

Repetitions over time and with force

Masteressä Sophie Vuković

Mitt masterarbete består av tre delar: filmen *Mother's milk*, installationen *Repeated over time and with force*, och den här essän.

För att tänka kring min utställning, och konstellationen – skulpturinstallation – film - essä lånar jag konceptet "agential realism" av Karen Barad som skriver om "the ontological inseparability of intra-acting agencies". Barad (2007) skriver:

"In contrast to the usual 'interaction', the notion of intra-action recognises that distinct entities, agencies, events do not precede, but rather emerge from/ through their intra-action. 'Distinct' agencies are only distinct in a relational, not an absolute sense, that is, agencies are only distinct in relation to their mutual entanglement; they don't exist as individual elements. Importantly, intra-action constitutes a radical reworking of the traditional notion of causality."

Citatet ovan har hjälpt mig att formulera och förstå mitt examensarbete. Begreppet "mutual entanglement" sätter ord på något som varit kärnan i verken - både i verkens innehåll men också hur de har tagit form. Att verken inte existerar innan de hamnat i ömsesidig insnjördhet med varandra och med åskådaren är något som varit centralt. Det har format hur jag har installerat verken.

Även den här essän ser jag som ett nätverk av "mutually entangled" öar bestående av begrepp, teorier och personer som format mitt arbete med utställningen. "Fragmentarisk" är inte ett tillräckligt precist ord. Dessa existerar endast i relation till varandra - en cybernetisk klump som inte kan dissekeras till beståndsdelar, men som inte heller kan följa en linjär utveckling i uppsatsform. På samma sätt som textdelarna inte kan separeras och isoleras från varandra kan inte objekten i min installation betraktas utanför helheten. Essän har delar som är självreflekterande kring min arbetsprocess, men ska huvudsakligen ses som ett komplement till utställningen snarare än en förklaring.

I essän använder jag begreppen queer och feministisk. Att ta sig an dessa begrepp är omöjligt utan att referera (vare sig en vill eller inte) till pågående diskussioner där dessa begrepp tenderar att reduceras till det som kallats identitetspolitik. I ett försök att kringgå sådana reduceringar finner jag Sara Ahmeds definition av queer som en riktning, på engelska "orientation", fruktbar. Jag använder begreppet på en teoretisk plan och går inte in i queer som politisk rörelse. Ahmeds förslag om queer som "orientation" positionerar begreppet som en relation mellan olika ting, inte ett adjektiv som beskriver ett innehåll eller ett statiskt varande. Queer är något som uppstår i relation till andra ting, objekt och kroppar, och något som kontinuerligt muterar och motstår slutna definitioner. Queer som något som uttrycker sig i rumsliga och temporala parametrar. Att beskriva hur någon är "oriented" gentemot något annat erkänner också att denna "orientation" är föränderlig, en riktning och rörelse som är partiell och kan vara motsägelsefull. Ahmeds förståelse av begreppet queer som någonting som alltid är i relation till det familjära har haft stor betydelse för mitt arbete med min

utställning. Att frikoppla queer från en beskrivning av vissa typer av människokroppar och dessa kroppars sexuella preferenser har öppnat upp nya sätt för mig att förstå mitt arbete och de känslor och rum jag vill skapa i min konst.

DISORIENTATIONS

En viktig tankegrund i mitt examensarbete kommer från Sara Ahmeds *Queer Phenomenology*, en fenomenologisk undersökning av den ömsesidiga relationen mellan kroppar, ting, rum och tid som erbjuder ett sätt att förstå queer som ett sökande efter nya sätt att organisera perception och varande i världen. Ahmed skriver:

“What does it mean to think about the nonresidence of queer? We can consider the “affect” of disorientation. For bodies that are out of place in the spaces in which they gather, the experience can be disorientating. You can feel oblique, after all. You can feel odd, even disturbed. Experiences of migration or of becoming estranged from the contours of life at home, can take this form.

(...)

If, as James Aho suggests, “every lifeworld is a coherency of things” then queer moments happen when things fail to cohere. In such moments of failure, when things do not stay in place or cohere as place, disorientation happens.”

Jag har funderat kring Sara Ahmeds beskrivning av “disorientation” - när någonting (en kropp, ett objekt, en företeelse) bryter mot strömmen, när den misslyckas i den funktionen som normerna runtomkring oss vill att den ska fylla. Det är en känsla som kan vara jobbig, som ett illamående, men också upplevas som förundran. Lite som att en del av dig själv lösas upp. Något händer som tar dig längre än dit din förståelseförmåga når, och du lämnas där för att sväva omkring.

