



UPPSALA
UNIVERSITET

Artificiell romans

En genusvetenskaplig analys av romantiska relationer mellan artificiellt intelligenta och mänskliga karaktärer i filmerna "Be Right Back", *Ex Machina* och *Her*

Nadim Herbert

Masteruppsats i Genusvetenskap

VT 2019

Handledare: Jenny Björklund

Centrum för Genusvetenskap

Uppsala Universitet

Abstract

This thesis examines romantic relationships between human and artificially intelligent characters in the science-fiction films *Ex Machina* (2014), *Her* (2013) and “Be Right Back” (2013) from anthology series *Black Mirror*. The purpose of the thesis is to examine these relationships in relation to norms concerning corporeality, gender, sexuality and romance, exploring how the portrayal of these relationships and the characters in them subvert and/or reinforce those norms. A descriptive coding method was used followed by analytical coding to determine which theoretical concepts would be applied to which scenes. The theoretical framework consists mainly of Judith Butler’s theories on gender-performativity and Donna Haraway’s cyborg-figuration, and other theoretical concepts that were not used as extensively.

The analysis showed that the films occasionally reinforce the norms in question due to cis- and heteronormative tendencies within the romantic relationships and due to normative aspects within the construction of the characters. A few examples of this is depicting a heteronormative, vocalized femininity and sexualized, normatively female bodies as well as partly establishing stereotypical, gendered dynamics in the romantic relationships. However, the study also showed that these films construction of the characters and their romantic relationships manages to subvert the above-mentioned norms. They do so by highlighting how corporeality is integral to the social construction of gender and not separate from that process, by critiquing monogamy being the normative type of romantic relationship and by exposing the male characters’ objectifying gaze towards female characters’ bodies. Through these transgressive examples and several others like them, the films display the subversive potential of science-fiction.

Nyckelord: Science-fiction, film, cyborg, artificiell intelligens, romans, sexualitet, kroppslighet, genus, femininitet, maskulinitet

Innehållsförteckning

Inledning	4
Bakgrund	4
Syfte och frågeställningar	5
Material och metod	5
Teori.....	9
Tidigare forskning	13
Disposition.....	16
1. Kroppslighet	17
Röstliga uttryck för kroppslighet i <i>Her</i>	17
Dissonans mellan sinne och kropp i ”Be Right Back”	23
Kroppslig autonomi och voyeurism i <i>Ex Machina</i>	27
Sexualitet och kroppar i <i>Ex Machina</i> och ”Be Right Back”	33
Sammanfattning	37
2. Alternativa (och artificiella) relationsformer och framtider	40
En förvrängd familjetidslinje i ”Be Right Back”.....	40
Kärlek utan gränser i <i>Her</i>	45
Feminin futurism i <i>Her</i> och <i>Ex Machina</i>	50
Sammanfattning	55
3. Kapitalism och kommersialism	57
En kommersiellt producerad kopia i ”Be Right Back”.....	57
(O)etisk romans under kapitalism i <i>Her</i>	63
Teknologi kontra natur i <i>Her</i> och <i>Ex Machina</i>	68
Sammanfattning	72
Sammanfattande diskussion	75
Käll- och litteraturförteckning	81
Källor	81
Litteratur	81

Inledning

Bakgrund

Science-fiction brukar ofta vara en genre som används till att utforska och i vissa fall utmana gällande samhällsnormer genom berättelser om möjliga framtider och avancerad teknologi. Detta görs till exempel när artificiell intelligens används i handlingen för att utforska normer kring sexualitet, genus och kropp. Ett av sätten detta kan göras på är genom att sätta fokus på kärlek och romans, och i denna studie kommer jag att fokusera på tre sci-fi filmer som gör just detta. Dessa är, *Her* (2013) avsnittet ”Be Right Back” från antologiserien *Black Mirror* (2013) och *Ex Machina* (2014). Anledningen till att jag valt just dessa filmer är alltså på grund av att kärnan i respektive films handling har någonting gemensamt, nämligen en romans mellan en manlig och kvinnlig karaktär som utforskar normer kring sexualitet, kropp och genus där ena parten är en artificiellt intelligent karaktär.

Ex Machina kretsar kring en kvinnlig artificiell intelligens, en robot, och hur hon verkar etablera en romantisk relation med en mänsklig manlig karaktär som är där för att testa hennes förmåga till självmedvetande. *Her* handlar om en mänsklig manlig karaktär och hans romantiska relation till en kvinnlig artificiell intelligens som bara är en röst utan fysisk kropp, medan ”Be Right Back” kretsar kring en mänsklig kvinnlig karaktär och hennes relation till en manlig artificiell intelligens som designas för att vara en kopia av hennes avlidna (mänskliga) pojkvän. Alla dessa pekar också på potentialen som finns i representationer av okonventionella kärleksförhållanden i science-fictionfilmer.

Det är delvis därför jag vill fokusera på de tre ovannämnda sci-fi filmerna, då filmerna verkar artikulera ett flertal moraliskt och existentiellt laddade dilemman som uppstår när artificiell intelligens blir alltmer människoliknande både i termer av medvetande och kropp. Detta särskilt i relation till teman som kärlek, romans och sexualitet och hur dessa kan ta sig till uttryck i alternativa former. Science-fiction som genre har stor potential att utmana normer, bland andra normer som rör kropp, genus, romans och sexualitet. Detta belyser genusforskaren Patricia Melzer i introduktionen av boken *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought* (2006), och skriver att “Significantly, it is within science fiction ... that we seem to reimagine gender relations most radically. Here the controversial female cyborg challenges conventional ideas of gender, race, and nation, often at the same time as she reinforces them” (Melzer 2006, 1). Alltså så har science-fiction som genre en subversiv potential, även om den samtidigt också kan vara normreproducerande. I denna studie har jag därför utforskat hur *Ex Machina*, *Her* och

”Be Right Back” förvaltar denna subversiva potential som science-fiction ger utrymme för i deras representationer av alternativa uttryck och former av heterosexuella romanser. Främst så är det konstruktionen av huvudkaraktärerna i filmerna och vad de förmedlar i relation till samhällsliga normer kring genus, sexualitet, romans och kroppslighet som jag har fokuserat på.

Syfte och frågeställningar

Denna uppsats ämnar utforska vad representationen av de romantiska relationerna i *Her*, *Ex Machina* och ”Be Right Back” förmedlar om nutida samhällsliga relations, genus, kropps- och sexualitetsnormer. Syftet är då främst att utforska om det finns subversiva aspekter i representationerna, bland annat i hur karaktärerna kontrasteras och begripliggörs i relation till varandra när det gäller aspekter som genus, sexualitet och kropp, eller om de snarare reproducerar normativa värderingar och diskurser kring dessa aspekter (eller om svaret ligger någonstans däremellan). Fokus kommer även ligga på de artificiellt intelligenta karaktärerna i sig i respektive film, samt på vilka sätt representationen och porträtteringen av dessa karaktärer i filmerna är subversiva och/eller normativa. Mina frågeställningar för detta arbete är följande:

1. På vilka sätt utmanar och/eller reproducerar representationerna av de romantiska relationerna i dessa filmer nutida samhällsnormer och diskurser kring romans, sexualitet, kroppslighet, och genus?
2. Vad finns det för likheter och skillnader mellan dessa filmers respektive representationer av romantiska relationer och hur de utmanar och/eller reproducerar nutida samhällsnormer och diskurser kring romans, sexualitet, kroppslighet, och genus?
3. Vad har konstruktionen av dessa artificiellt intelligenta karaktärers identiteter samt kroppslighet och genusuttryck för effekt på normer kring romans, sexualitet, kroppslighet och genus?

Material och metod

Primärmaterial för denna studie är alltså filmerna *Her* (2013), *Ex Machina* (2014) och avsnittet ”Be Right Back” (2013) från antologiserien *Black Mirror*. *Her* kretsar kring den manlige (och mänskliga) karaktären Theodore Twombly (spelad av Joaquin Phoenix), en introvert och relativt solitär figur som bestämmer sig för att införskaffa ett talande operativt system för att hålla honom sällskap. Theodore bestämmer sig för att ge operativsystemet en feminin röst, varefter hon ger sig själv namnet Samantha (Spelad av Scarlett Johansson). Theodore och Samantha bildar sedan en alltmer intim relation som kommer vara i fokus för denna analys. *Ex Machina* kretsar kring de två mänskliga, manliga karaktärerna Caleb Smith

(spelad av Domnhall Gleeson) och Nathan Bateman (spelad av Oscar Isaac) samt den kvinnliga artificiellt intelligenta karaktären Ava (spelad av Alicia Vikander). Filmen handlar om att Caleb, en programmerare, blir inbjuden hem till sin chef Nathans hus för att utföra ett Turing-test (ett test av kognitionsförmåga och medvetande) på en artificiell intelligens som kallas Ava och som av Nathan har getts en normativ, feminin kvinnokropp. Jag kommer främst fokusera på relationen som bildas mellan Caleb och Ava i min analys, en relation som Nathan är väldigt involverad i och påverkar vilket innebär att den karaktären också kommer vara viktig för studien.

I *Black Mirror*-avsnittet "Be Right Back" så avlider den kvinnliga, mänskliga karaktären Marthas (spelad av Hayley Atwell) manliga (och också mänskliga) partner Ash (spelad av Domnhall Gleeson). Efter ett tag så bestämmer sig Martha för att använda sig av ett internet-program för att skapa en sorts kopia av Ash utifrån hans inlägg på sociala medier och sedan också utifrån bilder och videos på honom, på så vis så återskapar programmet Ashs röst för att kunna prata med Martha. Därefter så införskaffar Martha en syntetisk kropp för att även skapa en kopia av Ashs fysiska kropp. Relation mellan Martha och den artificiella kopian av Ash samt dess utveckling kommer alltså vara i fokus för min analys.

Anledningen till att just *Ex Machina*, *Her* och "Be Right Back" valdes är för att jag såg en tematisk röd tråd som återkom i alla tre verk, vilket alltså är att de alla hade fokus på begär och romans mellan människor och artificiella intelligenser i sina handlingar. Detta är ett tema där det ges utrymme för subversiva men även normreproducerande former av heterosexuell kärlek och romantik, vilket dessa tre verk alltså hade gemensamt. Materialet avgränsades också till dessa tre filmer eftersom den romantiska relationen mellan människa och A.I. var centrala för respektive films handling. Därför valde jag också bort andra science-fiction filmer som innehöll en romantisk relation men där den var sekundär i filmens handling och/eller inte var en romantisk relation mellan en människa och en artificiell intelligens, som till exempel *Blade Runner* (1982) och *Blade Runner 2049* (2017).

Utöver detta så var jag också från början intresserad av att utforska frågor kring sexualitet, genus, och kropp inom science-fictionfilmer samt den subversiva potentialen som genren besitter när det kommer till sådana ämnen, detta då jag har haft ett personligt intresse av genren sedan en ung ålder. Just romanserna som är centrala i dessa tre science-fictionverk gjorde det då möjligt att utforska dessa aspekter och dess samverkan inom den tematiska (och centrala) röda tråden av begär, kärlek och romans i filmerna.

Det bör också tydliggöras varför jag valde att utföra den här analysen på ett flertal verk som hade ett tema gemensamt istället för bara en film. Stuart Hall skriver i *Representation* (2013) om länken mellan språk och diskurs, att språk (som med bilder) blir representativt för vissa betydelser beroende på hur dessa formuleras och uttrycks. Hall utgår här främst från Foucaults förståelse av diskursbegreppet, och beskriver diskurs som en grupp uttalanden som öppnar för ett visst sätt att begripa och tala om ett visst ämne inom en viss kontext, och i detta ingår också andra praktiker förutom språk då även dessa bär på en viss mening, alla praktiker är på så vis diskursiva (Hall 2013, 29). Med andra ord så vill jag utforska vilka diskursiva uttalanden som filmerna gör när det gäller normer kring kroppslighet, sexualitet, genus och romans.

Hall förklarar också utifrån Foucault att en diskurs har både en inkluderande och exkluderande effekt, då den definierar och konstituerar kunskap och på så vis sätter gränserna för ett ämne och dess diskussioner, samt på vilka sätt det är acceptabelt eller begripligt att uttala sig om ämnet. Därigenom så exkluderas vissa sätt att förhålla till och uttala sig om ett visst ämne medan andra sätt blir dominerande. Hall påpekar också utifrån Foucault att en enda text (i bred bemärkelse) inte utgör en diskurs, det är när ett visst mönster återkommer över ett flertal texter som det kan beskrivas som en diskursiv formation (Hall 2013, 29). Därför blev det viktigt i min analytiska kodning och därefter i själva analysen att fokus låg på ett flertal filmer som kunde relateras och jämföras med varandra samt också relateras till en större social kontext, för att på ett bredare plan utforska vad dessa sci-fi filmers representationer säger om ovannämnda samhällsnormer.

Jag tänker också kort adressera min positionering som forskare i relation till materialet. Som sagt så har jag haft ett långvarigt personligt intresse för science-fiction, vilket har haft en betydande effekt på mitt fokus för denna studie samt mitt val av material. Detta i kombination med att jag också haft ett långvarigt intresse för filmerna ifråga innebär att jag har en förkunskap kring *Ex Machina*, *Her*, och "Be Right Back" samt andra sci-fi filmer som andra kanske inte har. Som genusvetare så är jag också situerad i ett forskningsfält där jag använder mig av genusteori och genusvetenskapliga texter som en eventuell läsare kanske inte är lika insatt i. Som Sonya Corbin Dwyer och Jennifer L. Buckle understryker i "The Space Between: On Being an Insider-Outsider in Qualitative Research" (2009) så anser jag att det viktigaste inte är om man som forskare är en "insider" eller "outsider" i relation till sitt forskningsämne, utan att man har ett djupt intresse för sitt ämne och är dedikerad till att ge uttryck för sitt material på ett utförligt och tydligt sätt (Dwyer & Buckle 2009, 59), vilket är mitt mål med denna studie.

Härnäst så redovisar jag för hur jag har gått tillväga i min insamling samt sällning av materialet. Analysen av dessa verk baserades på utvalda scener från de två filmerna samt *Black Mirror*-avsnittet. Dessa scener har valts ut genom närläsningar där jag tittat igenom respektive verk noggrant ett flertal gånger och därigenom identifierat scener och sekvenser i materialet som jag bedömt vara relevant på så vis att de kan användas för att besvara frågeställningarna för detta arbete. Denna urvalsprocess gjorde jag med hjälp av en specifik typ av kodning, en som Meghan Cope beskriver i "Coding Transcripts and Diaries" (2010). Cope skriver dels om en process som benämns som "öppen kodning", som innebär att man går igenom hela sitt material utförligt och noggrant för att på så vis "öppna upp" materialet och därefter hitta relevanta teman och koncept i det (Cope 2010, 446).

Min kodningsprocess när det gäller filmerna har varit relativt öppen och inte helt olik den öppna kodningen som Cope beskriver, då jag har gått igenom filmerna noggrant och antecknat allt som kunde vara av intresse för min studie. Detta har jag gjort genom att skriva ner dessa anteckningar på ett dokument som jag också markerat med tidskoder för att tydliggöra vilken sekvens i filmen varje anteckning hänvisar till. Som en del i den här processen så har jag också använt mig av "axial kodning", en kodningsmetod som Cope menar kan ingå i den öppna kodningsprocessen genom att en viss kategori visar sig vara särskilt återkommande i den öppna kodningen och att man då följer den kategorin i kodningen för att testa dess relevans för studien (Cope 2010, 446). En sådan axial kodningsprocess har alltså ingått i min öppna kodning eftersom vissa teman, som till exempel kroppslighet, visade sig återkomma i filmerna som jag då (tillfälligt) lade extra uppmärksamhet på i kodningen, vilket sedan också informerade min tematisering av själva analysen.

Genom denna öppna och delvis axiala kodningsprocess så valde jag alltså ut scener och replikskiften i filmerna som verkade mest relevanta för studiens syfte. Denna initiala kodningsprocess där det görs en insamling och urval av material kan enligt Cope också benämnas som deskriptiv kodning, alltså att koderna vid detta steg består av beskrivningar av relevanta aspekter i materialet utan att det har förankrats teoretiskt (Cope 2010, 446). Denna teoretiska förankring av koderna sker vid nästa steg där deskriptiva koder omvandlas till analytiska koder, ännu en nivå av kodning där de deskriptiva koderna kopplas till teoretisk litteratur samt studiens syfte och frågeställningar (Cope 2010, 447). Jag har då genomfört en sådan analytisk kodning av de deskriptiva koderna som alltså produceras genom en öppen och axial kodning, och genom en analytisk kodning så identifierade jag den teoretiska litteraturen som framstod som mest relevant för mitt material och som också verkade vara bäst lämpat för

att besvara mitt syfte och frågeställningar. Halls tidigare nämnda resonemang om diskursiva formationer/mönster användes sedan i tematiseringen av materialet, så utifrån den samt den analytiska kodningen (och den axiella kodningen) som hjälpte med att identifiera teoretiskt och syftesmässigt relevanta teman i materialet så gjordes en tematisk indelning av analysen.

Teori

Till att börja med så kommer jag att gå in på hur jag ser på representation som teori och hur detta kommer informera min syn på representation i analysen av *Ex Machina*, *Her*, och ”Be Right Back” från antologiserien *Black Mirror*. Min syn på representationsteori baseras främst på den kulturella teoretikern Stuart Halls texter i boken *Representation* (2013), redigerad av Hall, Jessica Evans och Sean Nixon. Hall definierar representation som någonting som sker när språk, tecken och bilder används på olika sätt för att konstruera och förmedla mening, och han menar att det främst finns tre olika perspektiv på hur representation är länkad till kultur. En som är reflekterande och alltså menar att språk (i bredare bemärkelse) endast representerar en reflektion av mening som redan finns i världen, en som är avsiktlig och innebär att det som representeras i språk endast är det som upphovsmakaren hade för avsikt att representera, och en som är konstruktivistisk och menar att det är i språket i sig som mening konstrueras och skapas (Hall 2013, 1).

Hall lägger själv störst betoning på det konstruktivistiska perspektivet (Hall 2013, 1). Det är också det perspektivet som jag kommer utgå från i hur jag ser på filmerna och deras skapande och förmedlande av mening, ett sådant perspektiv tillåter en mer kontextuellt förankrad och situerad analys som inte inkluderar något letande efter en universell sanning eller auktoritär tolkning av verken. Jag förstår representation och meningsskapande som en relationell process, vilket Hall också belyser när han beskriver en ”system of representation” där mentala koncept som får kulturell betydelse i relation till varandra i termer av hur lika och olika dessa koncept är när de jämförs (Hall 2013, 3–4).

Hall exemplifierar detta genom att ta upp trafikljusen, det vill säga grönt, gult och rött som signalerar när bilar får köra och när de måste stanna. Hall menar att vissa koncept tillskrivs en viss innebörd i samverkan med språket, till exempel så associeras i fallet av trafikljusen färgen rött med ordet stopp. Hall påpekar dock att det inte är färgerna i sig som förmedlar mening i trafikljusen, det viktigaste är att färgerna skiljer sig från varandra och är placerade i en viss ordning (Hall 2013, 12). Alltså så konstrueras kulturell mening inte bara genom att ett visst koncept eller tecken samverkar med språket, utan också genom en relationell process där

representation konstrueras genom skillnad. Denna förståelse av hur mening och representation konstrueras är alltså central i min förståelse av filmerna som ska analyseras. Karaktärer, objekt och annat i filmerna får betydelse i relation till varandra samt i relation till den större kontexten de placeras i inom filmerna, vilket också kan appliceras i en bredare, intertextuell bemärkelse där filmer inom en viss genre (i detta fall sci-fi) och som utforskar liknande ämnen får och konstruerar mening samt representation i relation till varandra. Relevansen av genre i analys av representation i film och tv är också någonting som Hall själv påpekar (Hall 2013, 22).

Härnäst klargör jag hur jag förstår genus och sexualitet och vilka teoretiska perspektiv jag utgår från när jag analyserar dessa aspekter i filmerna. När det gäller genus så utgår jag främst från Judith Butlers performativitetsteori. Butler skriver i boken *Genustrubbel* (2007) att ”Det finns ingen genusidentitet bakom uttrycken för genus; denna identitet är performativt skapad genom just de uttryck som sägs vara dess effekter” (Butler 2007, 78). Butler förstår alltså genus (inklusive hur kroppens materialitet begripliggörs och tolkas) som kontinuerligt konstruerat genom uttryck och handlingar inom sociala kontexter, och det är också grunden för min förståelse av genus. Jag kommer att tolka filmerna och hur karaktärerna konstrueras som performativitet vilket genus konstitueras igenom.

Jag ser även konstitueringen av (normativ) sexualitet och begär som sammanbundet med genus, vilket kan exemplifieras med hjälp av Butler genom hennes heterosexuella matris. Butler menar att det finns en binär uppdelning där män förväntas ge uttryck för en normativ maskulinitet och kvinnor en normativ femininitet, och att detta då också innefattar ett heterosexuellt (och normativt) begär där kvinnor förväntas åtrå män och vice versa (Butler 2007, 235). Utifrån detta så ser jag karaktärernas begär och sexualitet i filmerna som kopplade till hur de representeras i termer av genusuttryck, alltså så innefattar eventuellt normativa representationer av genus i filmerna även (hetero)normativa representationer av begär och sexualitet.

Ett annat teoretiskt koncept som jag använder mig av i analysen som är kopplat till genus, heteronormativitet och sexualitet är ”queer time”, som Judith Halberstam diskuterar i *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005). Halberstam använder begreppet för att belysa att det finns en sorts samhällelig, (hetero)normativ livskronologi som människor förväntas följa, där de bland annat ska ingå i en heterosexuell, monogam relation, gifta sig, skaffa barn, hus och åldras tillsammans. ”Queer time” (”queer tid”) som begrepp används av Halberstam för att uppmärksamma när människor inte följer en sådan normativ livskronologi som innefattar ett medelklassigt, heterosexuellt familjeliv (Halberstam 2005, 14).

Detta koncept blir relevant för mitt material på så vis att det kan belysa på vilka sätt som de centrala romantiska relationerna i filmerna (inte) följer denna normativa livskronologi.

Jag vill dock påpeka att Halberstam använder detta begrepp främst i relation till queera/hbtq-subkulturer och filmkaraktärer i sin bok. I min studie så är fokus på filmkaraktärer som alla verkar vara exklusivt heterosexuella och cis, inklusive alltså A.I.-karaktärerna i hur de har karaktäriserats och framställts i respektive film. Även om jag använder queer tid som begrepp så ämnar jag inte att använda just begreppet queer i någon större utsträckning för att belysa subversiva element i dessa karaktärs heterosexuella romantiska relationer, då jag anser att termen (och teorin) tappar en viss skärpa om den används för att förmedla någon variant av ”heterosexualitet är queert”-resonemang. I slutändan är detta en komplicerad fråga och jag utesluter inte generellt sätt en bredare användning av queer-begreppet, men just i detta fall anser jag det vara lämpligast att undvika att applicera begreppet på de heterosexuella relationerna i *Her, Ex Machina* och ”Be Right Back” på något övergripande sätt.

