelseberättelsen om Eva och Adam. Där varnas de första människorna för att äta av äpplet, kunskapens frukt. Kunskapen har även med språket att göra och i skapelseberättelsen var kunskapen det som tvingade människorna ut ur paradiset. Det går att göra en parallell mellan skapelseberättelsens paradiset och verkets paradisiska miljö eftersom båda platser var/är platser där en viss sorts kunskap eller språk saknades/saknas och att det var detta som gjorde/gör platserna till paradisiska.

Det paradisiska är också förknippat med njutning vilket kan ses i karaktärernas förhållande till frukterna, hur de njutningsfullt mosar sönder dem. Det finns närvarande i verket en sexuell konnotation.

Ljusets närvaro i filmerna bidrar till upplevelsen av någonting ljust, paradisiskt. Solens strålar skiner ner under vattenytan och bildar olika prismaliknande formationer. Det vackra är ett element som är högst närvarande.

Paradiset relaterar till det *semiotiska* genom barnets upplevelse av det symbiotiska tillståndet med modern. Enligt Freud är födelseögonblicket den första ångestupplevelsen.⁴⁷ Avskiljandet från modern, när barnet är på väg in i den symboliska ordningen, för att bli ett eget subjekt, är en smärtsam process för det lilla barnet, som då måste lämna det paradisiska, symbiotiska tillståndet med modern, menar Kristeva. Det

46 *Arty* (Stockholm: SVT 1, 2007), videomaterial.

47 Sigmund Freud, *Drömtydning* (Stockholm: Natur och Kultur, 2002), 595

paradisiska i Rists filmer kan dels ses som det fullkomliga stadiet i livmodern men även som ett tillstånd efter det att barnet fötts men då barnet fortfarande befinner sig i den icke-språkliga världen och där den symboliska ordningen mer och mer tränger sig på. Vi ser i en av filmerna en liten leksaksbil i plast som skulle kunna vara en antydning om världen därutöver och den symboliska ordningen som tränger sig på.

3.7 Affekterna och drifterna

Jag kommer i detta avsnitt att behandla drifterna och affekterna, vilka är närvarande i det *semiotiska*, så som de tar sig uttryck i verket.

Drifterna syns närvarande i filmerna genom karaktärernas förhållande till frukterna, hur de njutningsfullt mosas sönder, den röda färgen som bären sprider som för tankarna till blod och fruktbarhet. Vidare avspeglar karaktärernas, till stor del, nakna kroppar och det sensuella sättet som de rör sig på att karaktärerna innehar en sexualitet. Att olika intima kroppsdelar, bröst, underliv och rumpa, hamnar i fokus i bilden är även det en bidragande faktor till avspeglingen av karaktärernas sexualitet.

Rists tanke var att skapa androgyna karaktärer i filmerna för att suddas ut könsskillnaderna. Mannen i filmerna är därför klädd likadant som kvinnan; i en tvådelad baddräkt. Därför är det inte alltid lätt att urskilja mannen som man i filmerna. Karaktärernas sexualitet/drifter finns, som sagt, tydligt där, men är å andra sidan, mer riktad mot tillfredsställelse i form av att bara vara, uppleva, utforska, och njutning i form av söndermosande av frukt och bär. Och mindre riktad mot direkt sexuell tillfredsställelse. De är i samspel med varandra men inte på något sexuellt vis. Deras sexualitet kan i viss mån jämföras med det lilla barnets där de orala och anala drifterna står i fokus.⁴⁸ Det lilla barnet upplever starka begär mot modern som det vill ha omedelbart tillfredsställda. Dessa begär mot modern kan ses i filmerna i symbolisk skepnad i form av det nakna bröstet som är kopplat till amningen, men även som nämnt i ljudspåret.

De förspråkliga driftsspåren finns även kvar när det lilla barnet börjar utveckla ett språk. ”[De] kan spåras i språkmelodin, i rytmen, i barnets lustfyllda härmljud. [...]

48 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter* / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 17.