Vad är det som händer när ett familjärt objekt blir främmande? Är det objektet som är främmande eller är det jag som känns främmande i mötet med det objektet? Det är svårt att förstå och att formulera eftersom det sker på affektnivå, det är en fysisk sensation i kroppen snarare än en känsla.

Det kan vara så att kroppen alltid är främmande i världen, men att ingå i ett samhälle och vara en vuxen individ innebär att en har lärt sig koder och regler som organiserar världen och gör den begriplig för oss alla. Det kan vara så att dessa är bara mänskliga påhitt, men det viktiga är att vi alla är överens om dem. Det är så de får sin kraft, genom “repetition over time and with force” som Ahmed skriver.

Dessa regler som sedan blir det som är familjärt, och uppnår sin hegemoniska makt genom att de upprepas över tid och med kraft, är för mig också ett relevant sätt att förstå vad “hemkänsla” är. Både på ett personligt plan och på ett kollektivt. Hur olika gemenskap känner igen de som är “innanför” och de som är “utanför” bygger på ett tyst och nästan omedvetet samförstånd vad gäller dessa koder och regler. En känner knappt av dem förrän någon eller någonting skaver mot dem.

Dessa brott med det familjära intresserar mig. Ahmed skriver att en som queer subjekt ofta blir källan till en sådan känsla av desorientering, genom att bara finnas i ett rum där en inte är en del av det som "makes sense".

Ahmed skriver att desorienteringsstunden uppstår när något misslyckas med att göra sig läsbart eller förstådd enligt normer för det som är familjärt. I denna stund upplever subjektet att den tappar balans, tappar kontakt med marken under sina fötter. Det är ett fritt fall som innehåller potential. Om subjektet lämnas i detta tillstånd av fritt fall för länge kan desorientering bli en kris som är svår att hämta sig från. Men om subjektet under detta fritt fall lyckas räcka ut en hand och ta tag i något stabilt är det möjligt för nya riktningar och nya orienteringar att ta form. Subjektet kan omdirigeras. Ahmed:

"What makes things "queer" for Merleau Ponty is in that moment when they become distant, oblique, and "slip away". If a face becomes inverted or becomes queer or deprived of its significance, then such a deprivation would not be liveable simply as loss but as the potential for new lines, or for new lines to gather as expressions that we do not yet know how to read. Queer gatherings are lines that gather - on the face, or as bodies around the table - to form new patterns and new ways of making sense. The question then becomes not so much what is queer orientation, but how we are orientated toward queer moments when objects slip. Do we retain our hold on these objects by bringing them "back in line"? or do we let them go, allowing them to acquire new shapes and directions?"

FAILURE

I Sara Ahmeds beskrivning av den desorienterade effekten är misslyckandet en viktig komponent. Det är när saker misslyckas i sina funktioner, eller när de misslyckas med att integreras i en familjär, hegemonisk ordning, som vi upplever en desorientering.

Sådana misslyckanden kan berätta för oss om hur våra samhällen förväntar sig att kroppar och ting ska fungera.

I boken *The Queer Art of Failure* skriver Jack Halberstam om hur misslyckandet kan erbjuda nya horisonter, alternativa vägar än de som lagts fram av en kolonial/patriarkal/heteronormativ/nyliberal paradigms som hyllar framgång, konkurrens och linjära narrativ. Halberstam skriver om stunden då någon eller någonting misslyckas i sin funktion som en queer möjlighet, dvs en öppning där hegemoniska mönster kan omkonfigureras.

Självva begreppet "misslyckande" är en idé förhåller sig till ett slags dikotomitänk där framgång och misslyckande ställs mot varandra. Det queera arbetet handlar om att omdefiniera "misslyckandet" för att hitta nya konstellationer för hur vi organiserar våra liv.

Halberstam skriver om misslyckanden i relation till heteronormativa reproduktiva förväntningar. "Chromonormativity", som Elizabeth Freeman skrivit om, refererar till det heteronormativa samhällets sätt att strukturera livet och våra sätt att förstå det förflutna, nuet och framtiden, genom att reproducera heteronormativa ideal: att gifta sig, att skaffa barn som i sin tur förväntas skaffa barn också ("ge" sina föräldrar ett barnbarn som tacksamhetstecken).

En kan misslyckas med att vara barn till din förälder. Det kan upplevas som grymhet.

Jag tittar på dig medan du städar köket. Jag frågar om du vill ha min hjälp, du säger nej.

Du suckar.

Det känns som att du alltid egentligen menar något annat än det du säger.