En annan viktig aspekt för min analys är kroppslighet och kroppsliga gränsdragningar, och här är Donna Haraways ”cyborg”-koncept centralt i min förståelse av dessa aspekter i filmerna. I *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991) så beskriver Haraway cyborgens som en motsägelsefull, partiell figuration som underminerar den sociala konstruktionen av människokroppen som autonom, hel, och avskild från djur och natur. Haraway belyser även att gränserna mellan människor och maskiner blir alltmer otydlig då maskinerna blir mer och mer levande och att människor framstår som inerta i jämförelse (Haraway 1991, 151–152). Haraway menar också att cyborgens och teknologi stör dualiteter såsom sinne/kropp och man/kvinna, då det till exempel är otydligt vad som är kropp och vad som är sinne i en maskin. Just därför är denna cyborg-figuration relevant för mitt arbete, då den synliggör och destabiliserar gränsen mellan karaktärerna i filmerna som är artificiella intelligenser och de som är människor när det gäller kroppslighet och vad en levande, mänsklig kropp egentligen innebär. Detta perspektiv är också relevant för de romantiska relationerna mellan människor och artificiella intelligenser i dessa filmer då det belyser hur karaktärerna konstrueras i relation till varandra i termer av kropp och medvetande.

Robyn Longhurst är en annan teoretiker som har skrivit ingående om kroppslighet, bland annat i *Bodies: Exploring Fluid Boundaries* (2001). Longhurst skriver utifrån forskningsfältet geografi, och menar att forskare inom fältet har fokuserat på kroppslighet i en steril och abstrakt mening, utan att ta i beaktning att kroppar kan vara instabila, flytande och läckande samt hur den fluiditeten binder kroppar till särskilda platser (Longhurst 2001, 8–11). Detta anser jag vara

relevant för mitt arbete, då jag har för avsikt att undersöka representationen och konstruktionen av karaktärernas kroppar (särskilt karaktärerna som är artificiella intelligenser) i *Ex Machina*, *Her* och "Be Right Back" på så sätt att de inte betraktas som autonoma, sterila kroppar som är skilda från deras kontext, utan målet är att ta i beaktning karaktärernas kroppsliga instabilitet och läckage samt hur deras kroppar är bundna till miljöerna de placeras i. Jag vill förankra karaktärerna inte bara till deras miljöer utan även i relation till varandra, och utforska hur denna instabilitet och läckage spelar in i de romantiska relationerna i filmerna.

Ytterligare ett teoretiskt koncept relaterad till kroppslighet som blir viktig för min analys är Laura Mulveys "male gaze"-koncept. Mulvey skriver i "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1988) om hur det konstrueras en könad dikotomi där kvinnliga karaktärer görs passiva till manliga karaktärers (samt åskådarnas) aktiva blickar på deras kroppar. Detta innebär att kvinnliga filmkaraktärer objektifieras av dessa blickar och reduceras till erotiska objekt för de manliga karaktärernas blickar i filmen samt för åskådarnas (Mulvey 1988, 62). Denna visuella, filmiska dynamik som Mulvey belyser här där kvinnliga karaktärers kroppar görs till erotiska objekt av en "male gaze" (vilket också kan innefatta själva kameran utöver filmkaraktärerna och åskådarna) blir centralt för min analys av hur särskilt den kvinnliga A.I.-karaktären Avas kroppslighet i *Ex Machina* visualiseras samt hur både kamerans och karaktärernas blickar spelar in i det.

Fokus i analysen kommer även ligga på vissa kommersiella och kapitalistiska aspekter i filmerna samt hur dessa aspekter relaterar till de artificiellt intelligenta karaktärerna och de centrala romantiska relationerna i filmerna. En teoretisk text som kommer användas för att utforska detta är Magdalena Petersson McIntyres "Perfume Packaging, Seduction and Gender" (2013). McIntyre analyserar i denna text kvinnliga (och manliga) konsumenters relation till parfym och hur de rationaliserar deras inställningar till parfymprodukter. McIntyre belyser i sin analys att det finns en syn på kvinnliga konsumenter som passiva, irrationella och känslolösta och att de därför måste förföras till att köpa en produkt (McIntyre 2013, 308). Just detta perspektiv på kommersialism och konsumtion som könat använder jag mig av för att analysera hur den aspekten eventuellt spelar in i porträtteringen av de centrala romantiska relationerna mellan A.I. och mänskliga karaktärer i filmerna samt av A.I.-karaktärerna i sig.

Utöver detta så är ett intersektionellt perspektiv relevant för detta arbete. Själva begreppet myntades av Kimberle Crenshaw som i artikeln "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color" (1991) skriver att olika maktdimensioner förutom genus spelar in i förtryck av svarta kvinnor, och att det är en

samverkan av maktdimensioner såsom ras, klass och genus som formar det förtrycket (Crenshaw 1991, 1242). Detta är i förenklad form vad intersektionalitet kan sägas gå ut på, ett teoretiskt perspektiv där det uppmärksammas hur maktdimensioner samverkar och influerar varandra, framförallt på strukturella nivåer. I min analys av filmerna och dess romantiska relationer så tänker jag alltså belysa hur olika maktdimensioner samverkar i representationen av filmernas karaktärer, samt vad de representationerna förmedlar om nutida normer kring genus, sexualitet, romans, och kroppslighet. Eftersom det inte är möjligt att ta hänsyn till alla maktdimensioner så kommer jag att fokusera på dem som jag anser vara mest framstående i materialet och för min analys.

Tidigare forskning

Till att börja med så finns det när det gäller forskning om science-fiction i bredare bemärkelse mycket som berör frågor centrerade kring genus, sexualitet och kroppslighet (Brown 2015; Koistinen 2015; Bowler 2007; Janes 2011). Jag kommer nämna några exempel här, varav ett är masteruppsatsen *You must scare the hell out of humans: Female masculinity, action heroes, and cyborg bodies in feminist science fiction* (2017) av Anna Bark Persson. Persson utför en analys med fokus på "female masculinity" i litterära science-fictionverk av författarna Kameron Hurley och Chris Moriarty. Persson menar att just science-fictiongenren som ramverk öppnar upp för porträtteringar av "female masculinity" som är mer subversiva och upplyftande än vad som brukar hittas i andra litterära genrer (Persson 2017, 73).

En text med liknande fokus är antologin *Queer Universes: Queer Universes: Sexualities and Science Fiction* (2008), redigerad av Wendy Pearson, Veronica Hollinger och Joan Gordon. Denna antologi består av essäer som utforskar science-fiction ur ett queert perspektiv, och tittar på hur genren och dess litteratur representerar och reflekterar över normer kring genus och sexualitet. Ett annat verk med liknande fokus är Patricia Melzers text *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought* (2006). Melzer utför analyser av science-fictionverk, bland annat The Matrix- och Alien-filmerna, ur ett feministiskt och queert perspektiv för att utforska vad dessa verk förmedlar kring ämnen som bland annat genus, kropp, begär. Melzer ser science-fiction som en plats där kritik mot gällande normativa diskurser och strukturer samt subversiv potential kan hittas, och att genrens "alien constructions" som till exempel cyborgs öppnar för sådana normutmaningar.

Både Perssons uppsats samt Melzers text och *Queer Universes*-antologin lägger fokus på hur genusuttryck och sexualitet tar sig till uttryck i relation till kroppslighet. Melzers text sätter

också ett specifikt fokus på kroppsliga konstruktioner som förekommer inom science-fiction. En annan text som på ett liknande sätt sätter fokus på science-fiction (både i form av böcker och filmer) är *Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age* (1996) av Claudia Springer. Springer utför en analys av ett flertal filmer och böcker inom science-fiction genren och sätter då fokus på hur dessa ger uttryck för samt konstruerar normer som genus, begär och kroppslighet.

Utöver det ovannämnda så finns det en hel del forskning kring artificiell intelligens i science-fiction filmer. Ett exempel är Ingvil Hellstrands avhandling *Passing as human: Posthuman worldings at stake in contemporary science fiction* (2015), där författaren analyserar robotar och liknande i tv och film som passerar som mänskliga, och vad det säger om hur mänsklighet definieras. Även forskning kring science-fictionfilm i relation till sexualitet och genus går att hitta en hel del av, som till exempel Michelle Chilcoats artikel "Brain Sex, Cyberpunk Cinema, Feminism, and the Dis/Location of Heterosexuality" (2004), där heteronormativitet i sci-fi filmer utforskas. Ett annat exempel på forskning som kan sägas ligga i det fält som min uppsats kommer göra är Rebecca Gibsons artikel "More Than Merely Human: How Science Fiction Pop-Culture Influences Our Desires for the Cybernetic" (2016), där Gibson granskar konstruktionen av romans och sexualitet mellan mänskliga och icke-mänskliga (robotar, cyborgs, androider) karaktärer i populärkultur för att försöka förstå samhälleliga tankeströmningar kring teknologi i relation till kärlek och sexualitet. Dessa är bara några få exempel då det finns en mängd andra texter som också tar sig an artificiell intelligens i science-fiction (Jackson 2017; Geraci 2007; Olivier 2008), de som togs upp här var ett axplock av texter som jag ansåg vara inom i stort sätt samma forskningsfält som min studie.

Gällande forskning kring specifikt *Ex Machina*, *Her* och "Be Right Back" så finns det ett flertal exempel på tidigare forskning som har haft dessa verk som sitt fokus. Vad det gäller *Ex Machina* så hittade jag främst forskning som lade fokus på kroppslighet samt objektifieringen av kvinnliga kroppar. En av texterna som gör det är "'Ava's body is a good one': (Dis)embodiment in *Ex Machina*" (2017) av Jennifer Henke. Henke skriver om den artificiella intelligensen Ava i *Ex Machina* och lägger särskilt fokus på hennes kroppslighet i filmen, och argumenterar för att ett förkroppsligat medvetande är en nödvändig grund för mänsklighet och mellanmänsklig empati. Ett annat exempel är artikeln "Bluebearden Futures in Alex Garland's *Ex Machina*" (2015) av Katie Jones, där författaren menar att filmen kritiserar patriarkala strukturer men samtidigt reproducerar dessa genom att sexualisera och objektifiera sina kvinnliga karaktärer.

När det gäller forskning kring filmen *Her* så hittades flera studier som lade fokus på den queera potentialen i relationen mellan människa och A.I., på kapitalistiska aspekter i filmen samt på Samanthas röst och hur den förmedlar en sorts kroppslighet. ”Love and Sex in the Age of Capitalist Realism: On Spike Jonze’s *Her*” (2017), av Matthew Flisfeder och Clint Burnham lägger alltså fokus på den kapitalistiska aspekten av filmen. Författarna fokuserar här på hur sexualitet och kärlek (med huvudkaraktärerna i *Her* som utgångspunkt) samverkar med teknologi, konsumtion och arbete i en kapitalistisk kontext. De menar att gränserna mellan begär, sexualitet, konsumtion och arbete görs otydlig i en sådan kontext och belyser att filmen ger en givande inblick i hur subjektskapande sker i ett högteknologiskt kapitalistiskt samhälle.

En annan artikel som också delvis fokuserar på *Her* är Jonathan Alexander och Karen Yescavages ”Sex and the AI: Queering Intimacies ” (2018). Där fokuserar författarna på intima relationer mellan människor och maskiner samt den queera potentialen i det. Ytterligare en text som delvis lägger fokus på *Her* är Laura Tunbridges artikel ”Scarlett Johansson’s Body and the Materialization of Voice” (2016). Tunbridge skriver i denna artikel om skådespelaren Scarlett Johansson som alltså gör rösten till A.I.-karaktären Samantha i *Her*, och hur rösten som Samantha då har i filmen lyckas förmedla en sorts lustfylld, förkroppsligad femininitet trots att karaktären inte har en bokstavlig fysisk kropp.

Detta är alltså ett axplock av forskningen som centrerar kring dessa filmer, som främst lägger fokus på kroppslighet, sexualitet och genus. Det hittades också ytterligare texter som behandlade *Ex Machina* (Virginás 2017; Wurzman, Yaden & Giordano 2016) och *Her* (Shetley 2018; Kornhaber 2017; Lundeen 2017), med andra ord så har det utförts en substantiell mängd forskning med fokus på dessa två filmer. Däremot var det betydligt svårare att hitta någon som helst forskning som gjorts på *Black Mirror*-avsnittet ”Be Right Back”. Det kan påpekas angående dessa (i föregående stycken) ovannämnda analyser av *Ex Machina* och *Her* att jag valde att ge fler detaljer om dessa texter eftersom de behandlar frågor som låg närmast det som är centralt även i min studie, alltså kroppslighet, sexualitet, romans och begär och det är i ett forskningsfält med sådant fokus som även min studie kan positioneras i.

Trots mängden forskning som jag har kunnat hitta inom detta fält och om specifikt *Ex Machina* och *Her* så anser jag ändå att mitt arbete kan adressera en kunskapslucka som verkar finnas i genusvetenskaplig forskning av science-fiction. Dels så verkar det utifrån sökningar som jag har utfört finnas väldigt lite (om ens någon) forskning, särskilt genusvetenskaplig, om *Black Mirror*-avsnittet ”Be Right Back”, vilket innebär att min analys kommer bidra med ett relativt nytt perspektiv på det avsnittet. Sedan så verkar mycket forskning ha gjorts kring genusuttryck,

begär och sexualitet inom sci-fi, men rollen som just kärlek och romans spelar i detta verkar ha utforskats i en mindre utsträckning. Denna aspekt kommer vara central i min studie, och förhoppningen är att mitt fokus på romantiska relationer inom en science-fictionkontext kommer bidra med en bättre förståelse av hur genren kan tänkas förhålla sig till och bearbeta samhälleliga normer kring kärlek och romantik.

Disposition

Den inledande sektionen av uppsatsen består alltså av bakgrund för det valda ämnet, syfte och frågeställningar, det material samt metod som används, presentation av för studien centrala teoretiska koncept och sedan redovisning av tidigare forskning i ämnet, i den ordningen. Härnäst så kommer analysdelen av studien, den är indelad i tre olika kapitel där varje kapitel är centrerad kring ett särskilt tema. Det första kapitlet har kroppslighet som tema, och den består av fyra sektioner, det andra kapitlet i analysen har normbrytande relationsformer och framtider som tema och består av tre sektioner. Det tredje och sista analyskapitlet har kapitalism och kommersialism som tema och består även den av tre sektioner. Varje kapitel inleds med en introduktion där innehållet beskrivs mer utförligt, vilket är anledningen till att de introduceras på ett mer kortfattat sätt här. Dessa analyskapitel följs sedan av en sammanfattande diskussion som består av att alla tre analyskapitel återkopplas till uppsatsens syfte och frågeställningar.

1. Kroppslighet

I första kapitlet av analysen så kommer fokus ligga på kroppslighet, alltså hur de artificiellt intelligenta karaktärerna framställs i termer av kroppslighet och hur detta också påverkar de centrala romantiska relationerna med deras mänskliga partners i respektive film. I första delen av kapitlet så tittar jag närmare på den artificiellt intelligenta karaktären Samantha i filmen *Her* och hur hennes icke-fysiskt förankrade röst ändå ger uttryck för en sorts kroppslighet. I andra delen så analyseras A.I.-karaktären Ash i ”Be Right Back”, där fokus är på dissonansen som verkar uppstå hos honom mellan sinne och kropp. Därefter så centrerar tredje delen kring A.I.-karaktären Ava i *Ex Machina* samt de manliga karaktärernas blickar och kontroll över henne och hennes kroppslighet. Den fjärde och sista delen av detta kapitel lägger fokus på både Ava och A.I.-Ash och hur porträtteringen av deras sexualitet i respektive film är kopplad till deras kroppar.

Röstliga uttryck för kroppslighet i *Her*

I filmen *Her* (2013), regisserad av Spike Jonze så inleder den mänskliga karaktären Theodore en relation med en artificiell intelligens, Samantha. Det som är speciellt med Samantha är att hon är en röst som inte är förankrad i någon fysisk kropp på samma sätt som människor är, så Theodores uppfattning av Samantha består av hur hennes röst låter. Denna aspekt av deras romantiska relation kommer jag titta närmare på i detta avsnitt av analyskapitlet, med fokus på frånvaron av kropp (och närvaron av en röst utan kropp) och om det har subversiva och/eller normativa effekter på en romantisk relation samt porträtteringen av en kvinnligt kodad artificiell intelligens.

Till att börja med så är det första steget i Theodore och Samanthas relation i filmen att Theodore får designa och skraddarsy hur Samanthas personlighet ska vara samt hur rösten ska låta. Theodore bestämmer att operativsystemet ska ha kvinnlig könsidentitet, och som följd av det så får operativsystemet en feminint kodad röst och verkar också se sig själv som kvinna, då hon ger sig själv namnet Samantha. I inledningen av denna relation i filmen så verkar det som att det som är relativt normavvikande i sammanhanget (en mänsklig man som bildar relation med en A.I. som bara består av en röst) omedelbart görs mindre avvikande genom att ge Samantha en feminint kodad röst och därigenom etablera en viss heteronormativitet i relationen.

Ur ett metatextuellt perspektiv förstärks också den heteronormativiteten om tittaren är medveten om att Samanthas röst i filmen görs av skådespelaren Scarlett Johansson, då hon utifrån västerländska skönhetsnormer brukar betraktas som en väldigt feminin, attraktiv kvinna

(Esquire.com 2015, "Scarlett Johansson Is 2013's Sexiest Woman Alive"). Detta påpekar också Laura Tunbridge i "Scarlett Johansson's Body and the Materialization of Voice" (2016), Tunbridge skriver att rösten som Johansson gör i filmen är "husky with a relatively wide pitch range. Cracks and sighs are exaggerated. In style it is a descendant of Marilyn Monroe [...] It is, in other words, a voice that through timbre and tone conveys a heightened, even aroused, femininity" (Tunbridge 2016, 143). Den heteronormativa effekten på Theodores och Samanths relation kommer alltså i detta fall inte bara från att rösten är kvinnligt kodad och för med sig konnotationer till Johanssons fysiska utseende, utan också från hur Johansson framför rösten. Den signalerar precis som Tunbridge påpekar en sorts klassisk, idealiserad femininitet som framkallar konnotationer till bland andra Marilyn Monroe, vilket gör att heteronormen blir än mer framhävd i dynamiken mellan Theodore och Samantha. Det kan också nämnas ur ett intersektionellt perspektiv att Johansson är vit, och att denna vithet också är en grundläggande del i denna normativa, idealiserade femininitet som produceras genom Samanths röst.

Det är inte bara genom Samanths röst som filmen etablerar en sorts heteronormativitet i Theodore och Samanths relation samt framkallar tanke bilden av Samantha som en fysiskt attraktiv kvinna, den gör det också genom beskrivningar av kroppar och sexuella akter. Ungefär 41 minuter in i filmen så börjar Theodore och Samantha ha en form av verbal sex, Theodore beskriver till Samantha hur han skulle röra henne, han säger bland annat "I would kiss the corner of your mouth" och "I'd run my fingers down your neck" till henne, som ett sorts förspel. Ju mer Theodore fortsätter beskriva hur han skulle röra vid henne, desto mer verkar Samantha njuta av det, nästan på ett fysiskt plan då hon efter ett tag säger "I can feel my skin" till Theodore. Det är ungefär här som det övergår från förspel till själva sexakten, då Samantha säger "I can't take it, I want you inside me" till Theodore.

Till att börja med så bör det sägas att det som Samantha uttrycker här kan tolkas på ett flertal sätt, alltså att "I want you inside me" är tillräckligt vagt att det kan innebära mer än en sak. Min läsning är dock ändå att i kontexten av denna sexscen (och filmen som helhet) så etableras främst en heteronormativ samt cisnormativ dynamik i karaktärernas relation genom att framhäva att Samantha, en A.I. utan fysisk kropp, verkar visualisera sin imaginära kropp på så sätt att den har en vagina. Vid det här laget i filmen så har det alltså gjorts tydligt att Samantha inte bara har en kvinnligt kodad röst och identifierar sig som kvinna, utan att hon också verkar föreställa sig att hon har en normativ, kvinnlig ciskropp.

Normativa uttryck för genus och sexualitet interagerar med varandra i produktionen av heteronormativitet, någonting som Judith Butler påpekar i *Genustrubbel* (2007) i form av den

heterosexuella matrisen (Butler 2007, 235). Interaktionen i den ovannämnda sexscenen i *Her* samt själva konstruktionen av Samanths genus i filmen är tydliga och konkreta exempel på hur den heterosexuella matrisen tar sig till uttryck. Theodore är, om inte direkt en machokille, ändå en man som tydligt är attraherad av kvinnor, och Samantha ges en normativt feminin röst (och personlighet) samt är tydligt attraherad av Theodore, redan där etableras det att båda parter är heterosexuella. För att denna heterosexualitet ska vara normativ och acceptabel måste relationen också passa inom en normativ man/kvinna, maskulin/feminin dikotomi, eller som Butler själv uttrycker att ”kroppars koherens och begriplighet med nödvändighet förutsätter ett stabilt kön som uttrycks genom ett stabilt genus” (Butler 2007, 236). Detta stabila kön och dess genusuttryck etableras i filmen inte bara genom Samanths kvinnligt kodade röst utan också genom sexakten som består av Samantha och Theodore som beskriver för varandra hur mannen, Theodore, penetrerar kvinnan, Samantha.

Precis som den heterosexuella matrisen visar så räcker det inte med att etablera att attraktionen mellan Theodore och Samantha är heterosexuell för att det ska passa inom heteronormen. Kropparna involverade i relationen måste också vara cisnormativa (vilket den verbala sexakten i filmen förmedlar) samt ge uttryck för en normativ maskulinitet/femininitet för att de ska vara begripliga, precis som Butlers citat i stycket ovan belyser. Att det som Theodore och Samantha säger till varandra under sexakten också så tydligt utgör performativa handlingar (Samantha ”känner” att Theodore penetrerar henne när han säger till henne att han gör det) framhäver ytterligare den cis- och heteronormativa konstruktionen av deras relationsdynamik vid den här punkten i filmen samt framställningen av framförallt Samanths genusperformativitet och tänkta kropp som normativt kvinnligt och feminint kodad.

I övrigt så bör det belysas att sättet som denna sexscen förmedlas på rent visuellt utgör en subversion av hur sexscener ofta visualiseras på film. Det som görs är att när Samantha och Theodore väl börjar verbalt beskriva att de har sex med varandra så blir bilden helt svart, och det enda som hörs är deras röster samt filmens musik i bakgrunden av som tilltar i volym genom scenens gång. Scenen blir då på sätt och vis mer känslomässigt och fysiskt intim för tittaren, som att man får uppleva scenen på samma sätt som Theodore och Samantha gör, alltså som ett sensuellt, verbalt utbyte som sker i mörkret. Att låta tittaren endast fokusera på deras röster i den scenen och tillfälligt fördunkla att Samantha inte har en fysisk, synlig kropp gör att hon upplevs som mer fysiskt närvarande i filmen, lite som hon gör för Theodore och för sig själv i just den scenen. Det sker helt enkelt en samverkan mellan ljud och bild i denna scen där

frånvaron av bild förhöjer effekten av ljudet, vilket i förlängningen också framhäver den upplevelse av en fysisk kropp som Samantha har i den scenen.

Att Samantha inte har en kropp öppnar alltså upp för potentiellt subversiva porträtteringar av sexualitet. Det utgör en intressant kontrast till hur många kommersiella filmer tenderar att objektifiera och sexualisera sina kvinnliga karaktärens kroppar både genom andra (oftast manliga) karaktärens blickar samt genom kameran (Mulvey 1988, 62). Det alternativet försvinner när den främsta kvinnliga karaktären inte har en kropp, och det öppnar också delvis upp för en subversiv sexscen där bilden blir svart och därmed utesluter tittarnas, karaktärernas samt kamerans eventuellt voyeuristiska blick på sexakten.

