

Södertörns högskola
Konstvetenskap

Excess och kontroll

En analys av Annika Larssons videoverk Poliisi och Pink Ball

Katia Miroff



C-uppsats, ht 2007
Handledare: Charlotte Bydler

Innehåll

Inledning	s. 2
<i>Syftesformulering</i>	s. 2
<i>Material och forskningsläge</i>	s. 3
<i>Teori och metod</i>	s. 4
Beskrivning av verken	s. 6
Scen och framing	s. 7
Narrativets struktur	s. 9
Riten som teckensystem	s. 11
Ritens funktion	s. 13
Rit och intensitet	s. 16
Intensitet och klichéer	s. 19
Avslutande diskussion	s. 24
Sammanfattning	s. 26
Litteraturförteckning	s. 27

Inledning

Den svenska videokonstnären Annika Larsson, som är född 1972 och tog examen från Kungliga Konsthögskolan 2000 tillhör de mer framgångsrika nutida konstnärerna. Denna uppsats syftar till att analysera videoverken *Poliisi* från 2001 och *Pink Ball* från 2002. Båda verken har ett våldsamt innehåll; i *Poliisi* rör det sig om en misshandel och i *Pink Ball* om situationer där det verkar förekomma tvång och förnedrande behandling.

Förhållandet mellan konst och etik kommer att vara ett underliggande tema i detta projekt. Är det provocerande med konst som *inte* har en etisk eller politisk agenda, det vill säga konst som inte är samhällstillvänd och som inte gör etiska ställningstaganden, utan håller sig ointresserad av moral? Hur det än är ställt med dessa frågor verkar etiken vara nära förknippad med konsten, det gäller inte minst de senare åren. Exempel på detta är fenomenet relationell estetik, som vill värdera konsten utifrån sociala relationer.

Det verkar även från konstkritikens sida finnas en vilja att hitta samhällstillvända anspråk i konst, och det gäller inte minst bemötandet av Annika Larssons verk. Kanske finns orsaken till detta i de ibland våldsamma temana hos Larsson, eller det faktum att hennes videoverk bara innehåller manliga karaktärer. Dessa två drag känns igen från verk med samhällskritiska anspråk. Viktigt är dock att Larssons verk på många sätt är motsatsen till det agiterande eller utopiska. Istället för att leta efter lättviktiga och okontroversiella poänger, menar jag att det är viktigt att uppmärksamma en komplexitet och mångtydighet i verken, vars innebörd aldrig är given på förhand.

Syftesformulering

Uppsatsen har till syfte att analysera av två videoverk av Annika Larsson, *Poliisi* och *Pink Ball*. Min avsikt är att identifiera och göra en noggrann undersökning av de bärande temana när det gäller både form och innehåll.

Uppsatsen ska också undersöka hur våldet gestaltas i dessa två verk, utifrån frågan om det finns några samhällstillvända eller kritiska anspråk hos Larsson.

Material och forskningsläge

Objekt för analysen är två videoverk av Annika Larsson: *Pink Ball* från 2002 och *Poliisi* från 2001. Båda filmerna har ett våldsamt tema, i *Poliisi* i form av tre polisers misshandel av en man på ett torg. I *Pink Ball* figurerar tre män varav en verkar vara rörelsehindrad. De andra två involverar honom i lekar där hans kropp används som ett föremål.

Uppsatsen innehåller inga bilder från verken, förutom omslagsbilderna. Anledningen till detta är att det främst är sekvenser från filmerna som undersöks i sin helhet, en enskild bild skulle då vara ett otillräckligt exempel. Istället beskrivs de delar av filmerna som undersöks ingående, vilket även poängterar rollen hos exempelvis kamerarörelser, hastighet och ljud.

Annika Larssons har haft ett stort antal utställningar både i Sverige (exempelvis på Andréhn-Shiptjenko år 2000 och 2004, Färgfabriken 2003) och utomlands (exempelvis Cosmic Galerie Paris år 2003 och 2006 och Andrea Rosen Gallery i New York år 2002 och 2004) så tillgången på katalogtexter, recensioner och artiklar i samband med dessa är omfattande. Det visar sig dock vid närmare granskning att de är ganska lika varandra och att de ofta kretsar kring aspekter som den fetischistiska blicken, det faktum att det är män i alla roller, homoerotik, spel samt lekar med bildkonventioner. Bland texterna som tolkar Annika Larssons konst ur ett feministiskt perspektiv hittar man Abigail Solomon-Godeaus katalogtext "Danger: men at work (or play)".¹ Hon inkluderar Larssons verk (däribland *Poliisi* och *Pink Ball*) i en feministisk kontext där den vedertagna bilden av maskulinitet problematiseras och exotiseras. Även artikeln "Video Art to Shake the System" av Lizzy Le Quesne som behandlar *Poliisi* tolkar Larsson utifrån ett slags politisk symbolik.²

Bland artiklarna utgår denna uppsats även från Philipp Kaisers katalogtext "Look at Me" där han bland annat talar om Larssons verk som kammarspel.³ Till användning kommer även en artikel av Daniel Birnbaum med titlen "First Take" som berör närheten till bildklichéer.⁴

När det gäller texter producerade i akademisk kontext har jag endast hittat en B-uppsats i konstvetenskap, "Det handlar om tabun. Och att försöka bryta dem", framlagd år 2004 vid

¹ Abigail Solomon-Godeau, "Danger:men at work (or play)", katalogtext från utställning på Kunsthalle Nürnberg, Museum für Gegenwartskunst/ Christoph Merian Verlag, Basel 2003.

² Lizzy Le Quesne, "Video Art to Shake the System", Artphoto, # 5, 2004.

³ Philipp Kaiser, "Look at Me", katalogtext från utställning på Kunsthalle Nürnberg och Museum für Gegenwartskunst, Museum für Gegenwartskunst/Christoph Merian Verlag, Basel 2003.

⁴ Daniel Birnbaum, "First Take", Artforum, januari, New York 2002.

Södertörns högskola av Maria Milén.⁵ Milén analyserar *Poliisi* med hjälp av Laura Mulveys teorier kring skopofili och fetischism i spelfilm samt med Julia Kristevas begrepp ”abjektion”.

Teori och metod

Analysen inleds med en grundläggande redogörelse för element i filmernas utformning. Filmernas sätt att förhålla sig till bildrummet, bildbeskrivning och narrativets struktur undersöks med hjälp av Gilles Deleuzes filmteori från *Cinema 2. L'image-temps*.⁶ En undersökning av de här elementen är intressant med tanke på Larssons egensinnighet gällande dessa aspekter av verken, men också i och med att den leder vidare mot kommande frågor. Från Deleuze hämtar jag framför allt hans begrepp om det ”kristallina”, bland annat för att undersöka hur teckensystem inom filmerna fungerar. Uppsatsen klarlägger vidare hur det Deleuze kallar en ”kristallin ordning” (som benämner något konstgjort eller framställt) förhåller sig till eventuella samhällskritiska anspråk i verken.⁷

Uppsatsen analyserar det våldsamma temat i filmernas narrativ och undersöka de rituella inslagen som påminner om avrättningar. Till detta används den franske filosofen Georges Batailles teorier från *Litteraturen och det onda*⁸ om ritens betydelse och dess koppling till excess som man kan hitta bland annat i hans studier av den franske historikerns Jules Michelets verk *Häxan*. Med hjälp av Batailles begrepp ”intensitet” görs en ingående analys av våldets innebörd i de båda verken. De våldsamma inslagen och likheten med riter har berörts i otaliga artiklar om dessa verk, rent av de flesta. Dock saknas en vidare undersökning av innebörden i detta. Den analys som görs i denna uppsats, med stöd i Batailles begrepp intensitet, innebär en sådan undersökning. Här poängteras temat med excess och utlevelse i koppling till det våldsamma i verken. I detta sammanhang aktualiseras även religionsteoretikern Rene Girards texter om offerriten och dess funktion ur antologin *Syndabocken*.⁹

I enlighet med avsikten att göra en immanent analys av de båda verken går jag i polemik med Lizzy Le Quesnes artikel ”Video Art to Shake the system” där hon utläser symboler som refererar till en politisk kontext i *Poliisi*. Jag bemöter i samband med detta det faktum att hon i verken ser

⁵ Maria Milén, ”Det handlar om tabun. Och att försöka bryta dem.”, Södertörns högskola, Stockholm 2004.

⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*, Les éditions de minuit, Paris 1985.

⁷ Deleuze, 1985, s.165.

⁸ Georges Bataille, *Litteraturen och det onda*, Bruno Östlings bokförlag Symposium, Stockholm 1996. I original *Le littérature et le mal*, Gallimard, Paris 1957.

⁹ René Girard, *Syndabocken-en antologi*, urval Anders Olsson, Themis förlag, Stockholm 2007.

samhällstillvända anspråk.

Slutligen ska uppsatsen undersöka hur framställningssättet, gällande bildspråk kameravinklar och musik tar fram det våldsamma temat men även gör karaktärerna till erotiska objekt.

Innebörden i detta erotiserande diskuteras, även det med stöd i begreppet ”intensitet”. Uppsatsen ska även pröva Abigail Solomon-Godeaus resonemang om att verken har en feministisk agenda som syftar till att dekonstruera den vedertagna uppfattningen av mansrollen. I detta sammanhang behandlas närheten till bildklicheér.

Beskrivning av verken

Pink Ball från 2002 och *Poliisi* från 2001 är videoverk i färg filmade med mini-dv. Vid utställningstillfällena har de visats på stora skärmar. Båda är 17 minuter långa och loopade. Soundtracken är komponerade av Tobias Bernstrup och verkar vara spelade på en gammal synt. Musiken är monoton, består av beats och en melodislinga som upprepas.

Scenen för *Pink Ball* är en strand i starkt solsken. Till sceneriet hör ett antal palmliknande låga växter som verkar vara utplacerade. I en inledningssekvens ser vi en robohund som leker med en rosa boll. Rollfigurerna är tre män varav en framstår som ledargestalt. Han är medelålders och klädd i blå byxor och skjorta. En yngre man klädd i badbyxor verkar vara hans assistent. Den tredje mannen är ung, vältränad och solbränd. Han är naken bortsett från en simmössa på huvudet, i samma rosa nyans som bollen i inledningssekvensen. Mannen i mössan ligger helt stilla som om han är förlamad och låter de två andra männen engagera honom i aktiviteter som innebär att de flyttar runt hans orörliga kropp. Händelserna i filmen är löst bundna till varandra i ett mönster som inte är helt lätt att urskilja. I början ligger den nakne mellan de båda andra männen på stranden. I den sekvens ser vi hur en av dem klappar honom på huvudet. Efter att ha satt på honom simdynor lägger de honom i vattenbrynet, därefter tar de med honom ut i vattnet.

Poliisi utspelas i nattmörker på ett torg.¹⁰ Liksom i *Pink Ball* förekommer det inga överblicksbilder över scenen men vi hinner skimta en ryttarstaty täckt med fågelbajs och en upplyst fasad till en klassicistisk byggnad. Karaktärerna är tre poliser i kravallmundering med benskylld, visirhjälm och batonger. Den fjärde karaktären är en ung, blond man klädd som en jockey. Filmen börjar med att han sövs ner av poliserna genom att en slang förs till hans mun. Han blir sedan buren av dem till ett torg och lagd på marken. Poliserna börjar så småningom slå honom med sina batonger. Filmen slutar med att jockeyn vaknar upp och blir bortsläpad av poliserna, eller snarare går han själv på knä, i knäskydd, under det att de håller hans armar.

Båda filmerna består till största delen av bilder som är kraftigt inzoomade och enkla i sin komposition. Det förekommer extrema närbilder som visar ansiktet eller andra delar av kroppen. Det kan även handla om andra detaljer, i *Poliisi* visas exempelvis batonger och knäskydd i närbild. Resultatet är ett bildspråk där fragment snarare än en helhet eller överblick framträder.

¹⁰ Filmen är inspelad i Helsingfors. Detta verkar dock inte vara betydelsebärande verket och är inte heller relevant för denna analys.

Det finns också paralleller mellan de båda filmerna när det gäller kameravinklar. De rollkaraktärer som har övertaget i situationen filmas i regel underifrån, så himlen får bilda bakgrund till porträttet. I båda filmerna används slow-motion i långa, återkommande sekvenser.

Scen och framing

Båda filmerna tar sin början mitt i ett skeende utan att antyda vad som har föregått händelserna eller skulle kunna ha orsakat den givna situationen. Båda filmerna tycks utspelas i ett tomrum eftersom referenserna till ett sammanhang utanför filmernas verklighet dels är få (en sådan referens är polisernas uniformer i *Poliisi*) dels svåra att få ihop till en igenkännbar helhet. Om det vi ser skulle vara ett utsnitt ur ett större narrativ, kan vi bara spekulera om detta. Intrycket av tomrum etableras inte minst genom miljöerna där scenerna utspelas. Den soliga strand *Pink Ball* utspelas på skulle vara realistisk om det inte var för att den är helt folktom. Känslan av en naturalistisk miljö punkteras också av att man ser ett antal gröna palmliknade växter utplacerade på stranden, vilket för tankarna till något artificiellt snarare än naturligt. Intrycket är att växterna ska föreställa just rekvisita snarare än riktiga växter.

I *Poliisi* är scenen ett folktomt torg i nattmörker. Man kan i vissa sekvenser skimta en upplyst fasad tillhörande en stor myndighetsbyggnad i klassicistisk stil, i övrigt är bakgrunden gatstenar eller den svarta natthimlen. Denna skådeplats inte heller realistisk, men detta beror inte på sceneriet i sig utan på att bilderna av det är så drömlika. Ett tydligt exempel på detta kan man se i bilden av den upplysta fasaden. Den är filmad i lätt oskärpa och dessutom så att den ligger snett i bild. Bilderna är i både *Poliisi* och *Pink Ball* dessutom ofta kraftigt beskurna och ger inte någon överblick över omgivningen. På grund av sättet att filma reduceras miljöskildringen tills den blir abstrakt snarare än en referens till en faktisk plats eller ett existerande sammanhang. Det är frågan om scener som tycks utspelas i ett slags vakuum där verkligheten inte är en viktig referens utan där det konstgjordas lagar råder.

Den franske filosofen Gilles Deleuze gör i sin filmteori skillnad mellan två ordningar (régimes) när det gäller filmbilders sätt att fungera: den organiska (organique) ordningen och den kristallina (cristallin).¹¹ Denna skillnad kan enligt Deleuze märkas exempelvis i sättet att

¹¹ Deleuze, 1985, s. 165.

framställa miljön i en film. Den organiska ordningen innebär att ett sceneri refererar till en redan existerande verklighet och således gör sig oberoende av sin bild. Den kristallina ordningens framställningssätt är motsatsen, här *ersätter* bilden det den beskriver i en rörelse som förstör kopplingen till referenten och även banar väg för andra möjliga framställningar. Skildringen av miljöerna där *Pink Ball* och *Poliisi* utspelas motsvarar alltså det senare framställningssättet på grund av att de inte tydligt refererar till en verklighet som föregår gestaltningen. Istället framställer de en annan verklighet som är drömlig och abstrakt.