Somrarna i Kroatien

och köket i lägenheten du bodde i med din syster och din mamma när hon levde
och mjölken som värmdes på gasspisar som snabbt blev varma
och mjölken som kokade över
och lukten av bränd mjölk blandat med doften av cigaretttrök och turkiskt kaffe
som de vuxna drack på balkongen i morgonsolen
och betongen som kokade och svetten som rann
och AC:n som inte fungerade utan bara spred den varma luften och dofterna runt
i den kvava och mörka lägenheten där persiennerna dragits ner för att hålla solen
och hettan ute.

“Pička materina, iskipilo je mljeko!” (“Fuck, mjölken brändes!” ungefär)
utbrast någon vuxen.

De brukade skrapa bort den tunna mjölkhinnan som hade formats på mjölkens
yta och servera mjölken till oss. Varm choklad eller varm mjölk med polenta. Men
sedan formades den där hinnan i våra glas ändå, det gick inte att undvika den.
Den fastnade på våra läppar när vi drack och då hade den hunnit bli ljummen
och det var äckligt fast gott också men det värsta var hur den klamrade sig fast
på läpparna och på glaskanten.

Jag har inget minne av att du värmdes mjölk på det sättet när vi var i Sverige
resten av året, vi hade mikro och ni drack mest bryggkaffe och vi hade en
induktionsspis med elplattor som stängde av sig själva när de blev för varma.

DEN BRÄNDA MJÖLKEN

Om Julia Kristevas essä *Powers of Horror* och det abjekta skriver Robert Philips:

”Abjection, Kristeva wrote, “draws me toward the place where meaning collapses” (1982: 2). It is in this liminal space where the subject experiences a crisis of meaning in which transformation is possible — the difference between internal and external becomes unclear, and in the process, conditional identity is stripped away to reveal a queer object.”

Enligt Kristeva blir vi äcklade/förskräckta av det abjekta, det som påminner oss om kroppens egna gränser: att se vår egen spya, en död kropp, avföring osv. – och vi vill avvisa det som är äckligt. Markera att vi inte är en del av det. Detta avvisande har sitt ursprung, enligt Kristeva, i vår psykologiska utveckling som barn, nämligen fasen under barndomen där barnet avvisar modern och den symbiotiska tillvaron av att vara kopplad till moderns kropp. För att bli en individ måste denna symbios avvisas och lämnas, barnet måste bli en egen enhet. Gränsen mellan jaget och den Andre måste bli tydlig. En gräns måste dras. Även den tunna hinnan som formas på den brända mjölkens yta kan skapa liknande fysiska reaktioner hos oss. Kristeva skriver:

“When the eyes see or the lips touch that skin on the surface of milk—harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pitiful as a nail paring—I experience a gagging sensation and, still farther down, spasms in the stomach, the belly; and all the organs shrivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire. Along with sight-clouding dizziness, nausea makes me balk at that milk cream, separates me from the mother and father who proffer it. "I" want none of that element, sign of their desire; "I" do not want to listen, "I" do not assimilate it, "I" expel it.”

Jag är försiktig med att ta in Kristeva i relation till min utställning eftersom jag inte vill begränsa läsningarna till endast psykoanalytiska läsningar. Där jag tycker att Kristevas tankar om det abjekta blir intressanta är när de erbjuder ett sätt att förstå samhället och kollektivets behov av att avgränsa och definiera ett “vi” (jaget) och “dem” (den Andre), och som ett sätt att förstå hegemoniska narrativ om nationen som ett “hem”.

I mina tidigare arbeten har jag undersökt begreppet hem i relation till migration och förflyttningar. I mitt examensarbete är jag intresserad av hur narrativ och diskurser kring hem och det familjära blir osynliga, ett normerande bakgrundsbrus.

Med begreppet “homing desire” beskriver Avtar Brah hur “hem” alltid uttrycker sig som ett begär - både i diasporiska sätt att se hem men även konservativa nationalistiska sätt. Han liknar den nostalgiska längtan efter ett hemland “så som det en gång var” som en psykologisk längtan tillbaka till “the primal home” och till

mammans begär som barnet upplevde innan "separationen". På det här sättet förstår Brah "hem" som någonting som aldrig kan förverkligas, för att det alltid är en längtan som bygger på idén om saknad, separation. "Hem" så som det beskrivs av högerpopulister har aldrig riktigt funnits, men får sin kraft ifrån begäret och längtan som är en del av dess uppfinning. Likaså kan migration och exil skapa en liknande längtan efter ett "hem" som en gång var men inte längre finns, och är mer ett psykologiskt landskap än ett verkligt.