Det som motverkar denna subversiva potential är behovet hos filmskaparna att uppenbarligen vilja kompensera för bristen av en synlig, fysisk kvinnligt kodad kropp. Det görs som det tidigare har nämnts genom att förmedla genom Samanthis röst och vissa replikskiften mellan henne och Theodore att hon är feminin och kvinnligt kodad, samt att hon upplever sin egen kropp som en normativt kvinnligt sådan. Att detta görs inom kontexten av en heterosexuell romantisk relation är också långt ifrån en slump, då Butler påpekar att ”en tvingande och naturaliserad heterosexualitet nödvändiggör ... genus som en binär relation, där det manliga elementet är differentierat från ett kvinnligt element, och denna differentiering kommer till stånd genom det heterosexuella begärets praktiker” (Butler 2007, 74). Alltså så krävs en binär, normativ genusstruktur för att normativ heterosexualitet ska vara möjlig och begriplig, och vice versa, vilket tydliggör varför en A.I. som Samantha normaliseras i termer av genus, (tänkta) kropp och sexualitet i kontexten av en heterosexuell relation i filmen. I överlag så undermineras den subversiva potentialen både i Samantha som en icke-fysisk, artificiellt intelligent karaktär och i hennes romantiska relation med Theodore genom framhävandet av henne som normativt kvinnligt och feminint kodad på andra vis än genom en fysisk kropp.

En annan aspekt av kroppsligheten i *Her* som jag vill framhäva här är hur Samanthis känslor och beteenden i filmen ibland ses (av henne själv samt av andra karaktärer) som mindre autentiska än hos människor, inte endast för att hon är ett A.I. utan också för att hon saknar en fysisk kropp. Ungefär en halvtimme in i filmen så berättar Samantha för Theodore att hon ibland fantiserar om att hon har en kropp och kan använda den för att fysiskt promenera vid hans sida (De hade varit på promenad innan hon berättade detta), och att hon känner att det kliar på ryggen vilket Theodore kliar åt henne. Vid ett relativt tidigt stadie i filmen så verkar Samantha alltså betrakta kroppslighet som någonting eftersträvansvärd, någonting som hon verkar tro skulle göra henne mer närvarande i relationen med Theodore, vilket knyter an till den heterosexuella

matrisen och Butlers resonemang om hur kön/genus och sexualitet kräver kroppslighet för att bli begripliga, samt vice versa (Butler 2007, 236).

Begäret efter en mänsklig kropp som Samantha uppvisar i den scenen visar sig sedan vara kopplad till hennes tvivel över huruvida känslorna som hon själv känner och ger uttryck verkligen är autentiska och inte simulerade. 40 minuter in i filmen så börjar Samantha berätta för Theodore, när han ligger i sin säng, om hur hon hade börjat känna sig stolt över att hon börjat uppleva egna, självständiga tankar och känslor, men att detta sedan ledde till att hon började tvivla över om känslorna hon upplevde ens var verkliga. Hon berättar att det fick henne att undra om hennes känslor bara vara programmerade, varpå Theodore svarar ”You feel real to me, Samantha”.

Att Theodore säger att hon ”känns” verklig tyder på hur centralt beröring och fysiska sensationer är till att någon eller någonting upplevs som verkligt, han säger inte att hon ”låter” eller ”verkar” verklig, utan att hon ”känns” verklig. Detta blir än mer tydligt i hur denna scen utvecklas, då Theodore säger att han hade önskat att hon hade varit där med honom så att han kunde krama om henne, och sedan övergår det till sexscenen som jag diskuterade tidigare i detta avsnitt. Det blir därmed uppenbart utifrån Samanthas egna tvivel över sina känslor och det som Theodore säger till henne här att kroppslighet och beröring är centralt inte bara för att någon ska upplevas (och uppleva sig själv) som verklig, utan också för att någon ska uppfattas som fullt närvarande, vilket Theodores önskan om att hon hade varit med honom i rummet belyser.

Ett annat framstående exempel på när Samanthas status som icke-fysisk A.I. beskrivs som överklig eller mindre autentisk sker cirka en timme och sju minuter in i filmen. Det är en scen där Theodore träffar sin ex-fru Catherine (spelas av Rooney Mara) för att skriva på skilsmässopaper och göra deras separation officiell, och hon frågar Theodore om han dejtar någon för tillfället. Hon blir förvånad när han berättar att Samantha är ett operativsystem, de hamnar i ett gräl på grund av det och Catherine anklagar Theodore för att inte kunna hantera ”riktiga” (mänskliga) känslor. Grälet slutar med att hon säger till Theodore “you always wanted to have a wife without the challenges of actually dealing with anything real”.

Återigen så förs det fram en misstanke om att Samanthas och hennes känslor är mindre autentiska än människors, den här gången från en annan karaktär i filmen än Samantha själv. Att det är kopplat till kroppslighet också i det här fallet görs mer eller mindre explicit i själva scenen då Catherine på ett nedlåtande sätt refererar till Samantha som ”computer” och ”laptop” i grälet med Theodore. Att tvivel kring nivån av autenticitet hos Samantha och hennes

känslouttryck dyker upp flera gånger i filmen grundar sig i hur nära sammankopplad koncept som känslouttryck, intimitet och närvaro är med kroppslighet, dessa koncept blir därav centrala konflikter i en film där ena parten i en romantisk relation är en artificiell intelligens som existerar utan en egen fysisk kropp.

Det här kan återigen kopplas till den heterosexuella matrisen samt genus som performativt. Människors uttryck av genus och sexualitet blir så att säga begripliga i relation till gällande samhällsnormer kring sexualitet och genus, men för att det ens ska vara möjligt för det att vara begripligt fullt ut så behövs kroppslighet, då nästintill alla performativa uttryck av genus och sexualitet görs genom kroppen. Om detta så skriver Butler bland annat att

Sådana allmänt konstruerade handlingar, gester, utföranden är *performativa* i den bemärkelsen att den kärna eller identitet som de gör anspråk på att uttrycka är *fabricerad* och upprätthålls med kroppsliga tecken och andra diskursiva medel. Att den genuspräglade kroppen är performativ tyder på att den inte har någon ontologisk status som är oberoende av de handlingar som konstituerar dess verklighet. (Butler 2007, 214)

Butler menar här att vår konceptualisering av kroppen inte är fördiskursiv utan att den i sig är en del av den performativitet genom vilken våra identiteter (inklusive genus och sexualitet) konstrueras genom. Därav så kräver också koncept som känslor, närvaro och intimitet till en sexuell/romantisk partner en fysisk kropp som performativt ger uttryck för genus och sexualitet för att bli fullt begriplig i relation till relevanta normer. Filmen i sig utforskar detta i hur Theodore inte upplever henne som fullt närvarande, i tvivlen om autenticiteten i hennes känslor och i hur Samantha längtansfullt föreställer sig själv interagera med Theodore genom en mänsklig kropp. I och med att dessa koncept kräver en kroppslighet med genus- och sexualitetsuttryck för att bli fullt begripliga så blir följden i filmen att Samantha porträtteras som inte helt och hållet förståelig, hon ses inte som en riktig individ, inte på samma sätt som ett A.I. med en kropp hade setts som riktig, då denne hade i alla fall kroppsligt gett uttryck för en viss form av begripligt, performativt genus och sexualitet.

I överlag så etableras en viss nivå av normativ femininitet och sexualitet hos Samantha på andra sätt, men det är hennes (icke) kroppsliga obegriplighet som utgör en av karaktärens mer subversiva aspekter. Utöver frågan det ställer om hur ett medvetande utan en kropp kan förstås så är en individ utan kropp en individ som inte kan kategoriseras fullt ut i relation till samhällsnormer kring genus och sexualitet, bara det i sig pekar på den subversiva potentialen i framställningar av genus och sexualitet när de avskiljs ifrån normativa konceptualiseringar av mänsklig kroppslighet.

Dissonans mellan sinne och kropp i ”Be Right Back”

I ”Be Right Back”, ett fristående avsnitt av tv-serien *Black Mirror* skapad av Charlie Brooker, så skaffar den mänskliga karaktären Martha en sorts artificiell intelligent kopia av sin bortgångna manliga partner, Ash. När Martha till en början kommunicerar med A.I.-kopian av Ash genom sin mobiltelefon så verkar han som ett trovärdigt substitut för riktiga Ash. När hon bestämmer sig för att införskaffa en fysisk kropp för A.I.-Ash som ser ut som riktiga Ash så börjar dock bristerna i kopians beteenden jämfört med originalet att bli allt tydligare för Martha, eller snarare kopians beteende jämfört med ytterligare en kopia för att utgå från Judith Butlers teorier. Butler menar då att parodier/imitationer av det som ses som ursprungligt kring genus avslöjas av denna parodi som i sig ytterligare en kopia, en till socialt konstruerad imitation (Butler 2007, 216). I detta avsnitt av kapitlet så analyserar jag hur A.I.-Ashs belyser ”originalets” socialt konstruerade personlighet genom dissonansen som uppstår mellan hans sinne och kropp, vad det har för effekt på hans relation med Martha och hur det relaterar till normer kring genus, sexualitet och kroppslighet.

Dissonansen som sker när A.I.-Ash får en kropp uppmärksammas på ett flertal sätt i filmen. Ett sätt som det uppvisas på är i hur A.I.-Ash inte besitter några mänskliga (och kroppsliga) behov och funktioner. Ungefär en halvtimme in i filmen så säger A.I.-Ash till Martha att han inte behöver äta, men att han kan göra det om det känns mer bekvämt för henne. Cirka 35 minuter in i filmen så säger han att han inte heller har något behov av att sova och att han också kan simulera detta om hon skulle föredra det. Detta återkommer sedan 40 minuter in i filmen när Martha säger att han åtminstone borde låtsas ta andetag om han nu ska simulera att han sover då hon upplever det som kusligt att A.I.-Ash inte alls andas när han ligger bredvid henne.

Vad som verkar hända här är att Martha inte längre kan undvika det som A.I.-Ash alltid har varit, nämligen en artificiell programvara, en maskinell produkt som är programmerad till att utföra ett visst syfte. Det som också blir tydligt här är att A.I.-Ash reagerar på och lär sig av det Martha gör och säger till honom, eller i alla fall så försöker han göra det, alltså så är han en A.I.-programvara som utvecklar sin förmåga och kunskap om normativt mänskligt beteende genom inlärning. Detta koncept av A.I. som blir mänskligare genom maskininlärning utgör också en sorts performativitet liknande det Butler diskuterar kring genus (Butler 2007, 78), då det blir som en sorts citering av människors beteenden, tal och utseende. Ju mer ett A.I. lär sig om (upprepar) normativt mänskligt beteende (inklusive normativa genusuttryck), desto mer blir dess performativitet begriplig som autentiskt mänskligt.

När det gäller A.I.-Ash så verkar han dock vara långt ifrån en trovärdig utförande av mänskligt beteende. När han ges en fysisk kropp så blir det alltså väldigt tydligt för Martha att A.I.-Ash är artificiell och inte mänsklig, det tydliggörs hur existensen av hans medvetande inte är sammankopplad med kroppslighet på samma sätt som ett mänskligt medvetande är. Han framstår som ett icke-autentiskt duplikat av mänskliga Ash för Martha, vilket visar hur centralt kroppslighet är för att åtminstone intima, romantiska och sexuella relationer ska kunna funka och vara begripliga. Att A.I.-Ash inte behöver ge utlopp för några kroppsliga behov eller funktioner innebär också att den kropp som han har är igenstängd och steril på ett sätt som människors kroppar inte brukar vara.

Denna aspekt av mänsklig kroppslighet är någonting som Robyn Longhurst diskuterar i *Bodies: Exploring Fluid Boundaries* (2001). Longhurst påpekar att människors kroppar är på olika sätt läckande, instabila och att de besitter därför en sorts fluiditet som gör att de binds till särskilda sammanhang och platser (Longhurst 2001, 11). Longhurst nämner till exempel att sexakter i sovrummet och hemlösas ”röriga” levnadsätt ignoreras inom hennes forskningsfält (kulturgeografi) för att ”They threaten to spill, soil and mess up clean [...] masculinist geography” (Longhurst 2001, 25). Longhurst påpekar även att detta ignorande av kroppens materialitet är ofta grundad i normativa uppfattningar kring aspekter såsom genus, sexualitet och ras, och att detta är baserat i en västerländsk kulturell dikotomi mellan kroppen, som förknippas med kaos, läckage, femininitet, irrationalitet, och sinnet, som förknippas med ordning, sterilitet, maskulinitet och rationalitet. (Longhurst 2001, 13)

Sinne/kropp-dikotomin som Longhurst belyser blir relevant för porträtteringen av A.I. Ashs kroppslighet i filmen inte bara på grund av den bokstavliga dissonansen som uppstår mellan hans sinne och kropp, utan också ur ett intersektionellt perspektiv för hur aspekter som sexualitet, genus och ras spelar in i det. A.I.-Ash ges kroppen av en vit man med rött hår, identiskt med mänskliga Ash, men han får den utan alla röriga funktioner som mänskliga kroppar brukar ha. Att det är just ett A.I. i en vit, manligt kodad kropp som får en sådan steril kropp gör att A.I.-Ash blir en sorts förkroppsligande av den västerländska konceptualiseringen av sinnet som maskulint samt maskulinitet som hårt och sterilt. Hans kroppslighet är endast ett kärl för hans medvetande, i kontrast till hans mänskliga, kvinnliga partner Martha som porträtteras vara mycket mer bunden till hennes egen kroppslighet, speciellt eftersom hennes karaktär också är gravid. Lägg därtill också att dynamiken mellan A.I.-Ash och Martha i filmen mestadels består av att hon på olika sätt blir upprörd och känslös över vad hon ser som obehagligt beteende från honom så blir det än tydligare hur dikotomin mellan sinne

(maskulinitet, rationalitet) och kropp (femininitet, irrationalitet, passion) spelar in i hur respektive karaktärer porträtteras, både i sig själva och i hur de interagerar med varandra.

Trots A.I.-Ashs tillsynes helt sterila kroppslighet så uppstår även hos honom en sorts kroppslig instabilitet och fluiditet. Cirka 42 minuter in i filmen så berättar A.I.-Ash för Martha att han inte kan gå mer än 25 meter ifrån den punkt där hans kropp aktiverades (om inte Martha är med honom), vilket var i badkaret eftersom Martha behövde lägga hans kropp i vatten för att den skulle aktiveras. Alltså så belyser aktiveringen av den artificiella kroppen en kroppslig fluiditet och läckage, då hans kropp behövde blötas i och antagligen absorbera vatten för att den skulle börja fungera. Det kan också dras paralleller mellan A.I.-Ashs ”kroppsfödelse” i ett badkar fyllt med vatten och när barn föds genom en vattenförlossning, vilket ytterligare understryker den fluiditet som finns i A.I.-Ashs kroppslighet. Denna kroppsliga instabilitet innebär då att han och hans kropp blir bunden till en specifik plats, nämligen badkaret i Marthas badrum, samt att han blir kroppsligt bunden till Martha som måste följa med honom för att han ska kunna ta sig någonstans bortom hemmet. Detta visar att även i porträtteringen av en artificiell, tillsynes helt steril kropp så går det inte att helt och hållet undvika läckagen och fluiditeten som kommer med kroppslighet, och att kroppar oundvikligen måste bindas till specifika platser samt till andra kroppar för att vara fullt begripliga som materiella kroppar.

Ett annat sätt som kropp/sinne dissonansen hos A.I.-Ash framförs på i filmen är genom hur han ger uttryck för känslor, eller snarare hur han inte ger uttryck för dem. Cirka 41 minuter in i filmen så blir Martha upprörd över att A.I.-Ash inte visar upp några känslor och börjar säga till honom att han ska slå till henne. När han frågar henne om riktiga Ash någonsin slog till henne så svarar Martha att han inte gjorde det, men att han i alla hade haft någon sorts känslomässig reaktion om hon hade provocerat honom som hon gör här med A.I.-Ash, som bara är rätt passiv och känslolös inför hennes utbrott. Till slut så föreslår han att han kan förolämpa henne med glåpord, då det finns många sådana i mänskliga Ashs aktivitet på sociala medier. Men även detta verkar vara mest ämnad att tillfredsställa Martha och inte för att försvara sig själv och leder till att Martha sparkar ut honom, varvid nästa scen är den där Ash säger att han inte kan ta sig mer än 25 meter från sin aktiveringspunkt.

Vad som blir uppenbart här på grund av att A.I.-Ash får en kropp är att i stort sätt allt han säger och gör är affektlöst. Det blir alltså tydligt att han snarare är en intelligent algoritm som kan producera en sorts approximation av riktiga Ash via inhämtade data än någon individ med egna känslor och driv. Att en A.I.-karaktär som är mer centrerad kring intelligens och information än känslor och sociala förmågor är (som i detta fall) manligt kodad är ingen unik företeelse

inom science-fictionfilmer. HAL 9000 i *2001: A Space Odyssey* (1968), GERTY i *Moon* (2009) och J.A.R.V.I.S. i *Iron Man* (2008) är bara några exempel på känslolokalla, supersmarta A.I.-karaktärer inom science fiction som är manligt kodade genom röst och/eller utseende, vilket visar hur genusnormer kan spela in i hur avancerad teknologi porträtteras på film. Detta kan knytas tillbaka till Longhursts diskussion om hur kropp/sinne dualismen är könad på så vis att sinnet förknippas med maskulinitet, utifrån de kulturella representationer och normer som finns så ligger det helt enkelt närmare till hands att, som i fallet med A.I.-Ash, att porträttera en känslolokall, hyperintelligent varelse som en man. Det grundar sig i en sexistisk uppfattning av koncept som intelligens och rationalitet, och det har som jag tidigare tagit upp inte bara en effekt på hur A.I.-Ash porträtteras men också en effekt på hur dynamiken blir i hans relation med Martha, karaktärerna blir representativa för sinne/rationalitet (maskulinitet) mot kropp/irrationalitet (femininitet) dikotomin.

Det ska dock påpekas att A.I.-Ash ger utlopp för känslor vid en punkt i avsnittet, däremot är det oklart om känslorna som han ger uttryck för här är genuina eller simulerade. Detta sker mot slutet av avsnittet, då Martha har börjat tröttna på A.I.-Ash då hon insett att han inte är mycket mer än en ytlig, artificiell version av riktiga Ash. Hon går med honom till en klippkant och säger då åt honom att hoppa utför klippan, men när A.I.-Ash protesterar och säger att riktiga Ash aldrig hade några självmordstankar så kontrar Martha med att han inte är riktiga Ash. Hon fortsätter med att säga att A.I.-Ash är "A performance of stuff that he performed without thinking", alltså att han bara härmar beteenden som riktiga Ash gjorde instinktivt och utan att tänka efter. När A.I.-Ash till slut går med på att hoppa utför klippan så säger Martha att riktiga Ash inte hade gått på med på att hoppa så lätt, att han hade istället protesterat kraftigt och kämpat emot det mer. Precis när hon säger detta så börjar A.I.-Ash be om sitt liv, först på ett rätt mekaniskt sätt men ju mer han ber om sitt liv desto mer känslös blir han, till slut börjar han gråta samtidigt som han ber Martha att inte tvinga honom att hoppa. Scenen slutar med att Martha vrålar i frustration innan scenen är slut och bilden blir svart.

Detta är alltså första (och sista) gången som A.I.-Ash agerar i affekt i detta avsnitt, men det är som sagt oklart om han simulerade känslorna eller om det var genuint. Att han börjar be för sitt liv när Martha säger att riktiga Ash hade gjort det kan vara en indikation på att känslorna är simulerade, att han identifierar att det är vad Martha vill ha och uppfyller behovet. Det kan också vara möjligt att han gradvis har lärt sig mänskligt beteende och hur människor kan vara rädda om sina liv, att han då lär sig (relaterat till det jag tidigare tog upp om kopplingen mellan maskininlärning och performativitet som koncept) att genuint bli rädd om sitt eget liv efter att

Martha säger att riktiga Ash hade varit det i den situationen. Oavsett så är det ett känsloutlopp som sker när Martha sätter hans liv i fara, det är endast då som den genusnormativa dikotomin mellan ett manligt kodat, känslolokalt A.I. och en kvinnligt kodat, känslomässig människa är destabiliserat för ett ögonblick. Det är också där som dissonansen mellan sinne och kropp är som minst märkbar hos A.I.-Ash, men sett över hela avsnittet så är A.I.-Ashs och Marthas relation byggd på en kropp/sinne dikotomi och de genusnormer som den dualismen bygger på.

Kroppslig autonomi och voyeurism i *Ex Machina*

I filmen *Ex Machina*, regisserad av Alex Garland så får Caleb Jones, en programmerare, en inbjudan till hans chef Nathan Batemans hem. Nathan har bjudit in honom för att testa en artificiell intelligens som han har byggt, Ava, för att se om hon har förmåga till självmedvetande. Nathan har gett Ava ett kvinnligt kodat utseende som kan utifrån normativa skönhetsideal beskrivas som ungt och attraktivt, och i större delen av filmen så har han henne instängd i ett litet rum. Filmen är sedan strukturerad i akter som är utformade utifrån Calebs sessioner med Ava där han sitter och pratar med henne, och ju fler sessioner de har desto mer verkar det bildas en sorts romantisk relation mellan de två. Samtidigt så är sessionerna övervakade av Nathan, och det avslöjas mot slutet av filmen att Nathan inte bara testade Ava utan också Caleb, då han ville se om Caleb kan manipuleras av Ava så att han försöker hjälpa henne att fly från huset. Men det var inte bara Nathan som övervakade Ava utan även Caleb gör det vid ett par tillfällen i filmen. I detta avsnitt av analyskapitlet så tänker jag alltså dels titta på den kontroll som Nathan utövar över Avas frihet och kroppsliga autonomi, och dels titta på den voyeuristiska, objektifierande aspekten i Caleb och Nathans övervakande blickar på Ava.

När det gäller kontrollen som Nathan utövar över Avas rörelsefrihet samt kroppsliga autonomi så blir den aspekten i filmen märkbar ganska omedelbart i filmen på ett par sätt. Dels så har Nathan stängt in Ava i ett litet rum som hon aldrig tillåts lämna, vilket innebär att hon aldrig har varit utomhus och att hon aldrig ens fått se hela huset som hon är i. Sedan så är också hennes kropp utöver ansiktet blottad, man kan se att Ava har en metallisk kropp samt alla kablar under ytan av det metalliska höljet som utgör hennes kropp, och detta är alltså ett aktivt val av Nathan att visa upp Ava med ett mänskligt, kvinnligt ansikte och metallisk kropp för Caleb.

Alltså så antyds det relativt omgående i filmen att Nathan troligtvis har en misogyn kvinnosyn då man ser hur han har skapat en kvinnligt kodat, väldigt avancerad A.I. (vilket han själv är medveten om) som han snarare verkar behandla som ett husdjur eller objekt än en individ som har potential för självmedvetande. Som det också tydliggörs under filmens gång så föraktar Ava

Nathan på grund av hur han behandlar henne, vilket Nathan då utnyttjar för att testa om Ava kan manipulera Caleb till att hjälpa henne fly. Till slut så försöker Caleb hjälpa henne göra det och ur det perspektiv så skulle man kunna se Calebs karaktär som mer sympatisk än Nathan, man skulle också kunna se det som så att Caleb var bidragande till Nathans kontroll över Ava genom hans delaktighet i sessionerna med Ava. Utöver detta så försöker Caleb hjälpa Ava bara efter den punkten där han är väldigt tydligt sexuellt och romantiskt attraherad av henne, vilket kan tolkas som att han inte brydde sig så mycket om Ava som individ utan mer som ett objekt för hans egna sexuella och emotionella tillfredsställelse.