Även sättet att beskära bilderna säger något viktigt om filmernas karaktär. Exempelvis kan man se klipp i *Poliisi* som visar ryggen på en man, en mans halva ansikte, en närbild av en polis med himlen som bakgrund. I *Pink Ball* visas exempelvis en rosa boll i en mun, en man som ligger i sanden, en rosa mössa. Detta sätt att beskära bilderna stöder antagandet att fokus ligger på det som händer inom denna specifika situation utan att ta hänsyn till dess relation till en eventuell yttervärld. Philipp Kaiser kallar i katalogtexten "Look at me" *Poliisi* ett kammarspel på grund av dess intimitet.¹² Den första att utveckla begreppet kammarspel (först myntat av regissören Max Reinhardt) var August Strindberg, som bland annat talar om "det intima i formen, litet motiv utförligt behandlat, få personer, stora synpunkter, fri fantasi, [...] enkelt men icke för enkelt; ingen stor apparat, inga överflödiga bipersoner [...]"¹³ Vidare skriver han "Ingen bestämd form skall binda författaren, ty motivet betingar formen. Alltså frihet i behandlingen, endast bunden av konceptionens enhet och stilkänslan."¹⁴ Denna beskrivning stämmer väl överens med inte bara *Poliisi*, utan även *Pink Ball*, och låter oss precisera hur Deleuzes idé om det kristallina kan tillämpas. Scenerna där de respektive filmerna utspelas är inte kammare i bokstavlig bemärkelse, men dock mycket begränsade rum. I båda filmerna används ofta närbilder som är avskalade i sin komposition och har få beståndsdelar. Vidare är handlingen uppbyggd kring ett nära samspel mellan få karaktärer. Filmerna kännetecknas av intimitet och slutenhet, som är särskilt tydligt i bildspråket.

¹² Kaiser, 2003, s. 10.

¹³ August Strindberg, *Kammarspel*, 1991, Norstedts förlag, Stockholm, s. 370

¹⁴ *Ibid.*, s. 371.

Narrativets struktur

Den förväntade dispositionen hos en berättelse har åtminstone sedan Aristoteles dagar varit den med en början, mitt och slut och däremellan händelser som följer på varandra med logiska, kausala band. Larssons verk förhåller sig fritt till dessa regler och upprättat narrativ som är sammansatta utifrån andra principer.

I *Pink Ball* visar den första scenen en robothund som leker med en rosa boll för att i nästa klipp visa en manshand som leker med en rosa boll. Handen visar sig tillhöra en man, som sitter på en sandstrand klädd i byxor och skjorta. I nästa klipp ser honom stoppa bollen i munnen för att sedan spotta ut den och vända sig mot kameran. Klippet efter visar en man som ligger naken på mage och på huvudet har en simmössa i exakt samma rosa nyans som bollen. Den påklädde mannen och hans medhjälpare sätter på simdynor på den nakne mannens armar och ben för att lägga honom i vattenbrynet.

Poliisi visar i det första klippet en rygg på en polis filmat ur grodperspektiv och i nästa en närbild på en man i vit mössa. Sedan får vi se hur en handskklädd hand tar av mössan och mannen blir nedsövd av poliserna genom att en slang med ett munstycke förs till hans mun. Strax efter får vi se hur han bärs av en man klädd som kravallpolis till ett folktomt torg. Där börjar de tre poliserna så småningom slå den vitklädde mannen med batonger.

Genom att titta på de första scenerna ser vi att narrativet i de båda filmerna är löst sammansatt. De händelser vi ser följa på varandra binds inte ihop med kausalitets samband som innebär att en händelse är en logisk följd av en föregående händelse. Att poliserna söver ner den lille jockeyn innan de bär honom till torget för att börja slå honom är snarast ett absurt händelseförlopp. Likaså leken med den rosa bollen och den påföljande leken med den nakne mannen.

Deleuzes uppdelning mellan det organiska och det kristallina omfattar också narrativ. Han menar att ett narrativ av den organiska typen kännetecknas av utveckling av det han kallar "schèmes sensori-moteur".¹⁵ Detta sensoriskt-motoriska mönster utvecklas enligt Deleuze i ett hodologiskt rum ("espace hodologique")¹⁶ som innebär att krafter och motkrafter förhåller sig till varandra. Dessa drivkrafter innefattar att karaktärerna reagerar på händelser för att i sin tur handla och utlösa en annan händelse. Krafterna bildar mål, medel och förhinder för karaktärerna.

¹⁵ Deleuze, 1985, s. 167

¹⁶ Ibid.

Tid representeras i det organiska narrativet via rörelsen (som också innefattar handlingen). Resultatet är en kronologi som visserligen kan innehålla avvikelser som drömsekvenser eller slow motion men utan att avvika från den linjära principen. I motsatsen, det kristallina narrativet, har det sensoriskt-motoriska mönstret upplösts och kvar finns bild och ljud- situationer. Här är det inte längre karaktärernas reaktioner som styr ett förlopp. I det kristallina narrativet är anomalier när det gäller rörelse och förlopp (exempelvis slow-motion) inga avvikelser eftersom den normaliserade relationen mellan förlopp och tidsspann, som används i det organiska narrativet här inte existerar. Det är på grund av detta Deleuze menar att det kristallina narrativet snarare än att representera tid framställer tid i det han kallar direkta tid-bilder.¹⁷

De drag i *Pink Ball* och *Poliisi* som kan kallas kristallina när det gäller narrativet är för det första att filmerna innehåller sekvenser där bild- och ljudsituationen i sig är betydelsebärande. Dessa sekvenser har ingen uppenbar plats i en utvecklingskedja. Exempel på sådana sekvenser är i både *Pink Ball* och *Poliisi* när kameran håller kvar en bild som visar en karaktärs kropp eller ansikte. Detta sker ofta på ett närgånget sätt och i samspel med den nerviga, uppfostrande technomusiken på soundtracket. Dessa bilder har ingen roll i en utvecklingskedja utan verkar finnas i egen rätt. Bilderna innebär en blick som tycks fascinerad och gör karaktärerna som visas till erotiska objekt.¹⁸ Vidare kan man konstatera att det inte är frågan om karaktärer vars reaktioner styr ett händelseförlopp. Karaktärernas handlingar verkar inte styras av känslor överhuvudtaget och som vi har sett tidigare finns det ingen tydlig kausalitetskedja. Det leder oss till tanken att det rör sig om ett förlopp som i förväg är bestämt, enligt ett inre regelverk.

Ett kristallint drag är det faktum att båda filmerna är loopade, vilket innebär ett brott med en av den linjära kronologins viktigare regler, den om en början och ett slut. Kronologin hör som vi har sett till den organiska ordningen, enligt Deleuze.

Att filmerna framställer eller skapar tid snarare än representerar den visar sig exempelvis i Larssons sätt att i en lång tagning visa ett knäskydd eller ett uttryckslöst ansikte i närbild. Det är snarare den faktiska tidsperioden som passerar under det att bilden visas som är väsentlig i *Poliisi* och *Pink Ball*. Det blir alltså omöjligt att tala om en annan tid som blir representerad i dessa sekvenser. Det går till exempel inte att avgöra om knäskyddet visas i realtid eller slow-motion eftersom man inte vet vad som skulle vara det ”normala”. Istället skapas tid som får finnas i sig

¹⁷ Deleuze, 1985, s. 170

¹⁸ Innebörden i detta diskuteras mer ingående nedan, under rubriken ”Intensitet och klichéer”.

och inte som representation. Detta är ett viktigt drag i filmerna, främst eftersom det pekar mot en struktur (ordning) där det framställda finns i sig och inte främst som referent till verkligheten. Man kan i de båda filmerna tala om framställda teckensystem, framställda riter och framställda situationer, som vi snart ska se.

Riten som teckensystem

Det faktum att händelseförloppet i de båda filmerna inte är kausalt och karaktärernas handlingar inte har några tydliga orsaker leder till tanken att det rör sig om riter eller ritualer. Det skulle innebära att handlingarna är uppgjorda i förväg och att var och en av karaktärerna har sin bestämda plats inom mönstret som uppgörelsen utgör. ”Rit” och ”ritual” definieras som följer i *Nationalencyklopedin*:

rit (lat. *ri'tus* 'heligt bruk'), dels en sedvänja eller ett bruk med religiös eller magisk innebörd, som kan ingå i en kulthandling, dels en fastställd ordning för en ceremoni eller liknande förrättning (i vilka fall man ibland föredrar benämningen *ritual*).¹⁹

ritual (av latin *ritua'lis* 'som avser de heliga bruken', av *ri'tus* 'heligt bruk'), standardiserat, institutionaliserat beteende med symbolisk innebörd. Särskilt avses den hävdvunna eller stadgade ordningen för kyrkliga förrättningar och andra religiösa eller profana ceremonier, högtidsfirande osv. [...] Ritualen är symbolisk i det att det forbundna beteendet uttrycker en djupare liggande mening av religiöst, magiskt eller annat slag.²⁰

Begreppen (som alltså skils åt i *Nationalencyklopedin*) betecknar dels en serie skeenden som är uppgjorda i förväg (en ”fastställd ordning”), dels en hos ritualen symbolisk innebörd i handlingarna. Vi har redan konstaterat att verken svarar mot den förra aspekten, vilket ger anledning att pröva också den del av definitionen som rör symbolisk innebörd. I det följande undersöks vad olika element i verken har för betydelse inom dessa riter och hur denna betydelse etableras. De avrättningslika skeendena i filmerna leder tveklöst tankarna till offerriter.