Laura Rus har skrivit om Kristeva och Brahs idéer i relation till nationalism:

"To return briefly to the conflation of the loss of the primal home with the loss of the mother('s desire): this separation – meaning the formation of the boundary of the body and the distinction between the self and non-self (m)other – is established, according to Kristeva, through processes of repulsion which occur at a preconceptual stage and before the infant has clearly demarcated the boundaries between the self and (m)other. This means that inner space is secured via an *expulsion* of things that cannot be embraced within its borders."

Utan att köpa metaforen nation som Moder som används i nationalromantiska syften vill jag ändå lyfta in alla dessa idéer som ett sätt att förstå hur gemenskap fungerar. Familjens gemenskap, samhällets gemenskap, nationens gemenskap - alla dessa skapar sina narrativ som har starka emotionella laddningar. De erbjuder omvårdnad och trygghet som en kan ingå i om en går med på att följa gemenskapens regler och normer. Gemenskapens gränser ska vara tydliga, och de som inte hör hemma inom dem ska uteslutas. För att ingå i gemenskapen lämnar individen över en del av sin egen agens, och accepterar gemenskapens rätt att utöva våld över individen om den bryter mot sociala kontraktet.

Rus igen:

"Discourse, argues Foucault in *The History of Sexuality*, can be both an instrument and an effect of power, meaning that 'home' operates as a normative discursive practice while at the same time it is an integral part of its effects. And because discourses can be understood only in relation to other discourses, 'home' cannot be dissociated from discourses on gender, class, ethnicity, generation and so on."

Jag är intresserad av hur hemmet blir en normerande kraft som innesluter vissa kroppar, beteenden och orienteringar, och utesluter andra. Det som livnär dig har också rätten att utöva våld på dig. Det är en överenskommelse vi ofta går in i ofrivilligt, för att vi inte har något val. Men vi kan också gilla att underkasta oss, att gå upp i något större än oss själva.

Hemmets normer går i arv. Det gör hemmets våld också. Det är en cykel som kan verka ofrånkomlig.

Det våldsamma berör det ömma, de sitter ihop.

Det jag vill gestalta i filmen *Mother's Milk* är en känsla av vara ständigt bunden till andra personer och ting, relationer, andra tider och minnen och, ofrånkomligt, till kroppen. Att allting existerar i relation till någonting annat. Att ingå i relation med andra och med omvärlden kan inte ske utan att utsätta sig själv och andra för någon grad av våld och grymhet.

“To queer homes is also to expose how “homes”, as spaces of apparent intimacy and desire, are full of rather mixed and oblique objects. It is also to suggest that the intimacy of the home is what connects the home to other, more public spaces.”

Ur *Queer Phenomenology*, Sara Ahmed

Köket är både associerad med det hemtrevliga, där familjen samlas runt matbordet, där maten lagas. Det är också associerad till kvinnokroppens obetalda arbete i hushållet. Martha Roslers *Semiotics of the kitchen* (1975) undersökte länken mellan det hemtrevliga och det våldsamma i kökets massproducerade bruksföremål och de tillskrivna kvinnorollerna som hänger ihop med dem. I Chantal Akermans filmer *Saute ma ville* (1968) och *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) är köket en scen på vilket den kvinnliga kroppen och psyket är i förhållning till kökets funktionella och rationella spatiotemporala organisering.

Köket är ett rum med ett syfte, en funktion. För att följa Sara Ahmed, köket och dess objekt är orienterade mot våra kroppar på vissa sätt. Det bjuder in till vissa typer av rörelser och beteenden. Det finns ständigt ett arbete att utföras, som aldrig verkar ta slut för den vars uppdrag det är att vårda om rummet.

Köket hade en central plats i den modernistiska arkitekturens utformning av de nya hemmen i efterkrigs-Sverige. Köken och husmoderns kropp i arbete mättes och studerades för att kunna bygga om köken på ett sätt som effektiviserade kvinnans arbete i köket. Tanken var att göra köksarbetet bekvämare och lättare för kvinnan (t.ex. höja köksbänkarna så hon slapp stå böjd över bänken och få ryggproblem) men även att den nya kvinnan som skulle lönearbeta behövde bli snabbare och effektivare i hushållsarbete för att hinna med sina jobb. Inte bara arkitektur utan bruksföremål designades för att hjälpa till i denna effektivisering. Diskstället var ett av dessa.

Folkhemmets smakfostran och funktionalismens estetik genomsyrade människors vardag och deras hem. ”Vackrare vardagsvaror” skulle göra så att människor kunde leva mer harmoniska liv fyllda av estetiskt vackra men strama objekt, vars estetik kretsade funktionalitet och minimalism. Omålade naturliga trä möbler och föremål, och absolut inga ornament. Funktionalisternas kärlek till Le Corbusier och hans tankar om rashygien har det skrivits om mycket.