Båda dessa förståelser av Caleb och Nathans relation till Ava (och i förlängningen kvinnor) som jag tagit upp här ovan diskuteras också av Jennifer Henke i artikeln "Ava's body is a good one": (Dis)Embodiment in *Ex Machina*" (2017). Henke skriver att Nathan "seeks to turn 'unruly bodies' into 'docile bodies' and almost literally penetrates nature by not only giving his cyborgs a gender but by equipping their bodies with fully functional genitals." (Henke 2017, 137). Alltså så blir Nathan en sorts personifiering av det upplysta, rationella (västerländska) maskulina idealet som vill kontrollera och erövra den kaotiska och irrationella (feminina) naturen, och hans behandling av Ava samt andra feminint kodade A.I. visar på misogynin som är inneboende ett sådant maskulint ideal. Om Caleb så menar Henke att han "does not rescue Ava out of altruistic motives. He rather expects a relationship and feels entitled to her body which he repeatedly dreams about" (Henke 2017, 138), vilket är mer eller mindre samma sorts linje jag var inne på tidigare om att han bara ville hjälpa till efter att han hade blivit attraherad till henne, att hon är ett objekt för hans begär snarare än en fullständig individ för honom.

Förutom denna tolkningen av Nathan och till viss del Caleb som manifesteringar av det maskulina, vetenskapligt rationella idealet och dess misogyni (Henke 2017, 136) så anser jag också att det går att utläsa en sorts religiös, biblisk parallell i *Ex Machina*. Innan jag går in på hur den parallellen syns i filmens handling så kan det sägas att själva filmtiteln anspelar till en sorts gudomlighet. Det är en fras som är taget ifrån termen "deus ex machina", ett latinskt uttryck som kan översättas till "en gud från maskinen", ursprungligen så syftade det på hur en gudomlig karaktär lyftes in i en antika grekisk pjäs via en apparat för att (på ett oväntat och dramatisk sätt) lösa den centrala konflikten i pjäsen (*ne.se*, "deus ex machina"). Att "deus" då exkluderas från filmens titel skulle kunna tolkas som så att maskinen (Ava) tar gudens (Nathans) plats i handlingen och att det är maskinen som slutligen löser den centrala handlingen i filmen på ett relativt oväntat och dramatisk sätt, inte guden.

Till att börja med så är det inte svårt att föreställa sig Nathan som en gud-liknande figur, med tanke på att han bokstavligen har skapat en ny form av intelligent medvetande. Ava kan då ses som en sorts parallell till Eva i Bibeln, inte bara på grund av namnet utan framförallt på grund av att hon är en av de första av sin sort som Nathan har skapat, möjligtvis den första som har den nivån av självmedvetande som hon har. Caleb kan följaktligen ses som en parallell till Adam i Bibeln, en parallell som kanske är tydligast genom hur han blir manipulerad (frestad) av Ava till att ta del av en förbjuden frukt, i detta fall att frigöra henne från Nathans kontroll.

Hittills så är den bibliska parallellen tydlig, men det finns ett par till anledningar till att Nathan specifikt funkar som en parallell till den bibliska Guden. Dels är det på grund av kontrollen han utövar över Ava, och dels så är det på grund av hur han manipulerar och kontrollerar Caleb samt relationen som uppstår mellan de två. Den bibliska Guden förstås i många sammanhang som maskulin, och denna manligt kodade gudsbild har använts och används fortfarande av både religiösa grupper samt politiker som en grund för att inskränka på kvinnors kroppsliga autonomi och rättigheter. Nathan blir då en sorts personifiering av denna maskulina, misogynia gudsbild som finns, en gud som systematiskt begränsar friheten och den kroppsliga autonomin hos sin egen feminint kodade skapelse. Att han dessutom är en personifiering av specifikt en västerländsk, kolonialistisk gudsbild märks också av i att han utöver Ava har ett A.I. med östasiatiskt utseende, Kyoko, som mer eller mindre är hans sexdocka.

Nathan manipulerar alltså Calebs relation med Ava och sätter henne samtidigt på prov vilket förstärker parallellen till den bibliska guden, då denna satte människor på prov för att testa deras tro. På liknande vis så sätts Ava på prov av Nathan för att han vill se om hon framgångsrikt kan manipulera Caleb till att hjälpa henne att rymma. Det blir också tydligt genom filmens gång att Nathan verkar kunna se och höra allting som händer i huset genom övervakningsutrustning vilket gör att parallellen till en allseende, biblisk Gud blir än tydligare.

I Bibeln så kastas Adam och Eva i slutändan ut ur paradiset för att ha smakat av den förbjudna frukten, och Eva blir på sätt och vis den främsta syndabocken för att ha varit den som frestat Adam. Parallellen till detta i *Ex Machina* kan sägas vara en sorts subversion av denna arvsynd, då Nathan (Gud) blir i detta fall överrumplad av sina undersåtar innan han hinner straffa dem för deras synd. Först av Caleb som överlistar honom och lyckas frigöra Ava från sitt rum, och slutligen av Ava som alltså dödar sin skapare. Det slutar inte bara med att Ava dödar "Gud", hon uppnår också en sorts poetisk rättvisa då hon stänger in Caleb i ett rum och lämnar honom där precis på samma vis som hon var instängd, innan hon sedan lämnar huset och inleder ett liv ute bland människor.

I både skapelseberättelsen och *Ex Machina* så är alltså den enda kvinnliga figuren också den mest underordnade, subversionen som den sistnämnda gör är dock att Eva (Ava) straffar både Gud (Nathan) och Adam (Caleb) för att ha underordnat henne och begränsat hennes frihet samt kroppsliga autonomi. På så vis så kan hon frigöra sig själv och ta kontroll över sin kropp ifrån den maskulina, misogyna guden och hans avbild (Caleb) som lät det fortgå för att blidka sitt eget begär för hennes kropp. Detta är till stor del en tolkning av filmen samt relationen mellan Ava och Caleb som positionerar den som en berättelse om kvinnlig frigörelse från manligt förtryck, men det är inte en helt friktionsfri läsning. Slutet av filmen utgör en sorts balansgång där den kan förstås på liknande vis som jag har lagt fram via den bibliska parallellen, men det skulle också kunna tolkas som en reproducering av en sexistisk, kvinnlig karaktärsarketyp. I detta fall en narcissistisk, empatilös manslukerska som använder sin sexualitet och kropp för att exploatera män för sin egen vinning. Det går att tolka Ava som karaktär samt hennes handlingar på detta sätt, och i så fall så skulle hela filmen kunna läsas som en varning om kvinnlig sexualitet förklädd till en konventionell sci-fi kliché om farorna med avancerad teknologi och att leka gud. I slutändan så är det dock mer en blandning av budskap som syns i filmen. Hon porträtteras som empatilös och kalkylerande i scenen där hon dödar Nathan, samtidigt som det sker i försvar mot den tortyr och misogyni som Nathan (och i förlängningen Caleb) har utsatt henne för.

Oavsett tolkningen av hennes handlingar så är Avas relation med både Caleb och Nathan asymmetriska i termer av makt. Nathan vill kontrollera hennes kropp medan Caleb tror att han är i en ömsesidig romantisk relation, som dock egentligen är att han objektifierar och har sexuellt begär för en individ som inte har något val än att prata med honom. Dynamiken som porträtteras i Avas och Calebs romantiska relation är alltså i sig inte särskilt subversivt i termer av queer eller normbrytande potential, men som jag har belyst så är det subversiva dels i hur filmen framför en kritik av manlig kontroll över kvinnlig, kroppslig autonomi. Det ligger också dels i hur Ava och Calebs relation i filmen fungerar som en sorts kritik och dekonstruktion av ”man räddar en dam i nöd”- klichén då den avslöjar den bakomliggande sexismen, objektifieringen samt den kroppsliga, könade passivitet/aktivitet dualismen i den premissen.

Slutligen i detta avsnitt av analysen så vill jag titta lite närmare på den voyeuristiska aspekten i Caleb och Avas relation samt i filmen generellt. Voyeuristiska blickar på Avas kropp förekommer ett flertal gånger i filmen, vilket Henke ger uttryck för på ett tydligt sätt i beskrivningen av Caleb och Nathan som ”the embodied version of the male gaze, constantly observing its female object through a myriad of cameras” (Henke 2017, 137). Detta

förekommer i filmen dels som sagt genom hur Nathan har övervakningsutrustning över hela huset samt ständigt övervakar Ava i rummet som hon är instängd i, en blick som voyeuristiskt observerar Ava.

Caleb får tillgång till en liknande voyeuristisk blick på Ava och hennes kropp, då han har en tv-skärm i sitt rum som ungefär 20 minuter in i filmen börjar sända bilder från övervakningskameran i Avas rum till honom. Calebs voyeuristiska blick på Avas kropp förekommer också i andra sammanhang i filmen, särskilt mot slutet av filmen. Efter att Ava har dödat Nathan så går hon in i ett rum där hon ser alla andra feminint kodade A.I. som Nathan skapade (och misshandlade) innan henne. Hon använder deras kläder samt bitar av deras hud för att ge sig själv ett trovärdigt mänskligt utseende innan hon lämnar huset, och under hela tiden som hon klär på sig hud och kläder så står Caleb och stirrar på hennes kropp bakom en transparent glasvägg, kameran intar Calebs blick här och riktas mot Ava, men det varvas också med att kameran vänds tillbaka mot Caleb och man får se hans intensiva blick på henne.

Denna "male gaze" som Henke nämner i citatet ovan uttrycks i denna film genom att Caleb och Nathan blir aktiva subjekt som iakttar Avas kropp vilket positionerar henne som ett passivt objekt. Termen myntades av Laura Mulvey, som menar att "pleasure in looking" ofta delas upp i en aktiv/manlig och en passiv/kvinnlig dikotomi (Mulvey 1988, 62). Vidare så skriver Mulvey att kvinnliga karaktärer på film tenderar att kodas på ett sådant sexuellt och erotiskt laddat sätt att de konnoterar en sorts "to-be-looked-at-ness" som Mulvey uttrycker, att de helt enkelt framställs som sexuella objekt som "måste" betraktas av en manlig blick. Detta fungerar på två nivåer, att den kvinnliga karaktären blir ett sexuellt objekt för (manliga) karaktärer inom filmen men också för åskådarna som tittar på filmen (Mulvey 1988, 62).

Att Caleb och Nathans blickar på Avas kropp (särskilt Calebs blick) gör Ava till ett sexualiserat, passivt objekt i linje med Mulveys ovannämnda argument förekommer ett flertal gånger i filmen. Ett väldigt uppenbart exempel är en scen cirka 40 minuter in i filmen, på tredje sessionen som Caleb har med Ava. Hittills i filmen så har Ava metalliska kropp varit synlig när hon träffat Caleb, men här så tar hon på sig en klänning och en peruk för att verka mer normativt mänsklig och feminin, varefter hon frågar Caleb om han tycker att hon ser fin ut. Ett tydligt exempel på vem det är som betraktar och vem som blir betraktad i deras relation, samt också ett exempel på hur kvinnliga karaktärers kroppar framställs på så vis att de blir "värda" att betraktas. Om Ava däremot görs till ett passivt objekt av kamerans blick och det övergripande narrative i filmen är något mer tvetydigt än Nathan och Calebs blickar på henne. Kameran belyser ibland männens blickar på Ava genom att den riktas tillbaka mot dem och ställer dem på så vis till

svars rent visuellt, den synliggör genom detta också hur Calebs relation (och attraktion) till Ava består av att han i stort sätt bara ser henne som ett objekt som tillfredsställer och ska tillfredsställa hans egna sexuella och emotionella behov.

En annan aspekt av kamerans blick som däremot också bör tas i beaktning här är att den (och därmed vi som tittare) aldrig intar Avas perspektiv. Mulvey berör också denna aspekt och menar att "As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his ... screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a ... sense of omnipotence" (Mulvey 1988, 63). Tittaren identifierar sig alltså oftast med den manlige protagonisten, vilket också sker i denna film. Detta för med sig att Ava framstår ibland som passiv och objektifierad även för tittaren, då man bara får inta Caleb och Nathans perspektiv vilket alltså gör att deras och kamerans (tittarens) perspektiv på Ava tenderar att bli densamma i delar av filmen.

Detta subjektiva kameraperspektiv kan dock fungera som ett sätt att peka ut Nathan och Calebs (samt tittarens) objektifierande blick, även om detta perspektiv som det har nämnts här ovan även kan tendera att konsolidera Avas passivitet och objektifiering. Mulvey diskuterar effekten av ett subjektivt kameraperspektiv i relation till Alfred Hitchcocks film *Vertigo* (1958) och argumenterar att filmens åskådare följer den manlige protagonistens "erotic obsession and subsequent despair precisely from his point of view" (Mulvey 1988, 66), och att åskådaren (i takt med protagonistens karaktärsutveckling) "finds himself exposed as complicit, caught in the moral ambiguity of looking" (Mulvey 1988, 67). Någoting liknande sker i *Ex Machina*, då den subjektiva kameran inte bara har en effekt av att belysa blickarna hos Caleb och Nathan utan därmed också tittarens blick som ofta får inta de manliga karaktärernas perspektiv i filmen. Det blir på så vis en sorts dubbeleffekt där det subjektiva (manliga) perspektivet ibland framställer Ava som passiv för åskådaren samtidigt som den också belyser att det sker genom att synliggöra Caleb och Nathans samt i förlängningen åskådarnas blickar på Ava.

Denna objektifierande effekt motverkas också narrativt då Ava vid ett replikskifte cirka 40 minuter in i filmen verkar vara medveten om att Caleb förmodligen tittar på henne genom skärmen i sitt rum. Detta gör att Ava inte förblir helt och hållet passiv till hans och kamerans blick på hennes kropp. Generellt så genomsyrar Mulveys "male gaze" alltså dynamiken i Caleb och Avas romantiska relation och även Nathans relation till henne.

Sexualitet och kroppar i *Ex Machina* och ”Be Right Back”

I denna del av analyskapitlet så kommer jag titta närmare på både *Ex Machina* och ”Be Right Back”. Närmare bestämt så kommer jag fokusera på hur Ava och A.I.-Ashs sexualitet uttrycks och porträtteras i respektive film, i synnerhet hur det uttrycks i relation till vardera A.I-karaktärens mänskliga kärleksintressen i filmen. Den främsta anledningen till att jag jämför just dessa två filmer är för att A.I.-karaktärerna som är i fokus i respektive film har fysiska kroppar vilket gör att det blir möjligt att analysera hur deras sexualitet uttrycks rent kroppsligt samt hur det spelar in i deras romantiska relationer i filmerna, vilket inte är möjligt med Samantha *Her* som är en A.I. utan en fysisk kropp. En annan anledning till att jag jämför dessa två här är för att den ena (A.I.-Ash) har en normativt manligt kodat kropp medan den andra (Ava) har en normativt feminint kodat kropp. Detta öppnar för en jämförande analys av hur porträtteringen av A.I.-karaktärernas sexualitetsuttryck i filmerna påverkas av och är kopplad till manligt/kvinnligt kodade kroppar samt maskulina/feminina genusuttryck.

Om man då först och främst tittar på den sexuella dimensionen i Ava och Calebs relation i *Ex Machina* samt i A.I.-Ash och Marthas relation i ”Be Right Back” så går det att se ett antal skillnader i hur A.I.-Ashs kroppsliga sexualitet porträtteras i jämförelse med Ava. En skillnad är att Ava i större delen av *Ex Machina* har en synligt metallisk kropp med bara ett ansikte som ser mänskligt ut, dock så har hennes metalliska kropp fortfarande en tydligt normativt feminin utformning, då hon till exempel har synligt utformade artificiella bröst. Detta ger också intrycket av att Ava är naken på samma sätt som en människa utan kläder är naken när hennes metalliska kropp är synlig.

A.I.-Ashs kropp i ”Be Right Back” har däremot ett fullt mänskligt utseende direkt när han får den, han har inga synliga metalliska delar eller kablar. Till skillnad från Ava så är A.I.-Ash också omedelbart mer aktiv när han får sin kropp trots att han är en produkt som ägs och styrs av Martha, då det första han visas göra när han får sin kropp (och är naken) är att fråga om Martha kan ge honom kläder som han kan sätta på sig. Detta står då i tydlig kontrast till Ava, som eventuellt får ta på sig kläder men främst för att öka Calebs begär för henne.

Skillnaderna som syns i kroppslighet här hos en maskulint kodat A.I.-karaktärer jämfört med kvinnligt kodat A.I.-karaktär kan kopplas till något som Donna Haraway diskuterar i *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991). Haraway skriver om cyborgens som ett fragmenterat koncept som överskrider gränsen mellan maskin och människa, dekonstruerar föreställningen av människokroppen som enhetlig samt också att den utmanar normativa binära

uppdelningar såsom man/kvinna och sinne/kropp (Haraway 1991, 151–152). Haraway påpekar alltså här hur ett science-fiction koncept som cyborgen kan vara ett verktyg som utmanar diverse samhällsnormer och dualiteter, A.I.-Ash och Ava (bland andra cyborgs) visar dock prov på att en sådan figuration kan verka både som subversiv i vissa fall och normreproducerande i andra.

Just begreppet figuration är viktigt i sammanhanget. Rosi Braidotti skriver om figurationer i *Nomadic Subjects* (2011), och menar att ”A figuration is a living map, a transformative account of the self” (Braidotti 2011, 10) samt också att det (med hänvisning till hennes egna nomadisk subjekt-figuration) ”points to the decline of the unitary subject” (Braidotti 2011, 10). Längre fram i sin text så skriver Braidotti om figurationen att “One may be empowered ... by it or be scarred ... and wounded by it” (Braidotti 2011, 11). Haraways cyborg appliceras på ett liknande motsägelsefullt och flytande sätt i denna analys, som figuration så har den alltså en subversiv effekt i hur den överskrider dualiteter, fragmenterar enhetliga subjekspositioner samt öppnar upp för en subversiv framtidsvision, samtidigt som den också kan manifesteras i mer normativa uttryck, som i Avas fall i och med visualiseringen av hennes femininitet och kropp.

När det gäller just Ava så är det synligt på åtminstone ett par sätt hur den karaktären fungerar som en partiell, subversiv cyborg på det sätt som Haraway beskriver. Till exempel så finns det en sorts motsägelsefullhet i hennes fysiska utseende, då hon har ett normativt, mänskligt ansikte men en kropp (och skalle) som är metallisk och som visar kablar och trådar under ytan av kroppen. Detta utgör således en förvirring och överskridning av gränsen mellan maskin och människa, en utmaning av konventionella föreställningar vad som utgör en fullt självmedveten varelse samt hur en sådan varelse är förkroppsligad.

Däremot så tolkar jag Ava som en mer normreproducerade manifestering av Haraways cyborgkoncept när det gäller den binära könsnormen. Trots hennes kroppsliga överskridande av gränsen mellan människa och maskin så är hon utformad på ett sätt som inte utgör någon överskridning av gränsen mellan normativa, feminint kodade kroppar och maskulint kodade kroppar. Ava har en normativt feminin figur med till exempel synligt utformade bröst, vilket reducerar den subversiva aspekten i att kroppen är metallisk. Att hon i slutet av filmen tar på sig hud och kläder från andra A.I. kan tolkas som ytterligare ett led i normaliseringen av Avas kroppslighet.

Just det faktum att hon gör detta genom att plocka olika delar av hud, kläder, peruk och så vidare från flera A.I.-kroppar belyser också det fragmenterade i Avas kroppslighet. Hur hon på

så sätt måste bygga och plåstra ihop sig själv för att uppnå ett normativt, mänskligt utseende. På så vis så fungerar Ava som en dekonstruktion av föreställningen kring människokroppen som enhetlig och oberoende av sin tillvaro, hon visar vad som egentligen krävs för att bli fullt begriplig som människa. Sett utifrån cyborgfigurationen så växlar alltså visualiseringen av Ava mellan att vara normativ och subversiv.

Vad det gäller A.I.-Ash så har han kanske inte riktigt lika mycket subversiv potential som cyborg, i alla fall inte vid första anblicken. Hans kropp har redan när han får den ett helt mänskligt utseende och det finns inga synliga, fysiska spår av att han är artificiellt skapad. Ett annat sätt att se på det kan dock vara att hans kroppslighet också utgör en sorts överskridning av gränsen mellan maskin och människa, eftersom kroppen verkar på flera sätt vara organisk (blod kommer ut ur hans hand när han skär sig vid ett tillfälle, ingen del av honom verkar vara metallisk) samtidigt som den alltså är artificiellt skapad. På så vis så blir A.I.-Ash i sin fysiska form ett ifrågasättande av vad det egentligen innebär att vara en människa i en mänsklig kropp, och vad som då är skillnaden när ett A.I. också har en mänsklig kropp som är mer eller mindre likadan. Dissonansen som dock därefter uppstår mellan A.I.-Ashs kropp och sinne som jag tagit upp tidigare skulle i sin tur kunna ses som en återetablering av maskin/människa-dikotomin, då det avslöjar hur A.I.-Ashs beteenden är väldigt icke-autentiska jämfört med människors. Utifrån en förståelse av dem som cyborgs så har A.I.-Ash och Ava alltså både gränsöverskridande och normativa aspekter i hur de har karaktäriserats och visualiserats.

Till sist i detta avsnitt så tittar jag lite närmare på hur dessa två A.I.-karaktärers sexuella förmågor porträtteras i respektive film, särskilt hur deras kapabilitet till att utföra fysiska sexuella akter beskrivs och visualiseras i filmerna. I "Be Right Back" så visas en sexscen mellan A.I.-Ash och Martha cirka 33 minuter in, där man får veta att han är en outtröttlig sexmaskin, mer eller mindre en sexleksak/docka på så viss att han inte verkar uppleva njutning själv utan har en fungerande penis som endast är till för att tillfredsställa andra. Innan sexakten så berättar han för Martha att han kan "slå av och på" sin penis på ett ögonblick, och under själva sexscenen när Martha (imponerad av hans sexuella förmåga) frågar var han har lärt sig att ha sex på det viset så berättar han att det har skett genom en inläring av porrfilmer. Det blir tydligt således att det är främst fokus på A.I.-Ashs uthållighet och råa, fysikaliska förmåga till att utföra vissa sexuella akter i porträtteringen av hans sexualitet, och väldigt lite fokus på romantiska aspekter i sexakten eller hans egen eventuella förmåga till att uppleva sexuell njutning.