Antydningar om rollfördelningen bland karaktärerna i de båda filmerna finns redan i de allra

¹⁹ *Nationalencyklopedin*, band 15, Bra Böcker, Höganäs, 1994.

²⁰ *Ibid.*

första bilderna. Jockeyn introduceras i en sekvens där man ser hans ansikte. Han visar sig vara en ung, smal blond man. Vi ser hur en vit mössa tas av honom. Efter ett klipp ser vi hur han ligger horisontellt och blir sövd genom att en mask kopplad till en slang förs till hans mun. Jockeyns underlägsna position, offerrollen, etableras genom att han filmas liggande. Första bilden på en polis är filmad ur grodperspektiv och visar ryggen på honom med texten "POLIISI" väl synlig. Han etableras på ett närmast parodiskt sätt som en mäktig karaktär, en bödel om man så vill. De andra poliserna visas på samma sätt.

Även i *Pink Ball* sker presentationen av den "ledande" (påklädde) mannen genom en kameravinkel underifrån. Mannen i badbyxor filmas tvärtom uppifrån och han är i underläge även eftersom han är naken och skenbart rörelsehindrad. Den tredje mannens position är emellan de båda andra, eller den påklädde mannens medhjälpare. Han filmas ur en vinkel närmast ögonhöjd.

Rollfördelningen karaktärerna emellan sker alltså genom kameravinklar men även med karaktärernas kläder. De spelar med etablerande betydelser, men basala sådana. Kläderna etablerar, även de, främst över- och underläge. I *Pink Ball* markeras överläget hos en av männen genom att han är fullt påklädd. Mannen som verkar vara hans assistent har bara badbyxor. Den underlägsne karaktären är naken, vilket markerar sårbarhet. I *Poliisi* markeras polisernas överläge genom deras mörka klädsel och bepansring i form av benskydd och visir. De är hårda och hotfulla jämfört med jockeyn som i sina vita byxor och gula jacka är mjuk och svag. Jag menar för det första att denna rollfördelning tillsammans med det avrättningsliknande skeendet (där de karaktärer som har övertaget utsätter den underlägsne karaktären för behandling som på olika sätt är våldsam eller förnedrande) och bristen på kausalitetssamband medverkar till att antyda att det rör sig om riter där någon på förhand utsedd ska offras. För det andra menar jag att rolletableringen ska tolkas inom kontexten för denna rit, alltså avgöra vem som är offret och vilka som offerar.

Jag menar följaktligen att de tecken kläderna innebär främst ska tolkas i relation till varandra, som att de främst är till för denna rollfördelning. Maria Milén har i B-uppsatsen "Det handlar om tabun. Och att försöka bryta dem" en annan uppfattning om klädernas betydelse i *Poliisi*. Hon ser anspelningar på en sado-masochistisk lek med uniformsfetischer som utövas bland "läderbögar".²¹ Uniformerna är inom detta spel symboler för "högt och lågt", och polisernas

²¹ Milén, 2004, s. 7.

kläder representerar då ”arbetarklassmaskulinitet” medan jockeyns kläder representerar ”överklassmaskulinitet”.²²

Jag motsäger inte att man kan dra en sådan liknelse, men däremot att tecknen kläderna innebär är entydiga och definierade nog att fungera som symboler. I relation till varandra har dessa tecken den tydlighet som inte finns när man vill göra dem till definitiva referenser till något så specifikt som klassmarkörer.

Riternas teckensystem måste undersökas ytterligare. Förutom kläderna som etablerar karaktärernas roller sinsemellan finns detaljer filmade i relativt långa sekvenser. Exempel på detta är den rosa bollen och den rosa badmössan i *Pink Ball* samt ryttarstatyn på torget och jockeyns vita mössa i *Poliisi*. Dessa detaljer liknar på grund av framställningssättet symboler som är viktiga inom riten. Dessa detaljer refererar dock inte till någon etablerad betydelse. Detta inåtvända refererande pekar ytterligare på att det inom riten finns ett eget teckensystem, som betraktaren av verken dessutom bara får en ofullständig uppfattning om. Det verkar alltså röra sig om ett teckensystem som är konstgjort eller framställt, mycket likt den kristallina ordning som vi iakttagit i narrativet och bildrummet. Detta skulle innebära att även själva riten är framställd. Vad detta innebär i förhållande till frågan om eventuellt etiskt tilltal ska vi återkomma till i samband med begreppet ’intensitet’.

Ritens funktion

Efter att ha konstaterat likheter med offerriter i de båda filmerna ska vi nu studera filmerna i en sådan aspekt och till detta använda teori om riten och dess syfte.

Den franske litteraturteoretikern och filosofen René Girard har i framförallt verken *Des choses cacheés depuis la fondation du monde* och *Je vois Satan tomber comme l'éclair* undersökt offerritens ursprung och funktion inom kristendomen.²³ Girard gör i sina teorier skillnad mellan två olika slags våld. I det ena fallet är det våld som föds ur det mimetiska begäret och till största delen är destruktivt, i andra fallet våld som riktas mot en syndabock och har åtminstone tillfälligt förlösande och stabiliserande effekt.

²² Milén, 2004, s. 7.

²³ René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Bernard Grasset, Paris 1999 samt *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris 1979. Hänvisningarna går till de svenska översättningarna som finns i Girard, 2007.

Det mimetiska begäret, är ett begrepp som betyder både begär att imitera och att det är begäret hos den ene som imiteras av den andre.²⁴ Enligt Girard är begäret att imitera en av de grundläggande egenskaperna hos människan som möjliggör exempelvis lärande. Samtidigt är det mimetiska begäret en orsak till konflikter och våld eftersom det resulterar i att alla vill åt samma sak och därmed skapar rivalitet. En sådan rivalitet leder oundvikligt till våld, som även det imiteras och blir ömsesidigt. Begäret att imitera är, menar Girard, också principen bakom blodshämnden, där en våldsam handling kan upprepas i all oändlighet.²⁵

Offerriten innebär en lösning på det Girard kallar mimetiska krisen. (Girards återkommande exempel på en offerrit med sådan utgång är avrättningen av Jesus.) Den fungerar först som en iscensättning av denna kris, för att i och med offret bli en avslutning och därmed en avledning av våldet. I offerriten riktas massans våld mot en enskild syndabock, det innebär att de enskilda konflikterna inom kollektivet ersätts med fiendskap gentemot syndabocken. Våldshandlingarna gentemot offret innebär en avslutning på våldsupptrappningen eftersom offret inte kan försvara sig eller utkräva hämnd. Sålunda kallas offerriten hos Girard för ”våldets sista ord”.²⁶ Offerritens funktion är enligt detta synsätt att den medför en katharsis, där de våldsamma känslorna och våldet i sig kanaliseras till en uppgörelse som bara kräver ett offer. Efter denna rening kan stabilitet åter infinna sig i samhället.

För att åter vända oss till *Pink Ball* och *Polisi* kan vi undersöka likheter och skillnader mellan riterna i filmerna och offerriten som Girard beskriver den. Den mest akuta frågan blir då huruvida det i filmerna finns någon funktion kopplad till riterna. Historiskt finns en koppling mellan konst och en kathartisk funktion som har formulerats hos Aristoteles i *Om diktkonsten*.²⁷ Frågan är om det finns anspråk på en kathartisk funktion i Larssons verk.