Sven Olov Wallenstein och Helena Matsson skriver:

“It is a revolution related to the changing production processes, and also to a new way of living, and in [Elin] Wägner’s words it is first when the dwelling has become “practical, hygienic, and cultivated for all of us” that the revolution is completed. Just as in Corbusier, architecture and design are understood as

techniques for transforming society so that the individual comes to be integrated into a collective whole, where subjective desires are directed towards “reasonable” and rational objects.”

Wallenstein och Mattson ser under denna period då bl a den första svenska köksstandarden togs fram början av en ideologisk och estetisk sammanflätning av design och nationella narrativ som hyllade det som var: “functional, the well-balanced and adjusted, all of which will eventually converge with that which is truly Swedish.”

Objekt och kroppar som glider iväg, som inte fungerar. Läcker igenom konturerna.

Riva upp för att sedan sy ihop igen.

Hålla samman material som inte hänger ihop.

Klamra sig fast vid saker som inte längre finns.

En fläta som binder.

Binda ihop det som gått sönder.

Binda fast.

Det finns en tid på dygnet, sen eftermiddag. Då dag går över till natt, då ljuset skiftar. Ett gyllene oranget ljus från den låga solen som strömmar in genom halvt nerdragna persienner. Skuggor reser, blir längre, molekylerna som omringar objekt förändras. I hemmet kan en nästan betrakta hur detta ljus reser - även fast den rör sig för sakta för att ögat ska kunna se att den rör på sig. Men plötsligt ligger skuggorna någon annanstans än där de låg för någon minut sedan. En skiftning som sker obemärkt. Ett familjärt rum kan verka främmande, tiden verkar som om den töjs och stretchas ut under en liten stund. Plötsligt blir en medveten om att det blivit sent. Konturer är svårare att tyda, tiden känns som en inandning. Som om hela rummet andades in, långsamt.

Sedan blir det mörkt.

ETT MÖRKT RUM

“In the beginning is the darkening. Indiscernible. Drifting into twilight. Attention gets lost in the space. Darkness comes back through the depths. Shapes and boundaries blur. Inside and outside are indistinguishable. Desert, void, blind land between sundown and night. Like closing the eyes. Departing from oneself. Back to the beginning. And then radiating, shimmering, brightness, reflections, flickering. The trickling of light. Effecting the passage into the darkness of the cinema in such a way that the spectator does not perceive it, this is the art of the film projector.”

- Ute Holl, *Cinema, Trance and Cybernetics*.

Jag vill skapa rum där åskådaren kan komma i kontakt med tillstånd som står utom räckhåll i det vardagliga tillståndet. Jag tänker väldigt ofta på mellanrum i livet, glappen och pauserna där vi kan kliva ut ur de roller vi tilldelats. Dark rooms är sådana rum. En biograf kan vara ett sådant rum, ibland kan ett dansgolv också vara det. Jag strävar efter att skapa rum som åskådaren kan vila i. Där kroppens tempo förändras. Att ljussätta ett rum ger mig kontroll över en atmosfär i ett rum. Jag har velat skapa en känsla av en rörelse, ett skeende som pågår och som publiken blir en del av. För mig är film ett verktyg för att möjliggöra detta. Det som är svårt att sätta ord på och begripa kan jag försöka förmedla genom film, och i filmrummet kan jag också lättare ta till mig det. Jag kämpar ofta med språk och språkets begränsningar. Film tillåter mig att hitta en annan väg och röra mig i de gråzonerna.

För mig är det mörka rummet grundläggande för att kunna ta till sig filmens hela potential. Filmrummet har förmågan att göra det bekanta främmande, och skapa intimitet mellan främlingar. Att träda in i ett mörkt rum (där spelreglerna är allmänt kända och förbestämda) tillsammans med andra är en ritualistisk handling. Det finns en kraft i det, och de andra kropparna är en del av den. Rummet vill att du som publik ska lämna över kontrollen över dina sinnen och känslor under filmens speltid, och som publik gör du det frivilligt. Du är utelämnad till vad filmen vill göra med dig och med din kropp.

Filmens förföriska egenskaper har beskrivits som manipulativa och en del av ett kapitalistiskt konsumentssamhälle som skapar passiva, fördummade åskådare som endast vill bli underhållna. Trans-tillståndet som filmen skapar har kritiserats för att tillhöra en “lägre” sorts kultur som inte bjuder in till kritiska förhållningssätt.