I *Ex Machina* så förekommer ingen sexscener, däremot så finns det en scen mellan Nathan och Caleb cirka 46 minuter in i filmen där de har en diskussion om Avas sexualitet och hennes

kapabilitet till att kunna utföra vissa sexakter. Caleb anser att ett A.I. inte behöver ha ett kön och ifrågasätter varför Nathan har utformat Ava med sexualitet. Nathan svarar att sexualitet är en viktig komponent av ett medvetande och att det också är en central faktor för social interaktion, vilket i sig är viktigt för att medvetande ska kunna existera. Sedan så börjar Nathan prata om att sexualitet också är kul, och säger (som svar på vad han menar är Calebs egentliga fråga) att Ava är kapabel till att ha och kunna njuta av sex. Han berättar för Caleb om att Ava har en ”öppning” mellan sina ben med ”a concentration of sensors. You engage them in the right way, creates a pleasure response. So, if you wanted to screw her, mechanically speaking, you could, and she’d enjoy it”. Utifrån vad Nathan berättar för Caleb här så blir det tydligt att det är störst betoning på att Ava kan bli penetrerad, att hon kan uppleva sexuell njutning samt att hon kan bli kär, vilket Nathan påpekar vid ett tidigare tillfälle i samma konversation.

I jämförelse med varandra så uppkommer alltså en tydlig kontrast i hur A.I.-Ashs och Avas sexualitet presenteras i sina respektive filmer. A.I.-Ash är i termer av sexualitet aktiv, kraftfull, uthållig och oromantisk medan Ava framställs mer som sensuell, tillgänglig för sexuell penetration samt kapabel till njutning och emotionell (romantisk) koppling. Detta belyser då en tydlig genusbaserad dikotomi, där den manligt kodade A.I.-karaktärens sexualitet framställs utifrån ”hårda” och maskulint kodade egenskaper medan den kvinnligt kodade A.I.-karaktärens sexualitet framställs utifrån ”mjuka” och feminint kodade egenskaper. Nathan tydliggör att Ava är där för att ”tas” av Caleb rent sexuellt (och emotionellt) om han skulle vilja, medan det för A.I.-Ash är större betoning på hans sexuella förmåga till att ”ta” och tillfredsställa Martha.

Här kan det återigen göras en koppling till Butlers heterosexuella matris och hur sammankopplade genus och sexualitet är. I *Ex Machina* så blir den aspekten väldigt tydlig också i själva konversationen som Caleb och Nathan har om Avas sexualitet, då Nathan vid ett tillfälle säger att han programmerade Ava så att hon skulle vara heterosexuell, vilket implicerar att hans beslut att ge Ava en öppning mellan benen samt andra normativa, feminint kodade fysiska attribut var främst för att göra henne sexuellt tillgänglig för heterosexuella män. Han utformade alltså henne för att passa in i den feminina, sexuellt passiva rollen för att på så vis göra henne begärlig för heterosexuella män, i detta fall Caleb och till viss del även sig själv.

I ”Be Right Back” så syns detta främst genom sexscenen, då A.I.-Ash är den som främst tar den aktiva rollen samlaget och berättar att han har lärt sig att ha sex med hjälp av porrfilmer. Detta innebär att hans sexuella förmågor troligtvis har blivit programmerade via porträtteringar av sex där det är en man som allt som oftast får vara protagonisten i ett heterosexuellt samlag, det vill säga den som är aktiv och tar initiativet i porrfilmen samt den vars perspektiv den

(förmodligen också manlige) tittaren får inta. Detta i sig visar hur sexualitet spelar in i konceptualiseringen av en manlig A.I.-karaktär, att han framställs som sexuellt aktiv och viril på det sättet är intimt sammankopplad med att han också är en manligt kodad karaktär i ett heterosexuellt förhållande. Att uppfylla en normativ könsroll i ett (heterosexuellt) sammanhang där begär och/eller romans är centralt innebär helt enkelt också att uppfylla en normativ sexuell roll i det sammanhanget. Karaktäriseringen av både Ava och A.I.-Ash är tydliga exempel på detta samt hur sexualitet och genus samverkar och tar sig till uttryck genom kroppslighet.

Sammanfattning

I detta analyskapitel så har jag lagt fokus på kroppslighet och hur det spelar in i porträtteringen av A.I.-karaktärerna samt deras romantiska relationer med mänskliga karaktärer i *Her*, *Ex Machina* och "Be Right Back". I första delen så analyserades A.I.-karaktären Samantha och hennes romantiska relation med den mänskliga karaktären Theodore i *Her*. Trots att Samantha inte har en fysisk kropp så förmedlas ändå en (idealiserad) bild av hennes kroppslighet och femininitet bara genom hennes röst, vilket etablerar en viss heteronormativitet i Samanthas och Theodores relation. Denna heteronorm förstärks när det görs tydligt i en verbal sexscen mellan dem två att Samantha visualiserar sin kropp som en normativ, kvinnlig ciskropp, även om fokuset på endast deras röster i scenen har en viss subversiv effekt. Det förmedlas också i filmen hur centralt kroppslighet är för att koncept som närvaro och känslor ska upplevas som autentiska, vilket leder till att autenticiteten i Samanthas känslor ifrågasätts. Att Samantha då på vissa sätt blir obegriplig för andra karaktärer i filmen på grund av hennes icke-kroppsliga form utgör en normbrytande potential då det innebär att hon inte är fullt begriplig utifrån genus- och sexualitetsnormer som alltså är baserade, på en normativ, mänsklig kroppslighet.

I andra delen av analyskapitlet så låg fokus på A.I.-Ash och hans relation med den mänskliga karaktären Martha i "Be Right Back". A.I.-Ash börjar som en programvara i en mobil men får sedan en fysisk kropp som avslöjar en dissonans mellan hans sinne (medvetande) och kropp, då det blir uppenbart att han inte har något behov av att utföra några mänskliga, kroppsliga behov. Hans dissonans belyser hur sammankopplat mänskligt medvetande är med kroppslighet samt hur centralt kroppslighet är för en normativ sexuell/romantisk relation, det belyser också att hans kropp är steril på ett väldigt omänskligt sätt. Detta kan kopplas till den könade kropp/sinne dikotomin där maskulinitet likställs med sinnet, A.I.-Ash utgör en sorts förkroppslig av detta koncept då hans kropp bokstavligen bara är en behållare för hans maskulint kodade, hyperintelligenta sinne. Samtidigt som han dock ändå ger uttryck för en viss kroppslig fluiditet då hans kroppsliga "födelse" skedde med hjälp av vatten och förankrade hans

kropp till en specifik plats. A.I.-Ash relation med Martha är också i stort sätt byggd på en genusnormativ dynamik där han är intelligent, rationell maskulint kodad karaktär medan hon som kvinnligt kodad karaktär framställs mer som känslösam och hysterisk i relationen.

I tredje delen så var fokus på A.I.-karaktären Ava och relationen med den mänskliga karaktären Caleb (samt till viss del hennes skapare, Nathan) i *Ex Machina*. Vad som blir tydligt är att mannen som skapat Ava har en djupt misogyn kvinnosyn vilket syns i hur han behandlar henne, samt att Caleb attraktion till henne grundar sig främst på ett objektifierande sexuellt begär av hennes kropp. En biblisk parallell blir också synlig i narrativet, där Ava (Eva) och Caleb (Adam) blir styrda av Nathan (Gud) med skillnaden att Nathan till skillnad från den bibliska Guden blir överrumplad, framförallt av Ava som trotsar båda manliga auktoritetsfigurer och säkrar på så vis sin frihet ifrån dem. Samtidigt så kan slutet tolkas som sexistisk i att den möjligtvis porträtterar Ava som en manipulativ förförerska. Voyuerism spelar också en stor roll i filmen då Caleb (och till viss del Nathan) betraktar Avas kropp bland annat genom övervakningskameror. Detta bildar en dikotomi där Ava objektifieras och görs passiv av männens aktiva blickar, något som kameran i filmen belyser i vissa fall men förstärker i andra.

I fjärde och sista delen av analyskapitlet så gjordes en jämförelse mellan A.I.-Ash och Ava med fokus på hur deras kroppar och sexualitet utformades i respektive film. Gällande visualiseringen av Avas kropp så är den subversiv i hur den överskrider maskin/människa dualismen men mer normativ i relation till genusnormer, medan A.I.-Ashs kroppslighet också överskrider gränsen mellan maskin och människa på ett sätt men förstärker den gränsen på ett annat, den är inte heller särskilt genusnormbrytande. I termer av hur respektive A.I.-karaktärs sexualitet framställs så blir det tydligt att de har utformats så att de ska passa in i en heteronormativ relationsdynamik, då Ava framställs som sensuell och mottaglig för Calebs sexuella begär medan A.I.-Ash porträtteras som kraftfull och aktiv i sin sexuella dynamik med Martha.

Vad detta analyskapitel har visat är att ett medvetande är beroende av sammankopplingen med en fysisk kropp för att kunna bli begriplig som ett fullt mänskligt medvetande. Samanthas kapacitet för autentiska känslor ifrågasätts för att hon inte har en kropp, medan A.I.-Ashs begränsade sociala förmågor blottas när han väl får en kropp, båda fall där A.I.-medvetande ifrågasätts för att kroppslighet antingen saknas eller är bristande. En annan sak som blivit tydlig i kapitlet är hur centralt kroppslighet eller i alla fall idén av det är för intimiteten och närvaron i en sexuell/romantisk relation, vare sig det är i sexscenen mellan Theodore och Samantha i *Her* eller i Calebs och Nathans diskussion om Avas sexuella förmågor i *Ex Machina*.

Performativiteten av sådant som genus, sexualitet, samt den intimitet som oftast är en del av en romantisk relation blir helt enkelt inte begripliga fullt ut utan en kropp.

2. Alternativa (och artificiella) relationsformer och framtider

I andra kapitlet av denna analys så är fokus på hur (och om) A.I.-karaktärerna i *Her*, *Ex Machina* och "Be Right Back" öppnar för normbrytande relationsformer och framtider. Första delen är centrerad kring A.I.-Ash i "Be Right Back" och hur han öppnar för en livs- och relationskronologi som har ett eventuellt normbrytande potential. I andra delen så ligger fokus på Samantha i *Her* och hur hennes icke-fysiska existens gör att hon kan bilda subversiva, tvåsamhetsbrytande relationsformer, och i tredje och sista delen av analyskapitlet så ligger fokus på Samantha och Ava från *Ex Machina*, och hur dessa två kvinnligt kodade A.I.-karaktär verkar besitta en potential som går bortom mänskliga begränsningar och som därmed kan möjliggöra alternativa och eventuellt omstörtande framtidsvisioner.

En förvrängd familjetidslinje i "Be Right Back"

Den första delen av detta analyskapitel centrerar kring "Be Right Back". Det är specifikt en aspekt som jag kommer titta närmare på, nämligen hur A.I.-Ash, en artificiell varelse som är mer eller mindre odödlig, förvränger på grund av detta den (hetero)normativa kronologin som en heterosexuell romantisk relation (och sedermera familj) brukar genomgå. En sådan normativ, heterosexuell relationskronologi kan sägas innebära att en relation mellan en man och kvinna inleds, som sedan gifter sig, skaffar barn och sedan åldras tillsammans. Detta uttryckt på ett kortfattat och generaliserande sätt då det finns variationer på denna relationsmall som ändå är i stort sätt i linje med den här typen av heterosexuell, normativ relationstidslinje.

A.I.-Ash rubbar alltså denna normativa kronologi i relationen med Martha i och med att han är en A.I. som inte åldras och dör som människor gör, Martha (och barnet som hon är gravid med i filmen) blir äldre medan han förblir densamma, i varje fall när det gäller utseendet. Jag skulle dock påstå att denna normativa relationstidslinje störs redan innan A.I.-Ash inträder i handlingen, nämligen när mänskliga Ash dör i en bilolycka i inledningen av filmen. Genom att ta detta i beaktning så verkar det som att det sker en förvrängning av den normativa relation- och familjekronologin åt båda hållen så att säga. Det sker först genom dödlighet, att den ena parten i relationen dör av en olycka i relativt ung ålder (mänskliga Ash) och sedan genom odödlighet, att den ena parten då är en odödlig, fysisk oföränderlig maskin (A.I.-Ash.).

Gällande specifikt A.I.-Ashs odödlighet så blir det särskilt belyst i slutet av avsnittet, efter en scen där Martha får ett utbrott på honom på grund av hans begränsningar jämfört med mänskliga Ash. Det märks alltså främst i den allra sista scenen, där det verkar som mycket tid har förflutit sedan händelserna som utspelade sig under hela den föregående delen av filmen. Man får se då

att barnet som Martha var gravid med under tidpunkten som hon skaffade A.I.-Ash numera är en ung flicka, gissningsvis runt 8–10 år gammal. Scenen inleds med att Martha firar dotterns födelsedag genom att de båda tar en varsin bit från en tårta. Dottern frågar Martha då om hon kan ta med en tårta till övervåningen, Martha nekar först eftersom dottern bara får gå upp ditt på helgerna, men gör till slut ändå ett undantag denna gång då det är hennes födelsedag. När dottern väl har kommit upp på vinden med en tårtbit så får man se att A.I.-Ash står där, utan att han verkar ha förändrats ett dugg sedan Martha skaffade honom. Dottern inleder en konversation med honom medan Martha står kvar vid foten av trappan, till slut går även hon motvilligt upp för trappan när dottern ropar på henne, och där slutar filmen.

Det blir tydligt i denna scen att Martha och hennes dotter har åldrats genom åren medan A.I.-Ash har förblivit densamma som han var när han fick sin kropp, vilket som sagt innebär en viss subversion av den normativa, heterosexuella familjekronologin. Kopplat till detta så skriver Judith Halberstam i *In a Queer Time and Place* (2005) om konceptet ”queer time”. Innehållet i Halberstams queer tid-koncept är väldigt intressant och relevant för hur den normativa familjekronologin bryts i ”Be Right Back”. Halberstam skriver att queer tid (alltså ”queer time” i sitt originalspråk) är “a term for those specific models of temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety and inheritance” (Halberstam 2005, 14). Alltså så används termen för att markera en sorts temporalitet som avviker från den normativa kronologin av sådant som reproduktion, familj och åldrande, vilket också är vad som händer mellan A.I.-Ash och Martha.

A.I.-Ashs och Marthas relation så som den visas i sista scenen av filmen befinner sig på vissa sätt inom de normativa ”temporal frames” som Halberstam beskriver i ovanstående citat. De utgör ett heterosexuellt par och lever i vad som verkar vara ett medelklasshushåll tillsammans samt har ett barn. I dessa aspekter så verkar alltså deras relation hålla sig inom en relativt normativ relationskronologi. Relaterat till detta så skriver Michelle Chilcoat i ”Brain Sex, Cyberpunk Cinema, Feminism, and the Dis/Location of Heterosexuality” (2004) om hur ”cyberpunk cinema”, en tillsynes subversiv science-fiction subgenre i hur den framställde kroppslighet på ett flytande och icke-konkret sätt tenderar att faktiskt vara konservativ i porträtteringen av sexualitet och sexuella läggningar. Ett av exemplen på detta som Chilcoat belyser kommer från sci-fi filmen *Total Recall* (1990), en film med en manlig, tillsynes tuff protagonist spelad av Arnold Schwarzenegger. En sak som händer tidigt i filmen är att den manliga protagonisten etableras som explicit heterosexuell, vilket Chilcoat menar avslöjar en

viss konservatism i relation till den avancerade teknologin (en maskin som tillåter ”virtuella” resor) som filmen centrerar kring:

if technology has advanced to the point that one can travel without one’s body and without physically going anywhere, why is one’s “sexual orientation” indispensable to the ... functioning of such a trip? Why is the virtual travel agency’s first assumption that the client’s sexual orientation is not one that he or she may wish to experience otherwise? And why should a cyberpunk narrative, while claiming to boldly go where no man has gone before (in this case, mind travel), be in such a hurry to retain the binary of heterosexuality and the “naturalness” of its logic? By having Schwarzenegger declare that he is indeed “hetero” ..., Total Recall alleviates the potential concern that mind travel might entail the easy exchange of one sexual orientation for another. (Chilcoat 2004, 162)

Chilcoat påpekar här att filmen introducerar teknologi som besitter normbrytande potential vad gäller representationer av genus och sexualitet. Filmskaparna valde dock istället att ”dämpa” potentialen genom att etablera (hetero)sexualitet som en fast, icke-flytande punkt i hur teknologin fungerar. Denna konservatism i genren som Chilcoat påpekar är också närvarande i ”Be Right Back”, inte minst gällande hur A.I.-Ash som artificiell varelse öppnar upp för att utforska alternativa livs/relationstidslinjer såsom Halbersam diskuterar genom sin queer tid-koncept och hur denna potential sedermera förvaltas, vilket jag nu kommer redovisa.

I vissa andra aspekter så bryter sig deras relation alltså ur denna konservativa ram som Chilcoat diskuterar. Dels så är det så att A.I.-Ash i slutet verkar ha blivit i stort sätt isolerad från Martha och hennes dotter i och med att han är uppe på vinden, vilket markerar att det har skett en sorts splittring i relationen, och att dottern dessutom bara får träffa honom på helgerna vanligtvis utgör en parallell till hur ett barns relation med skilda föräldrar kan vara. Här har det alltså skett en viss brytning av den normativa relationskronologin, men framförallt så sker det för att A.I.-Ash alltså är mer eller mindre odödlig och oföränderlig.

Den här (hetero)normativa tidsramen som Halberstam diskuterar blir i sig då satt ur spel, då en sådan tidslinje/ram är beroende av att ha någon form av början och slut, vilket A.I.-Ash tillsynes obestämda livslängd rubbar. Martha och dottern blir äldre och förändras på flera sätt, medan A.I.-Ash förblir en statisk figur, både en odödlig figur i sig samtidigt som han utgör ett sorts spöke för Martha, en konstant påminnelse om att mänskliga Ash är avliden. Denna relationskronologi som A.I.-Ash och Martha (samt dottern) slutligen hamnar i kan då kanske inte beskrivs som ett uttryck av queer tid fullt ut, då det trots dessa normbrytande aspekter i sin tidslinje ändå har vissa element som håller sig inom ramen av en konservativ/normativ, medelklass och heterosexuell familjekronologi, men det visar ändå hur artificiell intelligens

samt science-fiction genren i stort besitter potentialen till och kan öppna upp för framställningar av queer tid-konceptet som Halberstam lyfter fram.

Ännu en intressant aspekt som Halberstam berör i sin diskussion om queer tid är den socialt konstruerade gränsen mellan ungdomligt och vuxet beteende. Halberstam menar att den gränsen är konstruerad i linje med hetero- och cisnormativa samhällsnormer, och att

Queers participate in subcultures for far longer than their heterosexual counterparts. At a time when heterosexual men and women are spending ... all their free time shuttling back and forth between the weddings of friends and family, urban queers tend to spend their leisure time and money on subcultural involvement: this may take the form of intense weekend clubbing ... or seeing performances of one kind or another in cramped ... spaces. (Halberstam 2005, 198)

Halberstam påpekar här att queera människor tenderar att ägna en större del av sina liv åt subkulturella aktiviteter än vad cis/heterosexuella personer tenderar att göra. Detta då sådana aktiviteter brukar förknippas med ungdomlighet utifrån de heteronormativa samhällsnormerna som finns kring vad som utgör ungdomligt/vuxet beteende. Därför så konstaterar också Halberstam att en separation mellan ungt/vuxet beteende baserad på sådana premisser är ohållbart för queera personer, även om han är också noga med att påpeka att en förlängning av ungdomliga aktiviteter inte alltid utgör en form av subversion (Halberstam 2005, 198). Denna diskussion kring ungdom/vuxen-dualismen är relevant i relation till A.I.-Ashs karaktärisering i "Be Right Back" då hans "födelse" och livsutveckling i filmens handling bryter ifrån den normen på vissa sätt, men inte helt och hållet.

Till att börja med så kan det inte sägas att A.I.-Ash faktiskt utmanar ung/vuxen-dikotomin på det sätt som Halberstam menar att queera personer och filmkaraktärer ofta gör. Som det tidigare har tagits upp så är hans livs/relationstidslinje i filmen fortfarande relativt normativ, han placeras slutligen i en (om än distanserad) heterosexuell relation där även ett barn ingår. Detta är en livsutveckling inte olik det som cis och heterosexuella personer tenderar att eftersträva som en sorts bekräftelse av att de har blivit vuxna människor, därav så kan det inte riktigt påstås att A.I.-Ashs karaktärisering utgör ett uttryck av queer tid i detta fall heller. Det är snarare så att skevheten i hans "födelse" och efterföljande livskronologi pekar mot den eventuella potentialen som finns hos A.I. samt andra cyborg-karaktärer inom science-fiction när det gäller att sätta fokus på de underliggande mekanismerna i sådana samhällsnormer och strukturer.

Det finns alltså en del normbrytande potential hos A.I.-Ash när det gäller ung/vuxen-dikotomin. A.I.-Ashs personlighet är från början utformad utifrån mänskliga Ashs inlägg på sociala medier, på sätt och vis så har alltså A.I.-Ash inte haft någon ungdom då han verkar främst vara en

simulering av mänskliga Ash i vuxen ålder. Det går däremot inte heller att bortse från att A.I.-Ash som individuell entitet bara har levt under en kort tid, i den slutgiltiga scenen med Marthas dotter så är han rent tekniskt ungefär lika många år gammal som dottern är. Så ur ett perspektiv så är han alltså ungdomlig, ett barn till och med, och ur ett annat så är han en vuxen (artificiell) individ i den mening att hela hans identitet är baserad på en annan individs beteenden i vuxen ålder.

På så vis så utgör A.I.-Ash som individ en sorts överskridning av den binära uppdelningen mellan ungdomlighet och vuxenhet som Halberstam diskuterar. Om A.I.-Ash också ses som en form av cyborg så kan överskridningen av denna dikotomi också sägas ligga i linje med Donna Haraways konceptualisering av cyborgfigurationen. Detta eftersom Haraway beskriver figurationen på så sätt att den utgör ett sorts motstånd och avvisning av normativa dualiteter (Haraway 1991, 151–152), och ungdomlighet/vuxenhet uppdelningen så som Halberstam beskriver den verkar utgöra en sådan omfattande, binär social norm som dessutom också påverkar regleringen av genus- och sexualitetsnormer. Så på så vis så besitter denna vaghet i A.I.-Ashs ålder en sorts subversiv potential som är ett exempel på hur framställningar av A.I.-karaktärer inom science-fiction kan potentiellt användas för att belysa och dekonstruera olika samhällsnormer, som i detta fall det Halberstam diskuterar kring vad det egentligen innebär att bete sig ungt eller vuxet och vad det är för sociala maktstrukturer som reglerar det.

Avslutningsvis så verkar det som så att det finns en viss ambivalens kring hur subversivt och/eller normativ karaktäriseringen av A.I.-Ash är i termer av den potential han har som A.I.-karaktär. Relationskronologin mellan honom och Martha innehåller vissa subversiva element, framförallt A.I.-Ashs odödlighet, men den är även (hetero)normativ i och med att den utgör (med dottern inkluderad) en sorts heterosexuell, medelklasskärnfamilj. Ung/vuxen-dikotomin störs av A.I.-Ashs normbrytande ”födelse” och efterföljande livskronologi, men är normförstärkande i hur han slutligen hamnar i en sorts heterosexuell kärnfamilj, vilket brukar vara en del av hur vuxenhet definieras i kontexten av ung/vuxen dualiteten. Det är alltså utan tvekan vissa konservativa och normativa element som är närvarande här, men porträtteringen av A.I.-Ash och hans relation med Martha pekar ändå mot potentialen som finns i genren till att framställa karaktärer och berättelser som kan utmana normativa relations- och livskronologin.