Hos Annika Larsson finns ett sorts spänningar, i form av sekvenser som i högre grad framkallar en psykologisk spänning och där de våldsamma inslagen (eller antydningarna om

²⁴ Girard, 2007, s. 142 ff.

²⁵ Ibid., s. 147. Faran med det mimetiska begäret är känd i de flesta samhällen, (Girard nämner de arkaiska samhällena, naturfolk) därav finns ofta förbud mot imitation. Exempel på detta är tabun gällande tvillingar, speglar och härmande beteenden som syftar till att skydda kollektivet. (Ibid., s. 146) Den yttersta faran med imitationen är den ”mimetiska krisen” (ibid., s. 154) som innebär en upptrappning av mimetiska handlingar, som även skulle innebära ett upptrappat våld.

²⁶ Ibid., s. 159.

²⁷ Aristoteles skriver som följer om tragedins kathartiska funktion: ”Tragedin är alltså en efterbildning av en allvarligt syftande, i sig avslutad handling av ett visst omfång; på ett utsmyckat språk, varierat med hänsyn till karaktären av tragedins olika partier; en efterbildning genom handlande människor, inte genom berättande framställning, fullbordande genom medlidande och fruktan en rening av sådana känslor.” *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Anamma Böcker AB, Göteborg 1994, s. 32.

våld) förekommer. Dessa markeras även med musiken som blir snabbare och spelas i en högre tonart.

I *Poliisi* finns det en slags växelverkan mellan spänningar och av-spänningar i skeendena. Till de låg-spännande kan man räkna när jockeyn blir sövd och när han blir buren av polisen. Sedan ökar spänningen under sekvensen som visar poliserna i sin utrustning och hur de utväxlar blickar med varandra och ytterligare när de börjar slå jockeyn. Därefter går spänningen tillbaka när jockeyn släpas iväg från torget. I *Pink Ball* kan man tala om en stegring som kulminerar i att de båda aktiva männen tar ut den nakna, förlamade mannen i vattnet. Innan dess har de först låtit honom ligga på stranden, sedan satt på honom simdynor och därefter lagt honom i vattenbrynet. En andra stegring av spänningen är när den nakna mannen återigen ligger på stranden och den påklädde mannen lägger sin fot på hans huvud.

Dock kan man inte i någon av filmerna tala om någon upplösning eller katharsis. En viktig orsak till detta är att filmerna är loopade. *Pink ball* ”tar slut” på höjden av en spänningskurva, så att säga, för att sedan börja om på nytt och gång på gång bygga upp denna kurva och avbryta den innan någon upplösning nås. I *Poliisi* kan man ana att spänningen kommer igen när poliserna efter att ha slagit jockeyn, och efter den påföljande låg-spännande sekvensen, släpar honom mot en polisbil. Detta antyder att misshandeln kan komma att upprepas (inte minst genom att man lätt associerar det med att jockeyn grips av polisen som skulle betyda *början* på samspelet mellan jockeyn och poliserna). Eftersom filmen är loopad upprepas ju också misshandeln och sekvensen i ”slutet” där jockeyn släpas mot bilen kan lika gärna betraktas som en början.

Vad som heller inte ges i filmerna är en bakgrund till offrandet, som skulle låta oss få en idé om vilket problem som skulle lösas genom denna rit. Huruvida det skulle föreligga en mimetisk kris, som Girard menar ligger till grund för offerriten, är något betraktaren inte får veta någonting om. Det som skiljer filmerna från hur offerriten beskrivs hos Girard är att vi inte kan bilda oss någon uppfattning om vare sig orsak eller verkan.

Man kan alltså konstatera att filmerna inte innehåller någon katharsis och att det därmed inte kan finnas några anspråk i filmerna på att *innebära* en katharsis (som exempelvis kan avleda verkligt våld). Istället tycks det faktiskt vara så att en katharsis undviks uttryckligt, vilket kan betraktas som ledtrådar om verkens anspråk. Snarare än att vara samhällstillvända verkar filmerna göra en rörelse inåt och peka mot ritens i sig. Det är ur en sådan aspekt, där ritens saknar yttre ändamål, vi nu ska pröva filmerna.

Rit och intensitet

Den franske filosofen Georges Bataille teoretiserar kring offerriter i essän ”En besmutning utan gräns” som handlar om historikern Jules Michelets verk *Häxan*. Här gör Bataille skillnad mellan den samhällsnyttiga, religiöst offerriten, *sacrificium*, och den av majoritetssamhället fördömda riterna, *maleficium*, vilken har räknats som ett slags trolldom.²⁸

Många samhällen, däribland det kristna, har genomfört riter där människor och djur har offerats. Dessa riter har dock varit legitima i och med att de har tillskrivits goda syften. Ett sådant syfte är upprätthållandet av social gemenskap. Bataille menar dock att detta inte är tillräckligt för att förklara förekomsten av offerriten, inte minst med tanke på grymheten den kan innebära. För att göra dessa seder begripliga måste man uppmärksamma ett annat element hos dem, som har att göra med närheten till döden.

Bataille skriver om två slags strävanden hos människan där det ena syftar till att bevara livet.²⁹ Det innebär att man håller sig ifrån allt som påminner om döden, såsom smuts, fattigdom och oordning. Det andra är strävandet mot en massiv upplevelse av livet. För att kunna uppleva detta krävs att man frammanar och konfronterar det som påminner om döden. Denna förhöjda livskänsla infinner sig bara när det inte är förnuftet och de livsbevarande impulserna som råder. Bataille poängterar att de av samhället sanktionerade religiösa riterna har drag av viljan att frammana det som påminner om döden men att detta inte kan manifesteras fullt ut eftersom syftet med handlingen är att göra gott, att bevara livet. Således vänder sig Bataille till häxmässan eller *maleficium*, som Jules Michelets roman *Häxan* kretsar kring, för att kunna ge exempel på en rit som inte har denna tvetydiga karaktär. När det gäller häxmässan är syftet, om det överhuvudtaget finns ett sådant, inte nödvändigtvis gott och krockar därför inte med innehållet som alltså är den förhöjda livskänslan eller att stegra dess intensitet (”accroître l’intensité”).³⁰

²⁸ Bataille, 1996, s. 51.

²⁹ Ibid, s. 52 ff.

³⁰ Georges Bataille, 1957, s. 78. Jfr Bataille, 1996, s. 58.

Batailles begrepp om intensitet eller ökad livskänsla i närhet till döden måste förklaras närmare. Bataille talar om detta i koppling till en idé om ett slags ondska, som hos honom beskrivs i något romantiserande ordalag:

Inte det slags onda som består i att missbruka egen makt på svagares bekostnad, utan snarare tvärtom: det som går emot det egna intresset och förutsätter en måttlös längtan efter frihet.³¹

Det är i ett sådant sammanhang häxmässan måste förstås enligt Bataille, som en manifestation av icke-mening, ett uttryck för en längtan efter besmutsning och normöverträdelse som svarar mot förbjudna drömmar.

Riten i egen kraft, men också detta element av stegrad intensitet som det beskrivs hos Bataille framstår som väsentligt för att förstå vad som händer inom diegesis i *Pink ball* och *Poliisi*. Vi ska se på vilket sätt detta yttrar sig.

Som vi har sett tidigare finns det i de båda filmerna ingen upplösning eller katharsis vilket innebär att riten inom diegesis inte har någon funktion. Det är alltså frågan om en rit, som i likhet med häxmässan hos Bataille, existerar i egen kraft. Riterna i filmerna kan tolkas som stegring av intensitet. För att undersöka detta ska vi titta hur våldet i filmerna gestaltas.