Och i moderns lyhörda kontakt med dessa lallanden, upplevd som en ny, narcissistisk dimension. Som i förälskelsen.”⁴⁹, skriver Ebba Witt-Brattström. Ljudspåret i *Tyngdkraft, var min vän* vittnar om dessa ljud. Barnets joller är bara en del av detta. Hela ljudslingan går i dämpade, lugna toner, ibland melodiska, vaggande, sövande, tröstande, omslutande.

Ett litet barn upplever som sagt starka känslor kopplade till sina begär. Affekterna är därför en del av den preoidipala upplevelse och en del av det *semiotiska*. Affekterna i filmerna tar sitt uttryck genom karaktärerna. De känslor som finns närvarande är glädje, förundran, nyfikenhet, njutning.

3.8 Gränslandet natur och kultur

Likt det *semiotiska* rör sig verket i gränslandet mellan natur och kultur, men ligger närmare naturen, ett mera primitivt sätt att uppleva. Kristeva talar om hur det poetiska språket är det språk som befinner sig i gränslandet mellan det *semiotiska* och det symboliska, eftersom det är ett språk som är mer fritt och mindre lagbundet än vanligt språk som följer grammatiska regler.⁵⁰

Naturen är högst påtaglig i verket i form av den faktiska naturen i form av växtligheten, jorden och vattnet samt människornas kroppar. Kulturen smyger sig in i filmerna i form av badkläder och färgade band och plastslangen. En liten gul plastbild simmar vid ett tillfälle förbi och när kvinnan befinner sig uppe i trädet släpper hon ut röda platsbollar från under sin klänning. Så även om naturen är det element som tar störst plats i filmerna, finns där spår av en mänsklig kultur. Vidare finns kultur/natur skildrat i installationens rum där materiella föremål som mattor och färg fått gestalta naturen i form av kullar, vatten och jord. Även skostället vittnar om en kultur där skor bärs. Att ta av sig skorna kan här ses inte bara som en hemtrevlig gest, men också ett sätt att ta ett kliv närmare sin natur. Kasta av sig en bit av kulturen.

Gränslandet mellan natur och kultur är essentiellt för det *semiotiska*. Det *semiotiska* existerar inte helt utan det symboliska, lagbundna, språkliga. *Choran* är med

49 Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker Etc. :litteraturanalyser 1993-2003* (Stockholm: Norstedt, 2003), 24.

50 Julia Kristeva, *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström* (Stockholm: Natur och kultur, 1990), 17.

och formar upplevelserna genom drifterna och relationen till modern som organiserar upplevelsen.⁵¹ Detta är en förutsättning för identitetsskapande och språket.

4. SLUTSATS

Jag har i denna uppsats utforskat Pipilotti Rists verk *Tyngdkraft, var min vän* utifrån Julia Kristevas begrepp det *semiotiska* och den *semiotiska choran*. Eftersom det *semiotiska* hänger ihop med det symboliska har även det symboliska behandlats. I första delen ges en presentation av Julia Kristeva och Pipilotti Rist. Som en bakgrund, för att bättre förstå det begrepp jag valt att utgå från, ges en förklaring av det *semiotiska*, *choran* samt det symboliska. Jag ger även en förklaring av verket för att läsaren ska kunna ha med sig en bild av det till analysdelen.

Rists verk innehåller många olika lager och dimensioner. Dels består verket av det fysiska rummet där verket är upprättat, och som är en del av själva installationen. Detta rum går i dova, mörka färger och består av olika upphöjda matthögar, likt topografiska kurvor. Vidare finns där, ovanför matthögarna, i taket två filmdukar på vilka två filmer visas. Åskådaren ges möjligheten att ta av sig skorna vid entrén, ställa dem i ett skoställ och lägga sig på en av tillsamman med andra åskådare, för att ta del av filmerna. Filmerna innehåller även ett ljudspår.