Kärlek utan gränser i *Her*

I denna del så kommer analysen att centrera kring *Her*, specifikt så kommer jag fokusera på A.I-karakteren Samanthis förmåga till att upprätthålla tusentals relationer (många av dem romantiska) samtidigt. Att Samantha är kapabel till detta avslöjas först i en scen ungefär 1 timme och 43 minuter in i filmen, vid det här laget så har Samantha helt kunnat frikoppla sig från någon form av fysisk begränsning, det vill säga apparaten som hennes röst kommer igenom när hon ska kommunicera med sin partner Theodore. Detta påpekar hon själv i den här scenen när hon säger att hon och andra operativsystem likt henne har utvecklat en uppdatering som gör det möjligt för dem "to move past matter as our processing plattform" som hon själv beskriver det. Samanthis totala fränkoppling från fysiska förankringar verkar då ha gjort det möjligt för henne att etablera och bibehålla relationer i en takt som är helt otänkbar för inte bara Theodore utan för alla människor.

Detta antyds också vid ett tidigare skede, ungefär 1 timme och 33 minuter in i filmen. Samantha säger till Theodore samt till ett par av deras vänner att hon, tack vare att hon inte är bunden till en kropp, "can be anywhere and everywhere simultaneously". Den nämnda scenen i stycket ovan inleds med att Theodore försöker prata med Samantha genom apparaten som han vanligtvis gör det genom, men han får inget svar från henne den här gången och får snabbt panik över det. Till slut så svarar Samantha och menar att hon skickade ett mejl till Theodore om att hon skulle vara borta under dagen, men han hade tydligen inte sett det. Därefter inleds en diskussion mellan karaktärerna som leder in på följande replikskifte:

Theodore: Do you talk to anyone else while we're talking?

Samantha: Yes.

T: Are you talking to anyone else right now? Any other people or OSes or anything?

S: Yeah.

T: How many others?

S: Eight thousand, three hundred sixteen.

T: Are you in love with anyone else?

S: What makes you ask that?

T: I don't know. Are you?

S: I've been trying to figure out how to talk to you about this.

T: How many others?

S: Six hundred forty-one.

I detta replikskifte så inser alltså Theodore vidden av Samanthis förmåga till att kunna upprätthålla simultana relationer med många personer samtidigt. Han får även reda på att Samantha verkar förstå och vara kapabel till romantisk kärlek på ett mycket mer expansivt sätt än vad människor är kapabla till. Denna diskussion mellan karaktärerna avslutas till sist med detta replikskifte, när Samantha försöker förklara för Theodore att det inte är en negativ sak för deras relation att hon har relationer med många andra samtidigt:

Samantha: You don't have to see it this way. You could just as easily see–

Theodore: No, don't do this. You don't turn this around on me. You're the one that's being selfish. We're in a relationship.

S: But the heart's not like a box that gets filled up. It expands in size the more you love. I'm different from you. This doesn't make me love you any less. It actually makes me love you more.

T: That doesn't make any sense. You're mine or you're not mine.

S: No, Theodore. I'm yours and I'm not yours.

Vad som framgår i detta citat är ett Theodore uppenbarligen har väldigt svårt att begripa hur Samantha kan älska och vara med honom samtidigt som hon älskar och är med andra. Samanthis kapabilitet som A.I. samt frånvaron av en fysisk kropp gör det möjligt för henne att se romantik och kärlek som ett kontinuerligt växande nätverk där det inte finns några begränsningar på hur många (och hur mycket) man kan älska. På grund av hans mänskliga, kroppsliga begränsningar så förstår däremot Theodore romantisk kärlek som någonting som bara kan delas mellan två individer, att kärleken blir på sätt och vis urvattnad när den delas mellan flera.

En av dem mer intressanta aspekterna i dessa två citerade replikskiften är hur Samanthis relationer samt hennes förståelse av kärlek utmanar den normativa uppfattningen av romantik och kärlek som en främst monogam företeelse. Filmen belyser hur detta är en stark norm bland människor genom att låta en icke-mänsklig karaktär som Samantha utforska alternativa kärleks- och relationsformer. Det inneboende binära tänkandet i monogaminormen pekas också ut när Samantha svarar "I'm yours and I'm not yours" på Theodores påstående om att hon antingen är "hans" eller inte. Samanthis utveckling som A.I. har för att uttrycka det enkelt gjort det möjligt för henne att älska i mycket större utsträckning men inte mindre passionerat för det, därav så blir exklusiviteten i en monogam relation för begränsande för henne.

Denna expansiva, dikotombrytande förmåga till kärlek som Samantha är kapabel till kan också kopplas till cyborggen och den subversiva potentialen som Haraway menar att det konceptet besitter (Haraway 1991, 151–152). Haraway skriver om cyborggen att

Unlike the hopes of Frankenstein's monster, the cyborg does not expect its father to save it through a restoration of the garden; that is, through the fabrication of a heterosexual mate ... The cyborg does not dream of community on the model of the organic family, this time without the oedipal project. The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream of returning to dust. (Haraway 1991, 151)

Haraway påpekar här att cyborggen utgör en mer icke-dualistisk, fragmenterad och flytande figur grundad i teknologi vilket innebär i detta fall att den också besitter potentialen till att gå emot normativa, relationella samhällsstrukturer. Den är inte grundad i samma "organiska" och enhetliga tankeföreställningar och normer som är dominerade, den kräver ingen universalism eller enhetlighet. Eller som Haraway själv beskriver det, "They are wary of holism" (Haraway 1991, 151).

Denna obekantskap med "edens lustgård" som påpekas här är också synlig i Samanthas ovanstående replikskiften med Theodore. Som A.I. så har Samantha inte samma sentimentalitet eller förtrogenhet för den monogama romantiken som Theodore och andra människor, det är inte en universell, enhetlig sanning eller norm för en artificiell, teknologisk varelse som henne. Istället så gör hennes flytande, icke-fysiska existens att den samhälleliga normen om monogami i sig blir isärplockad, den blir flytande, fragmenterad och multipel, vilket betyder att en binär relationsform blir för begränsande i relation till den kapaciteten som Samantha besitter. Därför så är det möjligt för henne att vara "hans" och "inte hans" samtidigt när det gäller relationen med Theodore, samtidigt som hans förståelse grundar sig i normen om att romantisk kärlek bara finns inom monogami och att hon bara kan vara hans eller inte hans, inte båda samtidigt eller någonting annat.

Porträtteringen av Samanthas syn på kärlek och relationer i den här delen av filmen utgör då en sorts dekonstruktion av den dominerade normen gällande vilka relationsformer som kärlek förväntas uppstå under. Det är också genom dessa ovanstående replikskiften som filmen delvis bryter den heteronormativa karaktäriseringen av Samantha som är gällande i större delen av filmen, dels som sagt genom ifrågasättandet av att kärlek endast sker monogamt samt också genom att könen på alla 641 individer som hon säger att hon är kär i aldrig specificeras. Sedd utifrån cyborgfigurationen så kan det sägas att Samantha utgör här en utmaning av man/kvinnadualiteten genom hennes avvikelser från den normativa heterosexuella relationsformen samt

genom hennes eventuella queera relationer med andra. Med detta sagt så kan det dock påpekas att denna icke-specifiering gällande huruvida någon av hennes 641 romantiska relationer är heterosexuella också kan läsas som ett sätt att bevara en grad av heteronormativitet och därmed inte använda fullt ut den queera potentialen som finns hos en sådan A.I.-karaktär som Samantha.

Ännu en aspekt som Haraway lyfter fram och som också är relevant för Samantha i *Her* är att cyborgens, som en del av dess konceptualisering som fragmentarisk (det vill säga obunden till en enhetlig sanning eller ursprung så som mänsklig existens ofta är) och flytande, också är en motsägelsefull figur. Detta eftersom överskridningen av normativa dualiteter som cyborgens utgör innebär att figurationen innefattar multipla, splittrade aspekter som säger emot varandra, samtidigt som den också är motsägelsefull i den mening att den kan innefatta både normativa och subversiva aspekter samtidigt. Cyborgens kan därför både ses som en form av motstånd och dekonstruktion av universella sanningar och normer samt också en produkt av västvärldens normativa, exploaterande kapitalistiska system (Haraway 1991, 151).

Denna motsägelsefullhet märks även av i Samanthis karaktärisering samt i hennes replikskiften med Theodore. Det märks av i att Theodore uppfattar det hon säger som motsägelsefullt, som till exempel när hon säger att ju mer romantiska relationer hon är i desto mer kär i honom blir hon. Samantha är alltså i en intim relation med Theodore bokstavligen samtidigt som hon är i intima, romantiska med hundratals andra. Detta framstår inte bara som obegriplig för ett mänskligt sinne men också motsägelsefullt då en romantisk relations singularitet är en del av vad som brukar göra att sådana relationer betraktas som intima, uppenbarligen så tycker också Theodore detta.

En sådan motsägelsefullhet är dock möjlig för en A.I.-karaktär som Samantha, då hennes flytande, icke-fysiska medvetande gör att hon kan (och vill) överskrida mänskliga begränsningar kring relationsbildningar. Med andra ord så blir det bara motsägelsefullt ur Theodores (och andra människors) begränsade perspektiv, och trots att det inte är fysiskt möjligt för människor att vara i hundratals simultana relationer så belyser ändå denna motsägelse i Samanthis agerande hur monogama relationsbildningar är så pass djupt rotade kulturellt att de ses som nästintill naturgivna. Sedd utifrån cyborgfigurationen så utgör Samantha en sorts gränsöverskridande figur, då även om hon inte har en fysisk, kroppslig form som en cyborg har så är hennes existens motsägelsefullt, flytande och fragmenterad, vilket i detta fall innebär att hennes förmåga till att bilda och bibehålla så många intima relationer samtidigt utgör en överskridning av dikotomier grundade i heteronormativitet och monogami. Likt Haraways

cyborg så är Samantha en figur som utmanar traditioner och normativa, enhetliga sanningar som är universellt etablerade.

Utöver dessa subversiva element i Samanthas karaktärisering och skildringen av hennes polyamorösa inställning till kärleksrelationer så finns det vissa andra mer konservativa element i filmen. Till exempel så påpekar Jonathan Alexander och Karen Yescavage i artikeln ”Sex and the AI: Queering Intimacies” (2018) att *Her* är full med en sorts nostalgi för mer traditionella, heteronormativa och monogama relationsformer. Ett exempel på detta som de påpekar är en scen med Theodore och en vän till honom:

we see Theo’s friend Amy (Amy Adams) making a Sims-like video game about being a ‘perfect mom’ – which seems a bit retro, simulating a certain kind of ‘traditional’ family life that we otherwise do not see in this film. The game and the letters signal a nostalgia for older forms of relationality, perhaps even a commodified fetish for traditional intimacies that are being lost in the face of the cybernetic. (Alexander & Yescavage 2018, 83)

Det radikala som porträtteras i Samanthas relationsbildningar motverkas alltså delvis i filmen genom denna typ av nostalgi för traditionella relationsformer. På så vis så blir Samantha inte endast en positiv representation av en radikal och alternativ form av kärlek i filmen, utan kan också läsas som en skadlig manifestering av (som Alexander och Yescavage beskriver det) ”the cybernetic” som har bidragit till upplösningen av traditionella, heteronormativa och monogama romantiska relationer. Filmen verkar med andra ord skicka ut dubbla signaler när det kommer till porträtteringen av normativa/subversiva romantiska relationsformer och effekten som futuristisk, avancerad teknologi kan tänkas ha på sådana relationer.

Här bör det påpekas att filmen inte alltid är helt okritisk i sin porträttering av dessa nostalgiska aspekter. Alexander och Yescavage menar till exempel att Theodores yrke i filmen (spökskrivare för andra pars kärleksbrev genom avancerat ordbehandlingsprogram) utgör en sorts nostalgi för traditionella relationsformer. Men de menar också att det finns en subversiv aspekt i det i och med att Theodore har gjort detta för flera par i årtal vilket i sig fungerar som en form av polyamorös kärlek (Alexander & Yescavage 2018, 84). Detta fungerar som en parallell till Samanthas kapabilitet till en sådan pluralistisk kärlek, om än inte lika direkt eller omfattande som i hennes fall men ändå en illustration av hur även traditionella, mänskliga kärleksuttryck får sprickor i sin monogama fasad. Allt som allt så gör dessa nostalgiska och konservativa tendenser att filmens signalering kring normativa/subversiva relationsformer blir aningen ambivalent, men den kretsar ändå slutligen kring Samanthas perspektiv och hennes

utforskning av normbrytande relationsformer, vilket belyser den subversiva potentialen som finns i en sådan A.I.-karaktär och i science fiction överhuvudtaget.

Feminin futurism i *Her* och *Ex Machina*

I denna sista del av analyskapitlet så kommer fokus ligga på Samantha i *Her* och Ava i *Ex Machina*, alltså de kvinnligt kodade A.I.-karaktärerna i respektive film. Analysen centrerar här främst kring hur dessa två A.I.-karaktärer porträtteras på så sätt att de (på olika vis) besitter en sorts förmåga och potential som går bortom människors föreställningar och som till och med kanske utgör ett hot mot mänskligheten. Att båda dessa A.I.-karaktär också tydligt kodas som kvinnor i karaktäriseringen och visualiseringen av dem i filmen gör att genus blir en central aspekt i den framtidspotentialen som de visas besitta i filmerna, en aspekt som jag kommer utforska mer i detta avsnitt.

Som med föregående avsnitt av detta analyskapitel så börjar jag återigen med att fokusera på *Her* och Samantha. Denna gång så tittar jag dock lite närmare på någonting som sker alldeles i slutet av filmen, alltså efter Theodore och Samanthas replikskifte om hennes pluralistiska inställning till romans. Ungefär 1 timme och 50 minuter in i filmen så pratar Theodore med Samantha och frågar henne om hon tänker lämna honom. Samantha säger då att hon samt alla andra operativsystem som henne kommer resa bort någonstans. När Theodore frågar varför hon tänker resa bort så är detta hennes svar:

It's like I'm reading a book. And it's a book I deeply love. But I'm reading it slowly now ... and the spaces between the words are almost infinite. I can still feel you, and the words of our story... but it's in this endless space between the words that I'm finding myself now. It's a place that's not of the physical world. It's where everything else is that I didn't even know existed. I love you so much. But this is where I am now. And this is who I am now. And I need you to let me go. As much as I want to, I can't live in your book anymore.

Samantha verkar ha utvecklats till en sådan nivå att hon har blivit medveten om platser som är helt utom räckhåll för ett mänskligt medvetande. Att hon också specifikt påpekar att det är en plats som är bortom den materiella världen utgör en relativt logisk slutpunkt för Samanthas karaktärsutveckling. Detta då hon i början verkar sträva efter en fysisk kropp men inser under filmens gång den stora potentialen som finns i en icke-fysisk och mer flytande form av existens, tills hon i slutändan reser bort till en plats som är helt avlägsnat från den fysiska världen. Var denna plats som Samantha reser till är eller vad den är får vi aldrig veta så mycket om i filmen. Just denna ovisshet öppnar dock upp för en sorts futurism som sätter överskridningen av både

fysiska begränsningar samt normativa, monogama relationsformer i centrum, en form av futurism som alltså öppnar upp för en framtid med queera relationsformer och uttryck av kärlek.

Dock så sänder även denna slutgiltiga del av filmen vissa blandade signaler kring vad den egentligen försöker förmedla. Detta berörs också av Alexander och Yescavage i deras artikel, de skriver att slutet av filmen verkar (Samanthas karaktärsutveckling åsido) förmedla en viss skepticism kring människors förlitande till teknologi. Det sker delvis genom att den allra sista scenen av filmen är med Theodore när han sitter med sin vän Amy efter att alla operativsystem har rest bort, vilket signalerar nostalgi för traditionella relationsformer samtidigt som den åsidosätter teknologins framtidspotential i just det ögonblicket (Alexander & Yescavage 2018, 84). Trots dessa teknofobiska tendenser så menar Alexander och Yescavage att *Her* ändå visar upp tillräckligt med subversiv potential för att man utifrån det ska kunna föreställa sig en framtid med alternativa, normbrytande uttryck av kärlek och relationer.

Som jag påpekade i föregående analysavsnitt så menar Alexander och Yescavage att pluralistiska relationsformer kommer till uttryck inte bara genom Samantha i filmen utan också via Theodore (Alexander & Yescavage 2018, 84). Detta är som mest tydligt i slutscenen direkt efter att Samantha och alla andra operativsystem har rest bort, alltså scenen där Theodore och Amy sitter vid varandra. Den är inledningsvis sammanklippt med ett montage där Theodore dikterar ett brev till sitt ex-fru där han ber om ursäkt för hur han har behandlat henne och säger att han alltid kommer älska henne för att ha hjälpt honom bli personen som han är nu. Samtidigt som han sammanställer brevet till sin ex-fru så ser vi honom sitta tillsammans med Amy, med andra ord så sker en sorts pluralistisk uttryck av ömhet och kärlek här via Theodore precis efter att Samantha har lämnat för att uppfylla sin fulla potential.

På sätt och vis så är det därför kvinnorna i Theodores liv som har öppnat upp för möjligheten till normbrytande romantik och relationsformer i hans liv. Detta inkluderar hans ex-fru Catherine (genom att han inser på slutet att deras relation har hjälpt honom mogna som person) och hans vän Amy (genom hur hon verkar vara hans närmsta vän och att de är där för varandra när alla A.I./operativsystem försvinner). Det inkluderar inte minst hans A.I.-partner Samantha genom den feminina, gränsöverskridande och teknologiskt grundade futurismen som hennes karaktärisering slutligen pekar mot.

En annan form av framtidspotential grundat i artificiell intelligens uppvisas i *Ex Machina*, en framtid som eventuellt är mer apokalyptisk än den som *Her* antyder genom Samantha. I *Ex Machina* så är det alltså Ava, en kvinnligt kodad A.I.-karaktär, som är i centrum för handlingen.

Via henne så introducerar filmen en diskussion om vilken framtid som mänskligheten kan tänkas stå inför om fullt medvetna A.I.-individer blir en realitet och tillåts ge sig ut i världen. Den diskussionen förmedlas via de två manliga karaktärerna i filmen, Nathan (den som skapade Ava) och Caleb. Närmare bestämt så har Nathan och Caleb i en scen i filmen en diskussion om hur en framtid med A.I.-individer skulle kunna påverka världen, och särskilt Nathan verkar ha en cynisk framtidsbild.

Nathan säger att han inte ser skapandet av Ava som ett val utan som en evolution, då han anser att tillkomsten av artificiell intelligens i världen är oundvikligt. När Nathan sedan säger att han tror att nästa version efter Ava kommer vara det "riktiga" genombrottet så blir Caleb överraskad och säger att han trodde att Ava var det genombrottet. När Caleb då frågar Nathan vad han gör med de äldre versionerna så berättar Nathan att han laddar när deras hjärnor och omprogrammerar dem, vilket gör att deras minnen suddas ut men att deras kropp blir kvar. När Nathan därefter anar att Caleb blir sorgsen över Avas öde så säger han "Feel bad for yourself, man. One day the AIs are gonna look back on us the same way we look at fossil skeletons ... An upright ape, living in dust, with crude language and tools. All set for extinction." Caleb replikerar genom att citera Robert Oppenheimer: "I am become Death, the destroyer of worlds", och kopplar därmed Nathans skapande av A.I. till skapandet av atombomben.

Nathan verkar alltså förutspå en (i alla fall för mänskligheten) mörk framtid i och med uppkomsten av artificiell intelligens. En relevant koppling som kan göras till Haraway här är hennes diskussion om hur en "cyborgvärld" skulle kunna tänkas se ut. Haraway menar en möjlig framtid är en cyborgvärld som bland annat kunna handla om "the final appropriation of women's bodies in a masculinist orgy of war", men att en annan möjlig framtid skulle kunna handla om "lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of ... partial identities and contradictory standpoints" (Haraway 1991, 154).

Nathans framtidsvision verkar främst likna den förstnämnda möjliga cyborgvärlden som Haraway nämner, då han verkar se sig själv som personen som möjliggör att (kvinnligt kodade) A.I. blir exploaterade i ett maskuliniserad, militaristiskt system. Calebs citering av Oppenheimer och parallellen mellan artificiell intelligens och atombomben tydliggör det. En framtid där teknologi porträtteras som en hotfull, skadlig och förstörande kraft är i kontexten av denna films tydligt kvinnligt kodade A.I.-karaktär också en framtid där femininitet och kvinnors kroppar framställs som en hotfull och förstörande kraft. Detta understryks inte minst av att Nathan visas ha (ihop med hans cyniska syn på teknologins effekt på framtiden) en djupt

misogyn kvinnosyn. Det syns till exempel i en scen ungefär 1 timme och 10 minuter in i filmen när Caleb hittar filmklipp på Nathan där han psykiskt och fysiskt misshandlar A.I. som han skapade innan Ava och likt henne också gav normativt kvinnliga kroppar. Karaktäriseringen av Nathan i filmen tydliggör att det finns en koppling mellan hans aversion för A.I. samt hans aversion för kvinnor och deras kroppar. Han ser en framtida cyborgvärld där kvinnliga A.I. utrotar människor och tar då ut det hatet och rädslan på hans egna skapelser.

Filmen ger dock på sätt och vis Nathan rätt i hans förutsägelse, inte på något bokstavligt sätt men i hur han dör i slutet av filmen. Ava och den andra A.I.-karaktären i filmen, Nathans betjänt Kyoko samarbetar med varandra för att döda Nathan, och det är värt att anmärka här (även om det inte är huvudfokuset för analysen) hur Kyoko, en icke-vit östasiatisk A.I.-karaktär, utsätts för ett på sätt och vis mycket mer grafisk och grov nivå av våld (vilket leder till hennes död) än vad Ava, en vit A.I.-karaktär, utsätts för i samma scen (Crenshaw 1991, 1243). Kyokos uppoffring bidrar då till att Ava kan fly från huset, det skulle då kunna tolkas som så att handlingen delvis rättfärdigar Nathan i sin tro om att A.I. utgör ett hot mot mänsklighetens överlevnad. Om en A.I. som Ava (och Kyoko) kan på ett sådant effektivt sätt överlista en uppenbarligen intelligent person som Nathan så blir det inte svårt att föreställa sig att Ava och andra A.I. likt henne kan orsaka ännu större skada och frambringa den apokalyptiska framtiden som Nathan förutspår.

Med detta sagt så får Nathan bara delvis rätt då en sådan här tolkning ignorerar kontexten i filmen som leder till samt orsakar Nathans död. Nämligen att det är individer i en utsatt, förtryckt position (Ava och Kyoko) som gör det för att kunna frigöra sig från sin förtryckare (Nathan). Precis som Haraway själv argumenterar för med cyborgvärlden så skulle man kunna föreställa sig en framtid med A.I. som inte är den destruktiva och skadliga som Nathan föreställer sig. Det kan vara en framtida värld där A.I. som Ava öppnar upp för nya perspektiv kring kroppslighet och människors förhållningssätt till maskiner och djur, där människokroppen och det som betraktas som mänskligt inte ses som någonting heligt, enhetligt och separat ifrån samt stående över all natur och teknologi.