I *Poliisi* är det polisernas misshandel av jockeyn som vi måste undersöka. Jockeyn blir ju först sövd sedan slagen med batonger på ett torg och sedan släpad till en polisbil. Dock finns det antydningar om att våldet är en överenskommelse. Det första exemplet på detta är det faktum att han sövs. Man kan tänka sig att det görs av hänsyn från polisernas sida, så han inte ska känna smärtan av slagen. Tänkbart är också att det sker på begäran av jockeyn själv, som en del av en överenskommelse mellan honom och poliserna. Ett annat exempel är sekvensen strax efter det att han blivit slagen, då sträcker han upp handen, klädd i vit handske. Det kan tolkas som ett tecken till poliserna att sluta slå och verkar också vara en del i en överenskommelse. Även jockeyns knäskydd kan tolkas på detta sätt, som en praktisk åtgärd för att jockeyn inte ska ha ont när han släpas på knä. Av detta kan man utan att spekulera alltför fritt konstatera att våldet jockeyn utsätts för verkar vara önskat och kanske även njutbart. Associationen går till ett slags sexuellt spel med våldsamma inslag.

Pink Ball är det frågan om förnedrande behandling snarare än fysiskt våld. De två påklädda

³¹ Bataille, 1996, s. 51.

männen klappar den nakna orörlige mannen på huvudet, de lägger honom i vattenbrynet och sedan, efter att ha satt på honom simdynor, ute i vattnet. Filmen slutar med att mannen som verkar vara ledare lägger sin fot på den nakna mannens huvud. Även här finns antydning om att det rör sig om en överenskommelse. Ett exempel är det faktum att den nakna mannen inte gör någon form av motstånd, eller visar tecken på ovilja. Det finns också en sekvens där den nakna mannen under det att han ligger i vattenbrynet tittar in i kameran. Hans blick är då tvetydig men verkar mest av allt road.

Den stegring av intensiteten Bataille skriver om kan anföras på grund av kopplingen mellan våldet eller förnedringen och det sexuellt njutbara. Det verkar i båda filmerna vara fråga om en rit som går ut på att koppla ihop det erotiskt laddade med det våldsamma och förnedrande.

När det gäller båda filmerna finns antydningar om att det rör sig om ett slags *simulering* av våld eller fara. Simdynorna i *Pink Ball* antyder att den nakna mannen inte kommer att lämnas att drunkna. Det faktum att jockeyn sövs antyder att han kanske inte känner slagen överhuvudtaget. Detta har förstås betydelse inom diegesis, och öppnar för möjligheten att det hela är en lek där fientligheten endast är skenbar. Utom diegesis, i ett sammanhang mellan filmerna och betraktaren, förändrar detta ingenting då det fortfarande är våldet, låt vara det simulerade våldet, som kopplas till erotisk laddning.

I ett sådant perspektiv hävdar jag också att det våldsamma, faran, är föremål för undersökning i filmerna. En naturlig fråga blir då huruvida verken med våldsinslagen syftar till att kommentera eller kritisera samhällliga fenomen. I artikeln ”Video Art to Shake the System” föreslår Lizzy Le Quesne en tolkning av *Poliisi* ur en politisk aspekt.³² Hon skriver att flera av Larssons verk (även *Dog* från 2001) kan läsas som ”an echo of world politics” på grund av samspelet mellan emellan och den brutalitet som förekommer. Referenserna till ett politiskt sammanhang Le Quesne anför är jockeyns klädsel, som hon menar gör honom till en symbol för den gamla aristokratin. Vidare menar hon att myndighetsbyggnaden i bakgrunden och den gamla (”decayed”) statyn fungerar som påminnelser om svunna tiders brutalitet eller möjligtvis stabilitet som rådde då.

Frågan här är huruvida det tillför något att läsa *Poliisi* i en politisk kontext, där verket som Le Quesne implicerar skulle skildra klasskamp eller möjligtvis övervåld från statsmaktens sida. Visst finns det element känns igen från verkligheten: poliserna, statyn, torget etcetera. Dessa element, som utgör en offentlig miljö förekommer inte sällan i konst med samhällstillvända anspråk. I

³² Le Quesne, 2004.

Poliisi är dock miljön framställd på ett drömligt sätt som pekar mot att den inte är avsedd att tolkas realistiskt. Det är alltså mindre relevant att tolka skådeplatsen som ett torg i Helsingfors, eller för den delen ett torg som sådant i ett västland som sådant. Istället hävdar jag att det främst är skådeplatsen för riten. Jag menar att ”poliserna” inte heller ska tolkas som representanter för lag och stat, men inte heller män utklädda till poliser som Maria Milén hävdar i sin B-uppsats. Istället är de främst karaktärer som inom denna rit representerar hårdhet, hot och fara. Detta fungerar inom ritens teckensystem som motsats till jockeyn som representerar det mjuka och skyddslösa. Dessa komponenter utgör en framställt, kristallint sammanhang vars syfte är det våldsamma mötet.

Ett uppenbart problem i Le Quesnes läsning är att den erotiska laddningen, som antyds i narrativet och är påtaglig när det gäller bildspråket och ljudet, knappast är begriplig om man läser verket i ett politiskt kommenterande sammanhang.

I Le Quesnes läsning blir skildringen av våldet i *Poliisi* ett medel där målet och avsikten är att spegla samhällsliga fenomen. Detta skulle rättfärdiga våldet ur en moralisk aspekt. Jag vidhåller dock att de inte finns några samhällskommenterande anspråk i *Poliisi* samt att våldet är viktigt i sig, och ur en moralisk aspekt lämnas orättfärdigat. Vad våldet istället innebär kan förstås med stöd i begreppet intensitet. Nu ska vi se hur det speglas i framställningssättet, det vill säga hur bild och ljud förstärker elementen av intensifiering.

Intensitet och klichéer

Kopplingen mellan det sexuella och det våldsamma framhävs med kameravinklar, bildbeskrivning och inte minst musiken. Vi ska i det följande se hur detta fungerar i relation till meta-bilden, bilden som handlar om klichéer eller etablerade bildkonventioner.

I *Poliisi* ser vi exempel på hur det våldsamma etableras i bilderna av poliserna och deras utrustning i sekvensen precis innan jockeyn börjar misshandlas. En polis filmas ur en låg kameravinkel vilket innebär att hans gestalt fyller hela bildrummet och får honom att se väldigt stor ut. Detta är en bild som enligt etablerade betydelsemönster konnoterar makt. Vi ser en bild på alla tre poliser då de håller sina batonger, vilket antyder hot om våld. Vi ser en närbild på de grova kängor de har på sig. En bild visar hur de samtidigt fäller ner visiren på sina hjälmar, en

närbild visar benschydd. Detta för tankarna till något bepansrat och ointagligt. En sekvens visar hur två av polisernas ben med skydden gör precis samma rörelse samtidigt, vilket ger konnotationer av något militäriskt. Bilderna av poliserna ger genom grodperspektivet, bilderna av utrustningen och inte minst deras mörka kläder konnotationer av makt, något hotfullt, obevekligt och farligt.

Samtidigt är poliserna föremål för en blick som antyder att de är objekt för ett erotiskt begär. Kameran glider över deras ansikten och kroppar men också över batongerna, benschydd och visiren samtidigt som musiken spelar en snabbt rytmisk och hetsig slinga som skulle kunna vara hämtad från en porrfilm. Detta antyder att det som syns i bild är viktigt i en erotisk kontext. Det fungerar i samklang med att polisens rörelser filmas i slow-motion och bidrar till att blicken som betraktar honom tycks fascineras.

Man kan konstatera att bilderna på samma gång laddas med både det som konnoterar våld och makt och det som konnoterar erotik. Eftersom dessa betydelsefält appliceras på varandra istället för att förekomma skilda från varandra kan man säga att framställningssättet innebär stegrad intensitet i Batailles mening, då polisen blir erotiskt objekt i egenskap av hotfull, farlig, obeveklig förövrare. På motsvarande sätt blir jockeyn och den nakna mannen, även de erotiska objekt inom ritens teckensystem, i egenskap av offer för våldsamma handlingar.

En annan viktig komponent i dessa verk är närheten till klichéer i bildspråket. Exempel på sådana finns det gott om i båda filmerna. I *Pink Ball* en bild av den ledande mannen: närbild på hans ansikte med himmel som bakgrund, ur vinkel lätt underifrån, han har bister rynkade ögonbryn. Bilden känns igen inte minst från westernfilmer där hjälten, kanske spelad av Clint Eastwood, visas på ett sådant sätt. I *Pink Ball* är dock denna bild överdriven. I *Poliisi* är ett tydligt exempel polisen filmad underifrån, i sin visirhjälm, fingrandes på batongen som är en överdriven bild av makt och hot.