Ute Holl argumenterar att det är just filmens förföriska egenskaper och transen vi går in i när vi ser film i ett filmrum som har potential att förändra vår spatiotemporala uppfattning av världen. Den kan bokstavligen påverka kroppens perceptionsförmåga under en begränsad tidsperiod. Du kan resa in i andra tillstånd som uppfattas fysiskt. Jag är intresserad av hur filmens förföriska

kvalitéer faktiskt kan användas i samband med att få publiken att engagera med komplexa frågor på ett kritiskt sätt. Det kanske finns vissa sätt att se på saker när en är inne i en trans som en annars inte får tillgång till.

Jag har förstått min egen filmpraktik genom att se mig själv som en vårdare som vårdar om publikens uppmärksamhet, ruta för ruta. Ibland är det en ömsint vård, som lugnar och smeker, som tystar ner hjärnans brus och skapar total närvaro framför bilden. Ibland är det mer som en läkare som berättar ett skämt precis innan de sticker in nålen för att du inte ska invänta smärtan innan den inträffar.

Under arbetet med examensprojektet kämpade jag med tanken av det vita konstrummet på Galleri Mejan. Konstrummet har andra regler än biografrummet. Jag har svårt att visualisera mina arbeten i ett vitt ljust konstrum och i relation till vita kuben och den konsttraditionen. Konstrummet har sin egen fascination med det förföriska, med attraktiva objekt som blir varor att sälja på konstmarknaden.

Jag har funderat mycket på Ahmeds beskrivning av "disorientation" och hur den känslan kan skapas i konstrummet för att peka åt nya konstellationer, nya orienteringar. Jag har själv upplevt ett sådant tillstånd i möte med konst som skapar en känsla av förundran i mig. Konstobjekt som inte tillåter mig att läsa dem så som jag vanligtvis skulle om de var ute i en mer familjär plats, som tvingar mig att komma närmare och som pushar gränserna i min egen perception och förståelse.

Jag närmade mig skulpturinstallation på samma sätt jag närmar mig film: med målet att skapa en konstellation av tillstånd som åskådaren kan träda in i. Element av det förföriska från filmvärlden finns med. Som i en film så skapar skulpturinstallationen en egen spatiotemporal rum som består av samspelet mellan de olika gesterna. Rytmer och rörelser skapas. Det handlar om att vägleda åskådarens kropp i rummet, i verkliga livet och i filmens virtuella rum. Jag ser hela rummet där skulpturinstallationen visas som ett verk, som endast aktiveras när åskådaren träder in i den.

DET TUNNA SKALET

I en essä om Mona Hatoums video-installation *Corps Estrangers* (där hon filmat insidan av sin kropp med en endoskopisk kamera) skriver Tamar Tambeck:

“If the body were to be regarded as a topographical map, one would find that its nation or selfhood is delineated by the parameters of its epidermis. Like the often abrupt and artificial boundaries created to separate countries, the epidermis is the normative delineation of the end of one’s self. Yet, countless studies of proxemics have shown that the size of personal social spheres varies significantly from one culture to another, and that these spheres necessarily trespass the boundary of skin. As national borders are guarded, so is the epidermis: protecting the self from the harm of the world, insulating the core from external contagion, and serving as the iconic distinction dividing ‘me’ from ‘you’ or ‘us’ from ‘them’. The body is indeed a battleground, whose very propriety often requires an engagement in ‘civil’ wars.”

Arbetet med latexduken kom från ett barndomsminne av bränd mjölk och utvecklades till tankar kring hinnan som gräns mellan jaget och det jaget förstår sig själv och sitt universum att vara. Även en gräns som en hinna som stänger ute det som är främmande. I ett slags associationslek fördes tankarna från “modersmjölk” (filmens titel och ett svenskt uttryck för något en ärver, ofrivilligt och utan ansträngning får med sig från den omgivning en uppfostrats av) till ett objekt som Julia Kristeva skriver om i *Powers of Horror*. Hon skriver att upplevelsen av att få den där mjölkhinnan på läpparna när man dricker är ett exempel på ett möte med det abjekta, det som förvirrar gränsen mellan innanför och utanför som har potential att öppna upp en dörr till en plats “where meaning collapses” - en skrämmande plats.

Jag funderar på filmduken som en hinna, ett tunt skal som animeras och blir levande med våra drömmar och minnesbilder.

Latex är ett material som förfaller över tid. Genom kontakt med ljus och luft ändrar den också färg och blir till slut en nikotinbrun nyans som påminner om lägenheter vars väggar blivit bruna av alla cigaretter som rökts i rummen. Latex är föränderligt och blir rynkigt när det åldras, som hud.