Jag har i utforskandet av det *semiotiska* valt att undersöka olika element i verket och se om/hur de kan kopplas till det *semiotiska*. Jag har gjort min undersökning utifrån elementen; tyngdkraften, jorden, vattnet, bildspråket, upprepningen, rytmen, moderskroppen, paradiset, affekterna och drifterna samt gränslandet natur och kultur. I avsnittet om tyngdkraften gav jag först en mer generell bild över tyngdkraften för att senare dela upp den i elementen jord och vatten. Jag fann där att tyngdkraften var närvarande i verket dels i det faktiska installationsrummet och dels i filmerna. I rummet fanns tyngdkraften närvarande i form av att åskådarnas tyngdpunkt ändras när de lägger sig ner för att se filmerna. I filmerna är tyngdkraften närvarande i form av spelet mellan land och vatten. Det viktlösa tillståndet som karaktärerna upplever när de dyker ner

51 Carin Franzén, *Att översätta känslan / Julia Kristeva* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), 98-99.

under vattenytan i kontrast till när de dyker upp ovanför ytan igen. I avsnittet om jord behandlar jag verkets koppling till moder jord, fruktbarheten och naturens cykliska karaktär. Jorden återfinns dels i installationens naturlika rum med dess tunga jordfärgade mattor och dels i filmerna som ett ständigt återkommande inslag i form av grönskande träd och växter. Jorden kan som nämnt kopplas till modern som är ansluten till det *semiotiska*. I avsnittet om vattnet tittar jag närmare på vattnets relation till moderskroppen och till fostervattnet.

Avsnittet om upprepningen behandlar verkets cykliska natur vilket går att skönja i filmerna och ljudfilens uppbyggnad som är utformade som loopar. Båda filmerna innehåller även återkommande bildsekvenser. Jag jämför här med Iréne Matthis tankar kring upprepningen som ett återkommande försök hos individen att lösa gamla, inre konflikter och trauman. Och hur upprepningen är en form av rytm som kan kopplas till det *semiotiska*.

I avsnittet om bildspråket talar jag om filmernas färger, former och ljus samt om det uppbrutna, collagiska bilderna. Både filmernas färger och ljus förstärker sinnesupplevelsen likt det lilla barnets upplevelse av världen som förstärkt, direkt. De mjuka formerna återspeglar den mjuka moderskroppen. Jag talar även om språkets förmåga att ibland förstärka och ibland minska sinnesupplevelsen.

Ett avsnitt om paradiset följer därpå. I detta avsnitt beskriver jag verket utifrån elementet paradiset och talar om paradiset relation till det lilla barnets symbiotiska relation med modern. Om en förspråklig tillvaro.

Vidare följer ett avsnitt om moderskroppen. I detta avsnitt talar jag om det kroppsliga i verket och knyter detta till den *semiotiska* upplevelsen och om hur det symboliska dyker upp i form av en hand som dyker ned under vattenytan.

I nästa avsnitt talar jag om rytmen. Rytmen i form av rörelse och ljud, vilka båda är en del av det *semiotiska*. Tempot i filmerna är långsamt, ibland slow-motion vilket bidrar till skärpt fokus. Ljuden är kopplade till barnets joller, och omslutande, vaggande.

Efter rytmen talar jag om affekterna och drifterna vilka båda två är element som finns närvarande hos det preoidipala barnet som styrs till stor del av sina känslor och drifter och omedelbara begärstillfredsställelse.

Till sist talar jag om gränslandet mellan natur och kultur. Naturen är högst påtaglig i Rists verk och kan kopplas till det *semiotiska* men där förekommer även inslag av kultur i form av badkläder och plastleksaker.