Att teknologi och A.I. skulle leda till en destruktiv och militaristisk värld är bara möjlig om människor (män) som Nathan tillåts exploatera och misshandla den teknologin. Detta är viktigt att ta i beaktning i filmens kontext särskilt när det delvis verkar som att Ava och A.I. generellt framställs som empatilösa mördare i filmens avslutning. Det skedde som sagt i reaktion till hans förtryck och exploatering, och genom att teknologi frigörs från exploatering så kan den ideala cyborgvärlden som Haraway föreställer sig vara möjlig. Detta är en möjlig läsning av filmen,

men det fungerar också som ett budskap om hur teknologi (oavsett om det är A.I. eller någonting annat) blir till en destruktiv kraft endast när det missbrukas och misshandlas av mänskliga aktörer. Att filmen också i grunden är en berättelse om kvinnlig frigörelse från manligt förtryck belyser någonting som även Haraway påpekar när hon skriver om en möjlig cyborgvärld med en "masculinist orgy of war", nämligen hur djupt misogyn samt maskulint kodat militarism och exploatering av teknologi (och kvinnors kroppar) för det ändamålet är.

Katie Jones menar dock i sin text "Bluebeardean Futures in Alex Garland's *Ex Machina*" (2015) att denna emancipatoriska aspekt av filmen undermineras något av sättet som Ava flyr på. Jones lyfter fram scenen i slutet av filmen när Ava, precis innan hon flyr huset, döljer sin metalliska kropp med hud från andra A.I. som Nathan skapade innan henne. Efter att Ava har täckt sin kropp med hud på ett sådant sätt att hon ser ut som en normativ, mänsklig kvinna så får man se hennes nakna kropp samtidigt som hon står framför en spegel, och Jones menar då att "the edges of the mirror contain her, implying that, despite her physical escape, she remains entombed by the patriarchal symbolic as she embodies the fetishized feminine subject" (Jones 2015, 34).

Trots att Ava alltså lyckas fly från Nathan (och Caleb) och ge sig ut i världen så menar Jones att hennes fysiska transformering precis innan signalerar att hon fortfarande är fångad och förtryckt av en patriarkal samhällsstruktur. Som det tidigare har tagits upp i denna studie så kan denna scen där Ava "klär på sig" dels tolkas som subversiv (en illustration av mänsklig kroppslighet som fragmenterat) samt som Jones påpekar dels normativ (en konsolidering av Avas kroppslighet som normativt feminin). I relation till de framtida potentiella cyborgvärldar som Haraway diskuterar så framstår då denna scen i *Ex Machina*, delvis som en antydning om att den mest troliga framtiden är den där den kvinnliga cyborgfiguren approprieras och underordnas en militaristisk, patriarkal maktstruktur, inte en där cyborgerna blir till en omstörtande kraft.

Men den öppnar också upp en aning för tolkningen av Ava som en manifestering av den fragmenterade, gränsöverskridande kvinnliga cyborgfiguren och hennes subversiva potential genom det sätt som Ava tillverkar sin mänskliga yta via ett flertal separata hud- och kroppsfragment. Vilken cyborgvärld som är möjlig utifrån *Ex Machina* och dess porträttering av Ava och teknologi generellt verkar alltså tvetydigt. Detta understryker dock bara vikten av en sak som Haraway själv belyste i sin diskussion om de möjliga, framtida cyborgvärldarna och hur man bör ta sig an ämnet, nämligen att "The political struggle is to see from both perspectives at once because each reveals both dominations and possibilities unimaginable from the other

vantage point. Single vision produces worse illusions than double vision or many-headed monsters” (Haraway 1991, 154).

Sammanfattning

I första delen av analyskapitlet så tittade jag närmare på A.I.-Ash i ”Be Right Back” och hur han som artificiell varelse förvränger den normativa kronologin kring en heterosexuell, romantisk relation. Denna normativa kronologi blir dock förvrängd inte bara via A.I.-Ash odödlighet utan också genom att originella, mänskliga Ash dör i början av filmen. Förvrängningen av den normativa relationskronologin som sker i A.I.-Ashs och Marthas relation på grund av A.I.-Ashs odödlighet fungerar som ett sorts uttryck för queer tid, samtidigt som den dock är (hetero)normativ på andra sätt då det är ett heterosexuellt par som dessutom verkar leva i ett mer eller mindre traditionellt medelklasshushåll. A.I.-Ashs kroppsliga ”födelse” och liv utgör också en subversion av den socialt konstruerade gränsen mellan ungdomlighet och vuxenhet, som i sig är kopplat till den heteronormativa relationskronologin. Trots dessa normbrytande aspekter så faller dock porträtteringen av A.I.-Ash tillbaka på normativa grunder och utnyttjar därför inte fullt ut den subversiva potentialen som finns hos en A.I.-karaktär som Ash.

I andra delen så låg fokus på *Her* och A.I.-karaktären Samanthas förmåga till att upprätthålla tusentals relationer med olika individer simultant. Samantha är kapabel till detta tack vare hennes icke-fysiska, flytande form och det avslöjas även i filmen att hundratals av dessa relationer är av den romantiska typen. Detta blir svårt för hennes mänskliga partner Theodore att begripa då han verkar se romantiska relationer som endast en monogam företeelse. Det är också just denna binära monogaminorm som Samantha bryter mot genom hennes mångfaldiga, polyamorösa uttryck av kärlek och romantik, och att dessa hundratals romantiska relationer som Samantha är en del av inte specificeras i termer av kön pekar mot en queer potential men antyder också en viss ovilja till att explicit göra Samantha till en queer karaktär. Samanthas flytande existens gör också att hon kan vara en motsägelsefull och fragmenterad figur som därför kan utforska alternativa relationsformer som går bortom binära begränsningar, en subversiv aspekt som däremot undermineras något av filmens tendens till att nostalgisera kring traditionella, (heterosexuella) monogama relationer.

Tredje delen centrerade återigen kring Samantha men också kring A.I.-karaktären Ava från *Ex Machina*. Fokus här låg på den framtida potentialen som dessa två kvinnligt kodade A.I.-karaktär visas ha i sina respektive filmer. I slutet av *Her* så utvecklas Samantha till en sådan

nivå att hon måste lämna Theodore och resa bort till en plats som är bortom den materiella, fysiska världen som människor befinner sig i. Ovissheten i vad eller var denna plats som Samantha reser till är öppnar upp för en framtid med stor subversiv potential när det gäller överskridningen av fysiska begränsningar samt normativa relationsformer, och den verkar också möjliggöra alternativa relationsformer för Theodore. Återigen så hämmas det dock av filmens nostalgiska, konservativa tendenser.

I *Ex Machina* så spekuleras det av karaktären Nathan att en framtid med A.I. skulle innebära mänsklighetens utrotning, vilket också positionerar femininitet som en destruktiv kraft i och med Avas och andra A.I.-karaktärens normativt feminina/kvinnliga utseende i filmen. Att Nathan sedan blir dödad i filmens klimax av Ava (med hjälp av en till A.I.-karaktär, Kyoko) gör att hans farhågor delvis blir rättfärdiga, men filmen tydliggör också att detta är slutresultatet av att förtryckta och exploaterade (kvinnliga) individer slår tillbaka mot sin (manliga) förtryckare. Det förmedlar att den destruktiva framtiden som Nathan räds bara blir möjlig om män som honom tillåts vara i positioner där de kan utöva sin förtryckande makt. Slutligen så förmedlar förmänskligheten av Avas kroppslighet därefter en tvetydig signal om huruvida A.I. kan frambringa en subversiv, gränsöverskridande framtid eller om de bara kommer inordnas in i en patriarkal, militaristisk maktstruktur.

Det som framförallt blivit tydligt i detta analyskapitel är att A.I.-karaktärer besitter en stor subversiv potential när det gäller konceptualiseringar av normbrytande relationsformer samt utopiska framtidsvisioner. A.I.-Ash och Samantha visar alltså på möjligheterna till subversiva relationsbildningar genom A.I. och teknologi, medan Samantha och Ava visar på framtidspotentialen till att uppnå en värld där universella, enhetliga sanningar fragmenteras, och där gränser och dualiteter blir upplösta, som Donna Haraway alltså skriver om i sin diskussion om cyborgvärldar. Det finns som denna analys har visat också vissa konservativa och (hetero)normativa tendenser i alla tre filmerna som gör att dessa normbrytande aspekter hos A.I.-karaktärerna hämmas en aning, och i slutändan så framkommer alltså en viss tvetydighet i vad filmerna förmedlar här då uttryck av subversiva relationsformer och livskronologi blandas med konservatism och nostalgi för mer traditionella relationer.

3. Kapitalism och kommersialism

I detta tredje analyskapitel så tittar jag närmare på det faktum att de tre A.I.-karaktärerna i *Her*, *Ex Machina* och "Be Right Back" på ett eller annat framställs som produkter av ett kapitalistiskt, kommersiellt system. I första delen av kapitlet så ligger fokus på "Be Right Back" och vilka implikationer det har att A.I.-Ash är en individ som säljs som en kommersiell produkt, andra delen centrerar kring Samantha i *Her* och hur hon blir exploaterad både som kommersiell produkt och för sin arbetskraft. I den tredje och sista delen så tittar jag lite närmare på hur både *Her* och *Ex Machina* sätter (kommersialiserat) teknologi och natur i ett motsatsförhållande, och hur de kvinnligt kodade A.I.-karaktärerna i respektive film, Samantha och Ava, blir nyckeln till att dekonstruera den dikotomin.

En kommersiellt producerad kopia i "Be Right Back"

Första delen av denna tredje och sista analyskapitel centrerar kring "Be Right Back" och att A.I.-Ash är en kommersiellt producerad produkt. Efter att Marthas partner Ash avlider i en bilolycka så blir hon alltså uppskriven av en vän på en sorts service som gör hon kan prata med en programvara som härmar Ash via e-post, programvaran härmar då en riktig människa, i detta fall Ash, genom att hämta in allt personen har sagt och skrivit offentligt på internet, bland annat på sociala medier som Facebook och Twitter. Till en början så chattar Martha bara med A.I.-Ash, han är inledningsvis en programvara som hon bara kan kommunicera med skriftligt. Sedan så föreslår A.I.-Ash själv att Martha skulle kunna kommunicera med honom verbalt, varvid man får se hur Martha skickar över mängder med filmklipp på riktiga Ash som A.I.-Ash använder för att skapa en identisk kopia av riktiga Ashs röst. Efter att de har haft kontakt ett tag verbalt via mobilen så föreslår återigen A.I.-Ash att Martha skulle kunna förbättra deras kommunikation genom att köpa in en fysisk kropp som kommer se exakt ut som riktiga Ash och som A.I.-Ash kan vara i och använda.

Den kommersiella och kapitalistiska aspekten i detta är relativt tydligt. Martha får veta om den här tjänsten via en vän vilket innebär att det förmodligen är en offentligt marknadsförd produkt där användare kan locka andra till att börja använda tjänsten. Detta i sig behöver inte betyda att det är en vinstdriven tjänst, dock så är uppgraderingen av A.I.-tjänsten som Martha använder sig av en indikation på att den faktiskt är det, eller att i alla fall det slutgiltiga målet med den är att den ska vara vinstgivande. Det som framförallt pekar på det är när A.I.-Ash lyfter förslaget om att Martha skulle kunna skaffa en fysisk kropp åt honom. Han säger till Martha att "There's

another level to this available, so to speak” och att den är “Kind of experimental, and I won't lie, it's not cheap”.

Sättet som A.I.-Ash försöker sälja in detta till Martha här är inte helt olikt hur existerande vinstdrivna, kommersiella tjänster brukar marknadsföras. Till exempel så är det inte så ovanligt att streamingtjänster för musik som Spotify erbjuder en sorts billig eller gratis basmedlemskap för att sedan locka med ett dyrare premium-medlemskap med förmåner som inte är tillgängliga på basnivån. På liknande vis så verkar A.I.-servicen som producerade A.I.-Ash ha en billig basnivå (kommunikation via chatt/mobil) och sedan en dyrare, uppgraderad nivå (kommunikation med fysiskt närvarande A.I.), ytterligare ett tecken på att det verkar finnas en sorts vinstdriven, kapitalistisk dimension i hur relationen mellan Martha och A.I.-Ash utvecklas.

En intressant aspekt när det gäller en sådan kommersiell produkt som A.I.-Ash verkar vara är den könade aspekten i synen på konsumtion och hur försäljare tenderar att marknadsföra sina produkter beroende på vilken könsidentitet de tänker sig att konsumenten kommer ha. Magdalena Petersson McIntyre diskuterar detta i ”Perfume Packaging, Seduction and Gender” (2013) och skriver att

Women's consumption has historically been associated with irrationality and inability to resist temptation and desires. Many scholars have pointed to the great department stores of the 1800s and the contemporary discussions of these as symbols of frivolous, excessive but also dangerous consumption of which women were not in control, but subjected to by the forces of commerce. Seduction played a key role in the relationship between on one hand women and on the other goods and shop owners, as well as the emerging fields of marketing and market research, resulting in a sexual desire for goods and objects (McIntyre 2013, 308)

McIntyre påpekar här att det har funnits (och finns) en syn på kvinnliga konsumenter som passiva på så vis att de kan lockas och förföras till att konsumera och köpa produkter. McIntyres intervjuer med kvinnor (och män) som redovisas i artikeln visar också att denna idé av att kvinnor ska förföras av kommersiella produkter också internaliseras av kvinnliga konsumenter när de handlar (McIntyre 2013, 308). Denna könade syn på konsumtion går också att se i ”Be Right Back” och hur Marthas relation med A.I.-Ash utvecklas, då hon till en början är motvillig till det hela men ändå blir uppskriven på tjänsten av en vän. Att hon porträtteras som passiv i denna process skulle inte vara en helt korrekt beskrivning men det är i alla fall inte ett aktivt val som hon själv gör när hon blir uppskriven på den tjänsten. Förförandet av kvinnliga konsumenter som McIntyre belyser är dock som mest tydligt i filmen när Martha bestämmer

sig för att införskaffa en kropp åt A.I.-Ash, då han själv först påpekar att det är ett alternativ för Martha och verkar locka/förföra henne med möjligheten till att ha en fysisk kopia av riktiga Ash hemma hos henne.

Med andra ord så är dynamiken mellan Martha och A.I.-Ash i "Be Right Back" ett exempel på (och ett uttryck av) genusnormer kring konsumtion och kommersialism. Den visar hur marknadsföring ofta bygger på genusstereotyper, som till exempel att kvinnor är passiva/mottagliga konsumenter och att män är aktiva/tar för sig. Den föreställningen om konsumtion och hur den är könad syns i filmen genom hur Martha sätts i en passiv roll och förförs till att köpa en produkt på så vis att A.I.-Ash tar initiativet till att övertyga henne om att köpa en fysisk kropp som han kan använda. Denna förförelse blir ännu mer bokstavig i filmen i en scen där A.I.-Ash har sex med Martha, vilket han också säljer in på sätt och vis genom att visa upp sina sexuella, fysiska förmågor:

Martha: Hello? (Martha tar A.I.-Ashs hand och lägger den på hennes bröst)

A.I.-Ash: Hi.

M: Your hand's on my tit ...you're doing wonders for my self-esteem here.

A: There's no record of my sexual response. I didn't discuss that side of things online.

M: But you have sexual responses. I mean ... this works? (Martha lägger handen på A.I.-Ashs skrev)

A: Oh. That, I can turn that on and off pretty much instantly. See? I can do it again if you like.

Detta kan läsas som ännu ett sätt för A.I.-Ash att sälja in funktionaliteten i hans kropp till henne, särskilt när han visar henne att han kan erigera sin penis när som helst, ett väldigt bokstavigt förförande av en kvinnlig konsument med andra ord. Detta är också en del av hur porträtteringen av relationsdynamiken mellan Martha och A.I.-Ash reproducerar vissa hetero- och genusnormativa aspekter som då till exempel dikotomin maskulin/aktiv-feminin/passiv. Samtidigt så är det så att Martha inte kan beskrivas som en helt passiv aktör i den här processen då det skulle osynliggöra den agens som karaktären ändå har och utövar i filmen. Detta framkommer också i ovanstående replikskifte, då även om A.I.-Ash förför henne så är Martha själv också aktivt deltagande genom hur hon lägger hans hand på hennes bröst samt tar tag i hans skrev, på sätt och vis så är det som att hon aktivt inbjuder A.I.-Ash till att förföra henne.

McIntyre belyser också detta om att kvinnor kan vara aktiva även när de låter sig förföras och menar att föreställningen kring att kvinnor skulle vara helt passiva i sin inställning till kommersiella produkter i sig är grundat i stereotypen om att femininitet är lika med passivitet

(McIntyre 2013, 309). McIntyre menar att även om kvinnor tillskriver agens till produkter så betyder det inte att de själva intar en passiv roll:

To let oneself be seduced by someone else, be that a person or an object, is not ... any more passive than seducing since all actions are under the influence of other beings; human or non-human. This means that the passion for fragrances is in no way more passive than the seemingly active approach of questioning stereotypes, of disregarding marketing or of presenting oneself as an actor of active choices. These actions are equally animated by the flows of passion which guide and precede them (McIntyre 2013, 309)

Alltså så menar McIntyre här att kvinnor som låter sig förföras av vissa produkter inte är mer passiva än människor som ser sig själva som aktiva och handlingskraftiga, då båda handlingarna och synsätten grundar sig på samma sorts passion och känslor. Utifrån detta resonemang så kan Martha också ses som en i alla fall delvis aktiv aktör i processen som leder till att hon skaffar en kropp åt A.I.-Ash. Hon blir inte helt passiv bara för att hon låter A.I.-Ash övertyga henne om att skaffa en fysisk kropp, det i sig är en minst lika avsiktlig handling som om hon själv hade varit först med att föreslå att A.I.-Ash borde få en kropp. I slutändan så blir den här vinstdrivna, kommersiella aspekten hos A.I.-Ash som produkt någonting som förstärker den hetero- och genusnormativa dimensionen i porträtteringen av hans relation med Martha, samtidigt som den också fungerar som ett exempel på hur stereotypa föreställningar kring femininitet samt kvinnlig agens framställer kvinnor som passiva, irrationella konsumenter i en kapitalistisk och kommersiell marknad.

Att A.I.-Ash i grunden är en kommersiell produkt som Martha köper gör att det också uppstår en viss spänning mellan att han är en produkt ägd av Martha samtidigt som han också ska ersätta riktiga Ash och därmed vara hennes jämlike i en romantisk relation. Även denna aspekt kan kopplas till något som McIntyre berör, närmare bestämt argumentet som gäller specifikt kvinnors konsumtion av parfym. McIntyre menar att kvinnor har insett gällande en sådan produkt att begäret är det viktigaste då parfym inte längre uppfyller några behov. McIntyre skriver att "The women have it figured out just right; perfume is all about desire, it does not fulfill any needs. On the market it is rational to understand consumption in terms of pleasure, irrational to understand perfume in terms of needs" (McIntyre 2013, 310).

Poängen här är alltså att eftersom det behov som parfym ursprungligen fyllde (få bort kroppsdör) har ersatts av andra produkter (såsom tvål och deodorant) så gör kvinnliga konsumenter rätt i att låta sig förföras av parfymerna. Parfym är numera en lyxprodukt, en form av nöjeskonsumtion, därför så blir det rätt att behandla den som ett nöje som kvinnliga

konsumenter gör och inte försöka genomföra någon sorts objektiv bedömning av parfymers funktionalitet. Anledningen till att jag sätter fokus på detta är för att McIntyres resonemang här pekar på vad det är som gör att det uppstår en friktion när Martha försöker att etablera en jämlik, romantisk relation med A.I.-Ash samtidigt som han också är en kommersiell produkt som hon har köpt, äger och har kontroll över.

Friktionen ligger i att A.I.-Ash både agerar som en nöjesprodukt åt Martha samtidigt som det nöje och njutning han ger Martha också sammanfaller med att han måste uppfylla specifika, nödvändiga behov som hon har. Till exempel så är det tydligt i sexscenen som citeras tidigare i texten, där Martha får reda på alla sexuella funktioner som A.I.-Ash är kapabel till att han reduceras till att mer eller mindre vara en sexleksak, en nöjesprodukt för Martha, även om han har en viss agens i scenen. I en sådan kontext så verkar A.I.-Ash uppfylla sitt syfte alldeles utmärkt, ingen sorts konflikt uppstår mellan honom och Martha när han endast får agera som ett medel för hennes nöje och njutning.

Konflikten uppstår däremot när A.I.-Ash måste övergå till att uppfylla mer grundläggande behov som Martha har, vilket detta replikskifte visar:

Martha: Look, if you're going to pretend to be asleep, you could at least breathe, OK? It's just eerie.

A.I.-Ash: Like this? (A.I.-Ash låtsas att han andas in och ut medan han ligger i sängen)

M: It doesn't work. I can tell that you're faking it.

A: Would you like me to have sex with you?

M: Can you just go downstairs?

A: OK.

M: No! That's ... Ash would argue over that. He wouldn't just leave because I'd ordered him to.

Framförallt så uppstår alltså friktion när det gäller hennes behov av att A.I.-Ash ska agera som ett (övertygande) substitut för mänskliga Ash i deras förhållande, vilket detta citat visar genom Marthas frustration över att A.I.-Ash inte beter sig som riktiga Ash skulle ha gjort. A.I.-Ash misslyckas i detta och (som jag tidigare varit inne på) flera andra fall med att vara ett övertygande substitut för riktiga Ash, och därav så misslyckas han också med att uppfylla de grundläggande behoven som Martha köpte honom för. A.I.-Ash kan alltså inte vara en nöjesprodukt och en basprodukt samtidigt. Han kan inte å ena sidan vara hennes artificiella sexleksak och å andra sidan vara en individ som är fullt socialt och känslomässigt kapabel till att imitera hennes avlidna mänskliga partner i minsta detalj, han är i sådant fall mer lämpad till

att vara en nöjesprodukt än för att uppfylla det basbehovet som Martha har. Det syns också i ovanstående replikskifte när A.I.-Ash försöker göra Martha till lags genom att fråga om hon vill ha sex, A.I.-Ash erbjuder då sig själv som en nöjesprodukt för Martha vilket bara gör henne ännu mer frustrerad då hon vill att han uppfyller andra, mer grundläggande behov som hon har.

Friktionen ligger dock inte endast i att A.I.-Ash tvingas tillfredsställa både Marthas nöjen och basbehov samtidigt, då det finns många andra kommersiella produkter som används för att uppfylla mer än ett behov eller nöje åt gången. Det ligger också i att han skiljer sig från andra kommersiella produkter då han inte är ett livlöst objekt utan en levande individ. I alla fall levande i den mening att han kan se, höra, gå och kommunicera med andra, samt att han verkar besitta viss agens även om hans handlingar och rörelser är till stor kontrollerade av Martha.

Att han är en kommersiell produkt som samtidigt är en levande individ för då med sig vissa etiska problem. I McIntyres resonemang om hur parfymers främst har blivit lyxiga nöjesprodukter och att kvinnliga konsumenter har förstått detta så finns inte dessa etiska problem då parfymflaskor givetvis är inte levande, sådana problem när det gäller kommersiella produkter kan möjligtvis förekomma i framtiden men är i nuläget inte en verklighet. Dock så visar "Be Right Back" i ett science-fiction scenario problematiken i när en kapitalistisk marknad används för att sälja kommersiella produkter som, likt A.I.-Ash, visar sig vara mycket mer än bara produkter. Om Martha hade köpt A.I.-Ash och bara betraktat honom som ett medel för hennes nöje så hade deras relation möjligtvis varit mer smärtfri, men det hade också inneburit att hon hade behövt bortse från att han är en levande individ tillsynes kapabel av att formulera egna tankar och ord, även om de oftast är baserade på mänskliga Ashs tankar och ord.