Alltså finns det i filmerna också ett experimenterande med dessa klichéer. Daniel Birnbaum beskriver i artikeln "First Take"³³ på tal om verket *Cigar* från 1999, ett förhållningssätt till bilden hos Larsson som handlar om metaklichéer. Detta kan gälla också för de verk som analyseras här. Förutom överdrifterna finns sekvenser där kameran går överdrivet nära och zoomar in ansiktet på en av poliserna i en extrem närbild så porerna syns. Detta efter en bild som har visat honom i grodperspektiv. I båda filmerna finns också oväntade vinklar, exempelvis visas plötsligt en av

³³ Birnbaum, 2002.

poliserna bakifrån (och ur grodperspektiv) så man ser hans illasittande uniformsbyxor. Även den ledande mannen i *Pink Ball* filmas på ett sådant sätt. Dessutom finns en sekvens där han står på knä och filmas från sidan. Han har samma bistra min som när han filmades ur grodperspektiv.

Frågan kan ställas hur dessa experiment med bildklichéer ter sig i ett feministiskt perspektiv, och om man kan hitta ett samhällstillvänt anspråk i form av ett ifrågasättande av den vedertagna bilden av maskulinitet. Detta hävdar Abigail Solomon-Godeau i katalogtexten "Danger: Men at Work (or Play)".³⁴ Solomon-Godeau beskriver Annika Larssons konstnärskap som en del i en tendens bland kvinnliga konstnärer att undersöka den vedertagna bilden av maskulinitet. Detta som en historiskt determinerad reaktion på det faktum att manliga konstnärer i århundraden har ägnat sig åt att avbilda kvinnokroppen. Hon ser konst där mäns kroppar objektifieras och fetischiseras som en del av en sådan tendens. Solomon-Godeau hävdar att Larsson sysslar med att främmandegöra sina figurer i syfte att avslöja maskulinitet som konstruktion:

All in all, Larsson's approach to her cast of masculine types and their various actions and interactions seems calibrated to make us "see" the behaviour, body language, clothing- in short the semiotics of white bourgeois Nordic manhood- as itself as "bizarre", as "exotic", and as "ritualistically" structured and determined as such men would themselves consider the "primitive" denizens of the rainforest.³⁵

Solomon-Godeau menar dock att Larsson snarare än att dekonstruera en universell och essentialiserad (essentialized) manlighet ägnar undersökningen åt en "very particular subspecies of it".³⁶ Detta resonemang grundar hon på användandet av dräkter ("costumes") i Larssons verk vilka hon menar är ett sätt att peka på könsrollers performativa element. Solomon-Godeau ser också detta i framställningssättet:

[...] Larsson has developed the canny eye, the almost ethnographic observational powers, that enables her to frame, and destabilize her particular subgroup of contemporary masculinities. In some instances, the results are more funny than anything else [...]³⁷

Det jag har beskrivit som ett användande av konventionella framställningssätt eller bildklichéer menar hon alltså är ett sätt att destabilisera och avslöja den vedertagna bilden av

³⁴ Solomon-Godeau, 2003.

³⁵ Ibid., s. 83f.

³⁶ Ibid., s. 85.

maskulinitet som en performance.

Solomon-Godeaus resonemang går ut på att dräkten är ett element i den performance maskuliniteten är, men också att den hävdar ”the illusion that bourgeois masculinity is somehow detached from the corporeal, the carnal, the erotic”.³⁷ Solomon-Godeau ser att Larsson alltså kritiserar denna bild och genom främmandegörandet av män i sina respektive uniformer eller kostymer pekar mot en mänsklig kropp som finns någonstans därunder, (och som enligt Solomon-Godeau är köttslig och erotisk). Jag menar dock inte att denna tolkning är relevant så till vida att den skulle få *Pink Ball* och *Poliisi* att handla om människor, eller vad det nu är för vilna subjekt Solomon-Godeau avser i sin analys. Det är mer relevant att betrakta dem som ett slags robotar eller karaktärer i ett dataspel, enligt ett resonemang där det inte är värdefullt att skilja kroppen från kostymen eller att skilja kroppen plus kostymen från sättet den visas på, med avseende på exempelvis kameravinklar och musik. Solomon-Godeau hävdar ju även (se första blockcitatet ovan) att Larsson genom att främmandegöra karaktärernas beteenden framställer det som ritualistiskt strukturerat, exotiskt och bisarrt. De fulla konsekvenserna av denna iakttagelse borde vara att studera på vilket sätt det blir bisarrt och hur det rituella fungerar, såsom gjorts i denna uppsats. Detta leder, som vi sett, snarare till en bekräftelse av synen på skeendet som kristallint. I linje med detta kan karaktärerna betraktas som ett slags marionetter som rör sig i en konstgjord värld, i enlighet med Deleuzes begrepp om det kristallina. Man kan i verken knappast finna en gestaltning av mänskliga individer som döljer sig bakom dräkterna, vilket Solomon-Godeau förutsätter.

Min andra synpunkt på Solomon-Godeaus resonemang avser den effekt hon menar framställningssättet har. Uppsatsen har beskrivit hur det i de båda verken förekommer ett experimenterande med klichéer eller bildkonventioner. Solomon-Godeau menar (som framgår av det andra blockcitatet) att dessa destabiliserar och avslöjar vissa specifika mansroller som konstruktioner. Hon hävdar också att resultatet ibland snarast är roligt. Jag menar dock att experimenterandet av klichéer fungerar på ett annat sätt och främst har en annan effekt. Här blir nyanserna viktiga. Enligt mitt synsätt spelar klichéerna främst med den attraktionskraft bilderna har laddats med. Vi har sett att bilden av den ledande mannen i *Pink Ball* och bilderna av poliserna vrids på olika sätt och visar dem ur oväntade vinklar, i extrema närbilder och så vidare.

³⁷ Solomon-Godeau, 2003, s. 85.

³⁸ Ibid.

Dock kan man inte tala om en dekonstruktion av dessa klichéer. Experimenterandet med klichéer betonar snarare än förtar deras retoriska kraft. Konnotationerna av hårdhet, makt och hot bibehålls utan att kollidera med de humoristiska inslagen. Det är i dessa två verk aldrig fråga om ett ironiskt framställningssätt, vilket skulle vara det effektivaste sättet att åstadkomma destabilisering eller dekonstruktion av maskulinitet. Istället medverkar humorn till att få fram en fascinerande och gåtfull sida av karaktärerna.

Med tanke på experimenterandet med klichéer, konnotationerna och den erotiska laddningen skulle Larsson ta en lång omväg om det främsta syftet med verken är att dekonstruera könsroller, som Solomon-Godeau hävdar.

Avslutande diskussion

Syftet med denna uppsats har varit att identifiera och undersöka bärande teman i Annika Larssons båda videoverk *Pink Ball* och *Poliisi* samt att analysera hur våldet i de båda verken gestaltas, utifrån frågan om huruvida verken har samhällstillvända eller -kritiska anspråk.

I denna diskussion vill jag framhålla några drag i verken som centrala. Det första är det inåtvända självrefererandet. Detta drag finns med avseende på scen och framing, som i enlighet med en kristallin struktur snarare framställer än representerar en verklighet. Efter att ha iakttagit att skeendena i filmerna inte binds av kausalitetssamband har jag funnit skäl att tolka dem som riter. Detta innebär att tecken som exempelvis karaktärernas kläder innebär ska tolkas inom dessa riter, således främst i relation till varandra.

Ett annat drag som bör framhållas är de element som saknar yttre syfte. Vi har konstaterat en kristallin struktur med avseende på narrativet, vilket bland annat märks i förekomsten av bilder utan funktion i en utvecklingskedja. Dessa bilder används till att fascinerat visa karaktärernas ansikten eller kroppar men även detaljer i deras dräkter. Efter att ha anfört att skeendena i filmerna är offriter, har uppsatsen med stöd i Batailles begrepp 'intensitet' kunnat hävda att det rör sig om riter utan yttre funktion.