Min slutsats är att det finns tydliga spår av det *semiotiska* i de enskilda delarna av verket som jag har undersökt, men att det är helheten; installationsrummet, filmerna och ljudslingan, som gör hela verket till en *semiotisk* upplevelse där de olika elementen förstärker varandra. Det som tar form är ett eget universum fyllt av sinnlighet, omslutenhet och lugn. Den komplexa sammansättningen av verkets olika lager, nivåer och bildskikt gör att verkets konstruktion bidrar till skapandet av en hel värld. Där finns jord och vatten, natur och kultur, mor och barn, tyngd och lätthet, ett materiellt rum och film. Det är en värld där jag som åskådare får möjlighet att identifiera mig både med den vuxna kvinnan, modern, och med barnet. Eftersom min upplevelse emellanåt ger mig känslan av att jag är ett barn, blir det naturligt att jag projicerar ut mina moderskänslor mot den kvinnliga karaktären, att hon blir Modern. Det är en värld full av sinnlighet och varande som Rist målar upp; ett paradiset som till stor del ligger under vattnet. Är detta en form av ett nutida kyrkobesök, som Rist föreslår?⁵² Eller är det en form av konstterapi, som en recensent skriver?⁵³ Jag ser det *semiotiska* som en viktig del av vår upplevelse av verket, en upplevelse som står utanför det språkliga och som tvingar oss att öppna upp våra sinnen och ta in omvärlden på ett nytt sätt, likt ett nyfött barn kan tänkas göra. Vilka andra perspektiv eller insikter går inte att få genom denna form av förstärkt medvetenhet? Perspektiv och insikter som jag tänker behövs och som kompletterar den språkliga erfarenheten. Att gå tillbaka till vår kropp och in i oss själva för att känna det vi inte velat känna, läka de sår som finns kvar och födas som nya, mindre kluvna subjekt.

52 Pipilotti Rist, *Grattis! / Pipilotti Rist*, red: Richard Julin och Tessa Praun (Stockholm: Magasin 3 Stockholm konsthall, 2007), 55.

53 Malin Hedlin Hayden, "Pipilotti Rist. Gravity, Be My Friend" *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History*, vol. 77, no 3, (2008): 200-207

BIBLIOGRAFI

Böcker och artiklar:

Franzén, Carin. *Att översätta känslan: en studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*. Stockholm/Steag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2005.

Freud, Sigmund. *Drömydning*. Stockholm: Natur och kultur, 2002.

Hedlin Hayden, Malin "Pipilotti Rist. Gravity, Be My Friend"
Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History vol. 77 no. 3 (2008): 200-207.

Igra, Ludvig. *Inre värld och förändring*. Stockholm: Mareld, 2003.

Kempers, Paul, *Elixir: the video organism of Pipilotti Rist ; [to accompany the Exhibition Elixir: The Video Organism of Pipilotti Rist, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 7 March - 10 May 2009 ; Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki 5 September - 6 December 2009]* Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2009.

Kristeva, Julia, *New maladies of the soul*. New York: Columbia University Press, 1995.

Kristeva, Julia, *Revolution in poetic language*. New York Columbia University Press, 1984.

Kristeva, Julia. *Stabat Mater Stabat mater och andra texter / Julia Kristeva ; i urval av Ebba Witt-Brattström*. Stockholm: Natur och kultur, 1990.

Matthis, Irène. *Det omedvetnas arkeologi*. Stockholm: Natur och kultur, 1992.

Omori, Ayako. "Emotion as a huge mass of moving water" *Metaphor and Symbol* vol. 32 no. (2008): 130-146.

Rist, Pipilotti. *Grattis! / Pipilotti Rist*. Red. Richard Julin och Tessa Praun. Stockholm: Magasin 3 Stockholm konsthall, 2007.

Pipilotti Rist, och Mirjam Varadinis, *Pipilotti Rist: your saliva is my diving suit in the ocean of pain*. Snoeck: Cologne, 2016.

Rubin, Birgitta "En värld utan gravitation" DN Kultur, 2007-02-06

Witt-Brattström, Ebba. *Ur könets mörker etc.: litteraturanalyser 1983-1993 ; Ur könets mörker etc. : litteraturanalyser 1993-2003*. Stockholm: Norstedt, 2003.

Elektroniska resurser:

<https://www.magasin3.com/konstverk/tyngdkraft-var-min-van/>

Videomaterial:

Arty. Stockholm: SVT 1, 2007-03-02, Del 1:9, Produktionsnummer: 20077205, 30 min.

Bilder:

Tyngdkraft, var min vän, 2007, installationsbild, Magasin 3 Stockholm Konsthall

Tyngdkraft, var min vän, 2007, videostillbild

Källa: <https://www.magasin3.com/konstverk/tyngdkraft-var-min-van/>