Att latex liknar människohud gör att den har många användningar. Det är ett material som behandlas så att det kan träda in i våra kroppar utan att skada oss. Plast används i tillverkningen av protesproppdelar, och latex i tillverkningen av fejk hud och proteser i kostym och mask till film och teater. Latex är ett material som har en hudliknande känsla när man rör vid den. Den används i tillverkning av sexdockor och sexleksaker, t.ex. lösvaginer och lösanus, för dess realistiska känsla. Latex används i tillverkning av preventivmedel och skydd, kondomer/handskar som vi har nära våra kroppar och könsorgan.

Latex används i vården, i latexhandskar och tejp till bandage. Den skyddar, den är elastisk, den "balsamerar", lägger sig nära huden så att den nästan inte känns. Silikon och latex är material som är extremt ohållbara, icke "organiska". Men de är också material som är sammanbundna med våra egna organiska kroppar. De binder ihop våra kroppar när de går sönder, lindrar deras besvär, penetrerar dem.

FILMDAGBOK

Vad innebär det att filma något? Denna fråga har jag ställt mig själv i mina tidigare arbeten där jag också filmade mycket dokumentärt material själv. För mig har det handlat om att fånga en närvaro, att genom kameran och sedan duken bli mer närvarande i livet än jag lyckas vara i min kropp. Jag har alltid arbetat med taktilitet och kroppslighet i mina filmbilder, och det har varit viktigt. Men som person lyckas jag sällan vara helt närvarande i min kropp. Jag tror det är därför filmen blir viktig för mig.

Att filma har för mig varit ett sätt att vara närvarande i världen genom kameran. Att filma verkligheten och människor och saker omkring mig har i perioder varit en magisk kommunikation, att gå upp i att verkligen vara i världen, se den mer på riktigt.

Med *Mother's Milk* fotograferar jag inte själv utan arbetar med filmfotografen Milja Rossi. Av någon anledning känns det viktigt för att undersöka just de teman som jag vill undersöka genom fiktion. Även om minnena och bilder som var grunden från idén är personliga, känner jag ingen lust att arbeta dokumentärt utifrån mitt eget liv igen på samma sätt som jag gjorde i filmen *Shapeshifters* där jag filmade min egen familj.

Jag lyckas inte helt undvika det personliga. Bara för att jag jobbar med fiktion betyder inte det att arbetet blir mindre personligt och eller mindre besvärligt för mig. Mina arbeten brukar komma inifrån, från ett sår eller från något som gnager inom mig. Det gör att det väldigt ofta är obehagligt att arbeta med idéerna, men någonstans tror jag att den obekväma känslan är viktig för mig. Utan den tror jag att det jag arbetar med riskerar att bli platt och självgod.

När jag får idén till *Mother's Milk* är det efter att ha läst kapitlet om antisocial feminism i Jack Halberstams bok *The Queer Art of Failure*. I det kapitlet skriver Halberstam om en karaktär i en Jamaica Kincaid roman som avsäger och avvisar att gå i sin mammas fotsteg, hon väljer att inte ha barn för att hon inte vill föra vidare de mekanismerna och förtryck som hennes mamma omedvetet lärt henne. Hennes frigörelse från ett subjektskap där hon av nödvändighet (genom sin kropp, dess kön och hudfärg) är underordnad en rasistisk patriarkal struktur är att klippa generationsbanden, att vägra bli "kvinna", att vägra prata, att vara tyst, leva ensam. I kapitlet skriver Halberstam om olika sätt att utöva misslyckande som ett sätt att synliggöra och avvika förtryckande normer - att misslyckandet är långt ifrån passivt utan kan vara ett aktivt val och ett slags motstånd och alternativ.

Jag skriver ett kort manus på 5 sidor nästa dag om en mamma och dotter ensamma hemma tillsammans i ett hus på gränsen till skogen, en rad små vardags händelser under en sommardag. På olika sätt begränsar de varandras handlingsutrymmen som subjekt, de begränsar varandras frihet och genom den

kärleksfulla banden håller dem varandra fast i cykliska roller. Det är en cykel som pågått i flera generationer och som förs vidare från en generation till nästa.

Det känns viktigt att gå på känsla den här gången, och se vad som uppstår. I längre filmprojekt har jag alltid behövt skriva projektbeskrivningar och berätta vart min film ska landa i slutet även om jag är osäker på det själv.

Nu är min relation till kameran helt annan. Vi kommer att arbeta med skådespelare och jag vet att jag kommer att behöva jobba med en fotograf om jag ska instruera skådespelarna också. Milja och jag börjar vårt fotoarbete några månader innan inspelningen. Det är första gången som jag tänker så noggrant på komposition och strukturen i bilderna. Vi väljer att skildra mammans kropp utan att visa hennes ansikte någonsin. Vi är intresserade av hur vi kan gestalta henne ömsint och generöst utan att visa ansiktet. Bortom den traditionella filmens psykologiska sätt att visuellt bygga ett subjekt. Vad berättar en kropp som ett ansikte inte kan? Vad berättar en vilande kropp på en soffa, fångad mellan rörelser och tagningar? Vad berättar ett sätt att stå, att röra på händerna när man pratar?