I stället är det innehållet i riterna som är viktigt, där det förekommer en sammankoppling av det våldsamma, hotfulla eller förnedrande och en erotisk laddning. En sådan sammankoppling har vi också kunnat iaktta när det gäller sättet att framställa karaktärerna, med avseende på bland annat kameravinklar och musik. De tre poliserna i *Poliisi* och de två påklädda männen i *Pink Ball* framställs som erotiska objekt i egenskap av förövare medan den nakne och jockeyn blir erotiska objekt i egenskap av offret för våldet.

I samband med vissa av verkens egenskaper, såsom inåtvända refererandet, har analysen pekat mot att Larsson inte har några samhällskritiska anspråk med dessa två verk. Bland annat eftersom vi inte sett några definitiva referenser till exempelvis politiska sammanhang, utan mångtydiga tecken som vinner klarhet i att läsas inom ett slutet teckensystem. Anförandet av att det rör sig om våldsamma riter utan yttre syfte erbjuder ett alternativ till läsningar av Larssons verk där våldsinslagen tillskrivs en samhällskommenterande verkan. Jag har på ett motsvarande sätt motsatt mig en läsning som ser feministiska anspråk bakom användandet av bildklichéer. I stället vill jag betrakta dessa inslag som experiment med bildernas fascinationskraft, där det erotiska och

det våldsamma kopplas samman.

Just den experimentella karaktären är viktig att poängtera. Det är trots allt inte fråga om ett slags våldspornografi, utan experiment med våld inom diegesis, experiment med bilder och deras konnotationer, som har en fascinationskraft i närheten av det våldsamma, hotfulla och överdrivna. Den stegrade intensiteten är inte enbart en följd av de handlingar karaktärerna utsätter varandra för, utan kan ses i verken som sådana, där mänskliga kroppar fungerar som robotar genom att framträda som kroppar oskiljbara från sina uniformer och roller i det rituella sammanhanget.

Sammanfattning

Uppsatsen har haft till syfte att analysera av två videoverk av Annika Larsson, *Poliisi* och *Pink Ball*, med avsikt att identifiera och göra en noggrann undersökning av de bärande temana när det gäller både form och innehåll. Särskilt beskrev uppsatsen hur våldet gestaltas i dessa två verk.

Efter en beskrivning av verkens uppbyggnad inleddes analysen med en granskning av scenen och sättet att beskära bilderna. Det framkom att miljöerna, och sättet på vilket de framställdes gjorde scenen abstrakt snarare än en referens till en faktisk plats eller ett existerande sammanhang. Detta kunde belysas med hjälp av Gilles Deleuzes distinktion mellan två ordningar (*régimes*) när det gäller filmbilders sätt att fungera: den organiska (*organique*) ordningen och den kristallina (*crystallin*). Larssons verk svarade mot den senare genom den artificiella miljön, som inte tydligt refererar till en verklighet som föregår gestaltningen. Denna beskrivning kunde preciseras ytterligare då sättet att beskära bilderna analyserades, med hjälp av begreppet ”kammarspel”. Filmerna kännetecknas av slutenhet och intimitet.

Deleuzes beskrivning av det kristallina visade sig tillämpligt också för att förstå narrativets struktur i Larssons filmer. Bristen på kausala samband, förekomsten av bilder utan plats i en logisk utvecklingskedja, liksom brott mot den kronologi som råder inom konventionell spelfilm, bidrar till att tiden inte blir något som representeras, utan *skapas*.

Nästa steg i analysen blev att studera verken som ett slags riter. Utifrån konstaterandet att verken svarar mot den gängse definitionen av riten som en ”fastställd ordning” fick vi anledning att pröva också den del av definitionen som rör symbolisk innebörd. Olika tecken, såsom kläder och kameravinklar visade sig vara mycket tydliga inom kontexten för denna rit, det vill säga i relation till varandra, till exempel för att etablera de olika rollerna. Däremot ställde jag mig kritisk till att tecknen är entydiga och definierade nog att fungera som symboler för något utanför det slutna teckensystem som riten innebär. I relation till varandra har dessa tecken den tydlighet som inte finns när man vill göra dem till definitiva referenser till något så specifikt som exempelvis klassmarkörer.

Efter att ha konstaterat likheter med offerriter i de båda filmerna studerades de i en sådan aspekt, till vilket René Girards teorier användes. I motsats till Girards beskrivning av riten kunde konstateras att Larssons filmer inte ger någon möjlighet att se orsak till eller verkan av offren. En

anledning till att man inte kan se några anspråk på katharsis hos Larsson är att filmerna är loopade.

För att pröva vad riterna kunde innebära om den saknar samhällslik funktion tog analysen stöd i Georges Batailles teori om häxmässan. När det gäller häxmässan är syftet, om det överhuvudtaget finns ett sådant, inte nödvändigtvis är gott och krockar därför inte med innehållet som alltså är den förhöjda livskänslan eller intensiteten. Riterna i filmerna kunde förstås som en sådan stegring av intensiteten. Analysen visade att det i båda filmerna tycks vara fråga om en rit som går ut på att koppla ihop det erotiskt laddade med det våldsamma och förnedrande. I motsats till dem som velat tolka *Poliisi* som en kommentar till samhället menade jag att våldet är viktigt i sig, och ur en moralisk aspekt lämnas orättfärdigat.

Vi kunde konstatera att bilderna på samma gång laddas med både det som konnoterar våld och makt och det som konnoterar erotik. Eftersom dessa betydelsefält appliceras på varandra istället för att förekomma skilda från varandra kan man säga att framställningssättet innebär ökad intensitet i Batailles mening. Detta perspektiv fördjupades genom att vi beaktade Larssons lek med bildklichéer. Vi fann då att Larssons experimenterande snarare förstärker bildernas fascinationskraft än att det innebär en dekonstruktion av maskulin identitet, som hävdats.

Uppsatsens avslutande diskussion ledde till en beskrivning av Larssons verk som experiment med bildspråk, där det erotiska och det våldsamma kopplas samman. Den experimentella karaktären framhölls som avgörande för att verken ska kunna bli något annat än såväl kommentarer till samhället som våldspornografi.

Litteratur

- Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Anamma Böcker AB, Göteborg 1994
- Bataille, Georges, *Le littérature et le mal*, Gallimard, Paris 1957
- Bataille, Georges, *Litteraturen och det onda*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm 1996
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2: L'image-temps*, Les editions de minuit, Paris 1985
- Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris 1979
- Girard, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Bernard Grasset, Paris 1999
- Girard, René, *Syndaboken- en antologi*, red. Anders Olsson, Themis förlag, Stockholm 2007
- Kaiser, Philipp, "Look at Me", ur katalog i samband med Annika Larssons utställningar på Museum fur Gegenwartskunst i Basel samt på Kunsthalle Nurnberg, Museum fur Gegenwartskunst/ Christoph Merian Verlag, Basel 2003
- Le Quesne, Lizzy, "Video Art to Shake the System", Artphoto, # 5, 2004
- Milén, Maria, *Det handlar om tabun. Och att försöka bryta dem.*, B-uppsats i konstvetenskap, Södertörns högskola 2004
- Nationalencyklopedin*, band 15, Bra Böcker, Höganäs 1994
- Solomon-Godeau, Abigail, "Danger:men at work (or play)", ur katalog i samband med Annika Larssons utställningar på Museum fur Gegenwartskunst i Basel samt på Kunsthalle Nurnberg, Museum fur Gegenwartskunst/ Christoph Merian Verlag, Basel 2003
- Strindberg, August, *Kammarspel*, Norstedts förlag, Stockholm 1991

Bilder

Bilderna på omslaget är hämtade från följande videoverk av Annika Larsson:

(t.v.) Poliisi, 2001. 17 min., loop, färg, DVD

(t.h.) Pink Ball, 2002. 16:13 min., loop, färg, DVD