Kan vi gå upp i en annan människa i en intim relation till den grad att vi inte vet vart den slutar och vi själva börjar?

Att översköljas av en annan människas kropp, dess lukt, dess läten, för att inte tala om allt som den kroppen bär på: minnen från en annan tid, kroppens sorg, dess trötthet, våldet som lagrats i kroppen under alla år, kroppens misslyckanden och alla rum den aldrig trädde in i. Filmen undersöker vad vi ärver av våra mödrar som de aldrig berättat om. Det de ärvde av sina mödrar, som finns kvar och lever i oss fastän vi inte kan sätta ord på det. Vad är det vi har ärvt som vi inte vet att vi bär på, vi som har mödrar och mormödrar som bär minnen av krig, revolution och ett annat land som vi själva inte känner till?

Mother's Milk undersöker den läckande hinnan mellan människor, det som både är inuti och utanför.

Att porträttera moderns kropp är inte lätt. Det är en kropp vi är vana vid att hylla, sexualisera och finna äcklig och obehaglig. Magar som hänger, bröst som hänger och läcker mjölk, det är en påminnelse om en kropp vars gränser inte går att kontrollera (framfall, bajs på sig, spricka osv.).

Barnets blick på mammans kropp som både åtrår den och tittar på den med skräck och äckel.

Barnets blick som både dömer sin mammas självupppoffrande och samtidigt förväntar sig att hon ständigt ska finnas där, att hon ska uppoffra sig för barnet.

Är det jag som är barnet? Min mamma som är mamman? Jag vet inte.

jorddoften bryter ut ur regnet
när hettan är som grymmast

jag glömmer att du också
är dotter

du tar mormors ringar
trär fingrarna

silvret zirkonerna

när du vänder dig i natten
tror du att hennes händer
är kvar i ditt hår

ur *Broderier*, Burcu Sahin (2018)

Du pratar ofta om din mamma.

Hon som växte upp i en liten by i forna Jugoslavien, giftes bort när hon var sexton år gammal till en man som var mer än dubbelt så gammal. Hon som sedan vid nitton års ålder anslöt sig till Titos partisaner och kampen för frigörelse från fascisternas ockupation under andra världskriget. Du pratar om henne med en blandning av beundran och rädsla, stolthet och sorg.

Ofta pratar du om hur alla älskade din mamma, hur hon var en matriarkal figur i byn som alla kom till när de behövde råd. Du pratar om hennes storhet, men också om hennes grymhet.

På senare år har du börjat låta som henne, säger du. Vissa ordspråk som din mamma brukade använda, hennes uttryck, har hittat en väg in i din mun. Det blir så med åldern, säger du.

Du säger inte "det kommer att hända dig också" för jag förstår inte riktigt ordspråken på kroatiska och du får översätta och förklara dem för mig.

Det jag kommer ärva av dig är något annat.

piješ mi krv

you're drinking my blood

ruka ruku mijе

the hand caresses the hand

bolje vrabac u ruci nego golub na grani

better a sparrow in the hand than a
dove on a branch

ne pravi ražanj dok je zec još u šumi

don't prepare the spit while the rabbit
is still in the forest

jutro je pametnije od večeri

the morning is wiser than the evening

čist racun, duga ljubav

clean receipt, long love

tko visoko leti, nisko pada

one who flies high, falls low

po tuđoj guzici sto batina

on another's ass a hundred blows

pička materina, iskipilo je mljeko

fuck, the milk burnt

Bibliografi:

Ahmed, Sara (2006) *Queer Phenomenology*

Barad, Karen (2007) *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*

Brah, Avtar (1996) *Cartographies of Diaspora*

Freeman, Elizabeth (2010) *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*

Halberstam, Jack (2011) *The Queer Art of Failure*

Holl, Ute (2017) *Cinema, Trance and Cybernetics*

Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*

Philips, Robert (2014) *Abjection*

Rus, Laura (2006) *Mediating Homing Desire*

Sahin, Burcu (2018) *Broderier*

Tambeck, Tamar (2005) *Mona Hatoum's Corporeal Xenology*

Wallenstein, Sven Olov och Helena Matsson (2010) *Swedish Modernism: Architecture, Consumption and the Welfare State*

TACK

Kajsa Dahlberg, Every Ocean Hughes, Rado Istok, Alida Ivanov, Emma Kihl, Annika Larsson, Lina Selander.