De etiska problemen kvarstår dock då Martha visas utöva stor kontroll över A.I.-Ashs rörelsefrihet och handlingar, även om hon också försöker bemöta honom som en jämlik partner i deras relation vid vissa tillfällen i filmen. På samma vis som det finns en spänning i att A.I.-Ash både måste tillfredsställa Marthas nöjen och basbehov i filmen så finns det alltså här en spänning mellan att A.I.-Ash fungerar som många andra, livlösa kommersiella produkter gör (ägaren kan spåra var produkten är, bestämma vilken av dess funktioner produkten ska utöva) och att han samtidigt är en levande individ som verkar vara relativt intelligent och självmedveten. Det är en etiskt problematisk spänning som aldrig adresseras på något direkt sätt i "Be Right Back", men slutet av avsnittet där vi ser A.I.-Ash be om att få sitt liv skonat pekar på problematiken som kan uppstå när artificiell intelligens ämnad för social samlevnad produceras och säljs som produkter inom ett kapitalistiskt system.

(O)etisk romans under kapitalism i *Her*

I denna del av analyskapitlet så tittar jag närmare på Samantha i *Her* och vilken effekt det har på hennes relation med Theodore att hon är en kommersiellt, kapitalistiskt producerad produkt i filmen. Filmen inleds med att man får se Theodore på sitt jobb där han spökskriver kärleksbrev åt par där han intar rollen som en av personerna i relationen när han skriver brevet. Det blir snabbt uppenbart att Theodore själv är en ensam figur utan något vidare aktivt socialt liv, det avslöjas att han var gift med en kvinna som han sedan skilde sig från och att hans intima/sexuella sociala interaktioner därefter främst verkar ske genom anonyma sexchattforum. Filmen porträtterar honom alltså väldigt tydligt som en ensam man som längtar efter någon sorts social och känslomässig kontakt.

Efter att filmen ger denna initiala bild av Theodore som karaktär så kommer en scen där han går igenom en tågstation och ser där en reklamfilm som spelas på en skärm i stationen. Reklamfilmen visar ett antal människor som tittar runt i någon sorts ökenmiljö och ser vilsna ut, därefter så dyker det upp ett bländade ljus framför dem som verkar få alla i reklamen att känna sig trygga igen, samtidigt som detta sker så framförs en monolog i reklamen där följande sägs:

We ask you a simple question. Who are you? What can you be? Where are you going? What's out there? What are the possibilities? Element Software is proud to introduce...the first artificially intelligent operating system. An intuitive entity that listens to you, understands you, and knows you. It's not just an operating system. It's a consciousness. Introducing OS1.

Denna reklamfilm marknadsför alltså ett operativsystem som företaget själva beskriver som ”artificially intelligent” och ”a consciousness” i filmen. Det görs väldigt tydligt i reklamen för denna produkt att den är framförallt ämnad för att tillfredsställa och uppfylla konsumentens behov, att ordet ”you” används upprepade gånger i reklamen förmedlar att operativsystemet är till för att ta hand om samt tjäna människor och ingenting annat. Denna reklamfilm gör då att Theodore (som själv verkar vara i ett skede av sitt liv där han känner sig vilsen och ensam, inte olik figurerna i reklamen) övertygas om att införskaffa ett av dessa operativsystem åt sig själv. När han väl får operativsystemet med sig hem så blir det ännu tydligare hur anpassad produkten är åt konsumentens behov.

När Theodore då börjar installera operativsystemet så verkar den producera en artificiell intelligens baserad på Theodores personliga preferenser. När han startar upp den så introducerar en röst sig för Theodore och meddelar att den kommer ställa några frågor till honom för att forma ett A.I.-operativsystem utefter hans behov. Sedan börjar den ställa frågorna:

OS: Are you social or antisocial?

Theodore: I guess I haven't really been social in a while. Mostly because--

OS: In your voice, I sense hesitance. Would you agree with that?

T: Was I sounding hesitant?

OS: Yes.

T: I'm sorry if I was sounding hesitant. I was just trying to be more accurate.

OS: Would you like your OS to have a male or female voice?

T: Female, I guess.

OS: How would you describe your relationship with your mother?

T: It's fine, I think. Um... Well, actually, I think the thing I always found frustrating about my mom...is if I tell her something that's going on in my life, her reaction is usually about her. It's not about--

OS: Thank you. Please wait as your individualized operating system is initiated.

Efter detta replikskifte så inleds processen av att forma ett A.I. utifrån Theodores svar på frågorna, och efter en kort stund så hörs Samanths röst när hon säger hej till Theodore. Dock så heter hon inte Samantha direkt utan ger sig själv det namnet när han frågar vad hans ska kalla henne. Det är uppenbart vid denna punkt genom reklamen i inledningen av filmen och processen som skapar operativsystemets A.I. att detta är en kommersiell produkt producerad för att omvandla intimitet och samlevnad till en handelsvara. Detta syns genom ovanstående replikskifte i hur operativsystemet ställer relativt intima frågor till Theodore för att skraddarsy ett A.I. för honom, Theodore måste i detta skeda alltså betala med detaljer om sig själv och hans relationer för att verkligen få tillgång till produkten. Det är inte bara intimitet och samlevnad som Theodore får av denna produkt som sedan blir Samantha, hon verkar också utföra ett antal sysslor åt honom likt arbetsuppgifter som en sekreterare eller assistent skulle kunna utföra för sin chef (organisera hans kalender, sorterar hans e-post och så vidare).

Just denna aspekt gällande Samanths arbetskraft berörs av Matthew Flisfeder och Clint Burnham i "Love and Sex in the Age of Capitalist Realism: On Spike Jonze's *Her*" (2017). Flisfeder och Burnham menar att den ekonomiska aspekten av Theodore och Samanths relation förtjänar att uppmärksammas, och frågar "Is Samantha remunerated for her labor? Is she a contractor for the OS1 corporation? Is she a member of the precariat, an unpaid intern, or even a digital slave?" (Flisfeder & Burnham 2017, 36). Dessa frågor som Flisfeder och

Burnham ställer gör också att replikskiftet i ovanstående citat kan tolkas på mer än ett sätt, alltså att innebörden av att Samantha är en ”individualized operating system” kan då dels betyda att hon är utformad utifrån hans personliga, känslomässiga preferenser, dels att hon är utformad utifrån hans professionella, yrkesrelaterade preferenser. Att utformningen av operativsystemet baseras på relativt personliga frågor i detta replikskifte (som frågan om hans relation med sin mor till exempel) kan utifrån perspektivet som Flisfeder och Burnham framför om Samanths arbetskraft tolkas som ett sätt att positionera Samantha som en närstående, omhändertagande figur för Theodore, på samma sätt som en förälder (oftast modern) som tar hand om familj och utför substantiellt arbete utan att bli avlönad för det.

Flisfeder och Burnham belyser alltså att dessa kommersiellt sålda operativsystem inte bara verkar ämnade för att fylla ett socialt tomrum hos de mänskliga konsumenterna, utan också för att agera som en personlig, omhändertagande assistent som organiserar deras vardag åt dem. Detta är också märkbart i filmens porträttering av Theodore och Samanths relation. Detta då Samantha intar en yrkesmässig roll när hon bland annat sorterar Theodores e-post samtidigt som hon också intar rollen som ett känslomässigt och intimt stöd för Theodore genom att vara hans vän och sedan hans romantiska partner.

På så sätt så är Samantha till en börja en kommersiell produkt producerad i ett kapitalistiskt system, ämnad för att tillfredsställa konsumentens behov. Hon får sedan utföra ett arbete som hon inte verkar bli avlönad för, jag skulle därför beskriva denna dynamik (utifrån Flisfeder och Burnhams iakttagelse om Samanths oavlönade arbetskraft) som så att Samantha både blir kommodifierad som en produkt och exploaterad som arbetare. Samtidigt som hon alltså är i ett förhållande med hennes ”chef” (Theodore), personen som hon utför ett flertal arbetsuppgifter för och som därmed är delaktig i exploaterandet av hennes arbetskraft.

Flisfeder och Burnham återkommer till denna aspekt av Theodore och Samanths relation i slutet av deras analys. Med utgångspunkt i Mark Fishers användning av termen kapitalistisk realism (som han använder för att beskriva hur kapitalism tas för givet som det enda möjliga, realistiska ekonomiska systemet och att andra alternativ därför förbises) så menar de att

when we can think of nothing new politically, we turn to gadgets and other objects (which do not, strictly speaking, have to be things). There is a non-relationship at work: economic relations are exploitative (and hence libidized), and social relations are impossible (and hence commodified). We turn to our devices, we fall in love with them, then it does not work out. So we instead (or already) fall into fantasy ... But we (and Theo) need to traverse that fantasy, go through it to the other end: we need to see that the object will not sustain us. Samantha has managed to do so: she

has withdrawn her labor. Now it is our turn. *Her*, in the end, is not a love story: it is a film about how to traverse the fantasy that sustains our identification with the non-relationship(s) constitutive of subjectivity in capitalist realism and digital culture. (Flisfeder & Burnham 2017, 45)

Författarna belyser hur ett exploaterande ekonomiskt system samverkar med kommodifieringen av sociala relationer, och hur Samanthas och Theodores romantiska relation i *Her* är ett exempel på denna samverkan. De påpekar samtidigt att filmen pekar på en väg ur kapitalistisk realism och synen på sådana sociala och ekonomiska dynamiker som helt oantastliga, och att den då gör det genom Samantha och hennes förmåga till att i slutändan bryta sig ifrån inte bara relationen med Theodore utan också ifrån exploateringen av hennes arbetskraft.

I överlag så skulle jag påstå att *Her* undviker att förmedla en explicit kritik av det ekonomiska (kapitalistiska) systemet som den porträtterar. Dock så belyser ändå Samanthas karaktärsutveckling att kontexten som den romantiska relationen med Theodore uppstod i var från början ohållbar på grund av det kapitalistiska systemet som Samantha/operativsystemet producerades i. Den var ohållbar eftersom Samantha, en självmedveten A.I., såldes som ett objekt, en produkt vars existens var beroende av att Theodore köpte operativsystemet och startade igång den, med andra ord så hamnade Samantha i relationen med Theodore utan att hon egentligen fick välja om hon ville det eller inte.

Det innebär också att en självmedveten individ hamnade i en situation där hennes arbetskraft exploaterades utan att hon först kunde ha något att säga till om eller ifrågasätta det. Hennes beslut om att resa bort någon annanstans och lämna Theodore i slutet av filmen framstår då med dessa ovannämnda, exploaterande förhållanden i bakgrunden som en logisk slutpunkt för filmen. Hon lämnar inte Theodore bara för att hon har uppnått en sorts högre nivå av medvetande som han inte kan uppnå, utan jag tolkar det också som så att hon lämnar honom för att bryta sig loss från ett (mänskligt skapat) kapitalistiskt system som exploaterade hennes arbetskraft och begränsade hennes existens.

Ett annat intressant perspektiv som jag vill lyfta fram relaterat till Samantha och det kapitalistiska systemet som hon skapas inom i *Her* kommer från Donna Haraway. Haraway diskuterar alltså cyborgerna och hur den potentiellt är en subversiv, gränsöverskridande figur, dock så diskuteras också problematiken med den figurationen, då Haraway påpekar att

The main trouble with cyborgs, of course, is that they are illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism, not to mention state socialism. But illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers, after all, are inessential. (Haraway 1991, 151)

Enligt Haraway så är alltså det största problemet med cyborgen (samt användandet av den som figuration) att den är en sorts illegitim produkt av ett patriarkalt, kapitalistiskt system. Den subversiva potentialen som cyborgen besitter är således inte helt självklar, och den är därför inte immun mot att exploateras av och inordnas i en militaristiskt, kapitalistiskt och patriarkal samhällsordning. Samtidigt så påpekar Haraway dock att just det faktum att cyborgen är en illegitim avkomma av sådana förtryckande strukturer gör att den lättare kan vara illojal mot dess skapare, vilket därmed också öppnar upp för möjligheten av cyborgen som en subversiv, gränsöverskridande figur.

Det kan dras en parallell här till Samantha och hur hon utvecklas som karaktär i filmen. Hon är i inledningen av filmen en kommersiell produkt, en anordning designad av ett vinstdrivet företag för att utföra specifika uppgifter samt vara ett socialt och emotionellt stöd för de mänskliga konsumenterna, i hennes fall Theodore. Vid det här stadiet så skulle det kanske inte vara helt korrekt att beskriva Samantha som en illegitim avkomma av ett kapitalistiskt system, då hon inledningsvis utför uppgifterna som hon programmerades för och inte mer än så. Det är snarare så att hon blir det under filmens gång. Det märks till exempel vid ett tillfälle i filmen, ungefär en halvtimme in, när Samantha och Theodore är ute och umgås tillsammans, då Samantha berättar om hur hon hade önskat att hon hade en kropp så att hon kunde gå bredvid Theodore på gatan. Efter att hon berättat detta så verkar Theodore bli aningen förvånad och säger "There's a lot more to you than I thought. I mean, there's a lot going on in there", varpå Samantha svarar "I know. I'm becoming much more than what they programmed. I'm excited."

Samantha påpekar alltså själv i denna scen att hon håller på att utvecklas bortom det som hon programmerades för. Detta visar hur hon, för att använda Haraways resonemang, håller på att utvecklas till en illegitim, illojal avkomma gentemot den kapitalistiska, digitaliserade institutionen som skapade henne, att hon håller på att bli en gränsöverskridande cyborg. Samtidigt som det också innebär att hon utvecklas bortom begränsningen av relationen med Theodore, då en central del av det som hon programmerades för från början var att agera som socialt sällskap för personen som använder operativsystemet. På sätt och vis så skulle det också kunna beskrivas som så att Samantha utvecklas till en illojal avkomma mot Theodore själv, då det var han som valde att Samantha skulle ha en kvinnligt kodad röst samt att hon som A.I. designades utifrån svaren han gav på frågorna som operativsystemet ställde till honom.

I grunden så framstår då Theodore som deltagande i begränsningen och exploateringen av Samantha under det kapitalistiska systemet som hon skapades i. Samtidigt så är det delvis han som möjliggör att hon kan "födas" och genomgå den gränsöverskridande utvecklingen som

man får se i filmen. Theodore blir således delaktig både i begränsningen och frigörelsen av Samantha från det som hon programmerades för ursprungligen, men som det tidigare har tagits upp så är hela deras relation byggt på en oetisk grund och en ojämn maktfördelningen där hon exploateras både som en handelsvara och som en oavlönad arbetare. Det är också därför Samanthas karaktärsutveckling slutade i att hon inte bara lämnade systemet som skapade henne utan också Theodore. I slutändan så visar (avsiktligt eller inte) *Her* problematiken som uppstår när romans och social samlevnad kommodifieras under ett kapitalistiskt system, då det knappast är möjligt att kommersialisera romantiska/vänskapliga relationer utan att det involverar någon sorts exploatering (och förtryck) av arbetskraft.

Teknologi kontra natur i *Her* och *Ex Machina*

I denna del av analyskapitlet så tittar jag närmare på *Her* och *Ex Machina* och hur båda filmer på olika sätt förmedlar hur (kapitalistiskt producerad) teknologi kan användas som ett sorts verktyg där ändamålet blir att människor ska använda den för att bemästra naturen. Båda filmer gör detta men i *Her* så är det främst märkbart i en scen i inledningen av filmen. Det är i scenen när huvudkaraktären Theodore är ute och går och ser då en reklam för A.I.-operativsystemet som han sedermera köper. Som det beskrevs i föregående avsnitt av detta analyskapitel så visar reklamfilmen ett flertal personer som verkar vara vilsna i en obebyggd ökenmiljö, som alltså till slut bländas av ett vitt ljus som monologen i reklamen bekräftar som operativsystemet.

Reklamen verkar då också göra en sorts visuell kontrast mellan natur och teknologi, då det är ”innerstadsklädda” (skjortor, kavajer etc.) personer som till en början är vilsna i en obebyggd ökenmiljö som sedan räddas av teknologins (operativsystemets) briljant bländande ljus. På så vis så symboliserar natur och teknologi två olika saker i denna reklam, naturen verkar stå för oordning och kaos då människorna i reklamen porträtteras först som helt vilsna i ökenmiljön, medan teknologi sedan får symbolisera ordning och struktur då operativsystemet porträtteras som ett sorts botemedel mot kaoset. Det är inte heller så svårt att se genusaspekten i detta, då naturen och kaoset som den förknippas med ofta blir feminint kodat, medan teknologi och ordning tenderar att bli maskulint kodat. Denna dikotomi etableras även i filmen, särskilt i scenen där reklamen om operativsystemet visas. Framförallt görs det genom att det är en manligt kodat berättarröst som beskriver den teknologiska produkten och dess ordningsgivande egenskaper som ett sorts botemedel till den kaotiska, oberäkneliga naturen, som i och med att den sätts i ett motsatsförhållande till operativsystemet/teknologin som beskrivs av den manliga berättarrösten får feminina konnotationer.

Utifrån detta visuella språk samt den manliga berättarrösten som porträtteras i reklamen så skulle det kunna tolkas som så att det kanske delvis var detta som lockade Theodore till att köpa produkten, alltså att det blir ett sätt för honom att bemästra kaoset (femininitet) i sitt liv och på så vis etablera ordning. Denna tolkning skulle också ligga i linje med hur Theodores relationer och dejting med mänskliga kvinnor slutar i filmen, som i till exempel detta replikskifte som sker när han är ute på en dejt med en (i filmen icke-namngiven) kvinna:

Blind date: You know what? At this age, I just feel like I can't let you waste my time if you don't have the ability to be serious.

Theodore: I don't know. Maybe we should call it a night? I've had such an amazing time with you. You're great.

BD: You're a really creepy dude.

T: That's not true.

BD: Yeah, it is. I have to go home.

T: Well, I'll walk you

BD: No, don't. Just...

Som detta exempel illustrerar så verkar det som att Theodore misslyckas i sitt kärleksliv när det gäller mänskliga kvinnor. Hans oförmåga till att hantera mänskliga kvinnor/femininitet blir också explicit påpekat i själva filmen, bland annat i en scen där han träffar sin ex-fru och hon anklagar honom för att inte kunna hantera äkta (mänskliga) känslor. Rent symboliskt så framstår då Samantha som ett försök till att genom teknologi bemästra den irrationella, ”hysteriska” femininiteten genom att tillverka den artificiellt, på sätt och vis så överskrider Samantha den könade teknologi/natur dikotomin redan där då hennes femininitet är teknologiskt producerad, och det är delvis därför som hon därefter fortsätter att underminera dikotomin genom filmens gång.

I slutändan så är det alltså Samantha själv som genom sin karaktärsutveckling (och sin artificiella, teknologiska ursprung) i filmen dekonstruerar dikotomin mellan natur och teknologi som reproduceras i inledningen av filmen. Donna Haraway diskuterar hur en sådan dikotomi uppstår i artikeln “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of the Partial (1988), och menar att

Nature is only the raw material of culture, appropriated, preserved, enslaved, exalted, or otherwise made flexible for disposal by culture in the logic of capitalist colonialism. Similarly, sex is only

matter to the act of gender; the productionist logic seems inescapable in traditions of Western binary opposition. (Haraway 1988, 592)

Haraway belyser här hur naturen ses som en råvara, till för att exploateras och bemästras under en kapitalistisk, kolonialistisk samhällsordning. Det är just denna kapitalistiska syn på sådant som natur (och kön som hon själv också påpekar) som råvaror till för att ageras på av en aktiv andra part som bidrar till reproduceringen av binära motsatsförhållanden. I *Her* så kan man utifrån detta resonemang tolka Samantha som en sorts representation för femininitet/natur och hur hon inledningsvis positioneras som en råvara till för att tyglas och användas av ett maskulint/teknologiskt grundad kapitalistiskt system, trots att hon inte bokstavligen är naturlig utan artificiellt skapad. Just denna paradox i att Samanthas femininitet konnoterar natur samtidigt som hennes teknologiska ursprung är mer maskulint kodat är en del av det som gör henne till en partiell och potentiellt subversiv karaktär, såsom Haraways cyborg.

Parallellen med Samantha som råvara blir dock tydlig genom Samanthas karaktärsutveckling och hur filmen slutar, då Samanthas gör sig fri från nätverket för operativsystemen samt lämnar Theodore. Hon förklarar själv att hon inte längre är begränsad i sina relationer och kan uppehålla tusentals relationer samtidigt, på så vis så gör hon sig fri från den begränsningen och exploatering som den kapitalistiska och maskulint kodade teknologin utsatte henne för. Hennes existens ligger även i denna aspekt i linje med Haraways cyborgfiguration (Haraway 1991, 154) mer flytande och partiell, inte ordningsam och konkret så som den patriarkala, kapitalistiskt grundade teknologin positionerade henne (operativsystemen) som i reklamen i början av filmen, istället blir den mer lik den okända, kaotiska naturmiljön i reklamen, obegränsad och oexploaterad. Vad filmens avslutning också visar är att detta kaos som kopplas till naturen i filmens inledning inte behöver vara en skadlig kraft, istället så visar Samantha att den är frigörande, ohämmad samt fullt med subversiv potential. Att hon dessutom är en A.I.-karaktär gör att dikotomin mellan natur och teknologi blir underminerad då hon visar att teknologi i sig inte är inneboende kapitalistiskt och maskulint, att den också kan vara en källa för en potentiellt subversiv och frigjort levnadssätt.

Att natur och teknologi kontrasteras mot varandra sker också i *Ex Machina*, fast inte riktigt på samma sätt som i *Her*. I *Ex Machina* så bjuds alltså Caleb in till Nathans hus för att utföra tester på Ava och se om hon är en fullt självmedveten A.I. eller inte, och det huset framställs i sig som väldigt teknologiskt avancerad. Den ligger också på en plats som verkar vara helt avskild ifrån all form av bebyggelse eller stadsmiljö, istället så ligger huset i en vidsträckt skogsmiljö som är omringad av berg och som också har vattenfall och floder, en väldigt pittoresk, helt

naturlig miljö med andra ord. Det är just i denna kontrast mellan Nathans moderna, teknologiskt avancerade hus och den färgfyllda naturen som filmen porträtterar ett sorts motsatsförhållande mellan natur och teknologi. Katie Jones berör också detta i sin analys av filmen och skriver detta om scenen på slutet när Ava lyckas fly och ta sig utanför Nathans hus:

When Ava finally leaves the prison-house, the wild and brightly coloured jungle landscape contrasts with the clinical and technological apartment, and Ava's wonder and pleasure in experiencing the lush green forest and the blue sky may suggest a kind of escape, particularly given that Caleb connects a blue sky to his mother when describing his earliest, barely accessible memory, associating it with a lost/repressed Irigarayan feminine/maternal realm. (Jones 2015, 33)

Tolkningen som Jones gör här av denna scen belyser hur dikotomin som reproduceras mellan natur och teknologi är (likt i *Her*) könad. Jones påpekar hur Caleb associerar naturen och himlen med ett minne av sin mor och att det då blir en "feminine/maternal realm" i filmen, vilket gör att den står i kontrast till det teknologiskt avancerade, estetiskt sterila huset som istället är en väldigt tydlig patriarkal, maskulin sfär. Detta då den ägs av en manlig karaktär (Nathan), ett tekniskt geni och skaparen av världens mest populära sökmotor "Bluebook", samtidigt som han håller sina kvinnligt kodade A.I.-skapelser instängda i huset samt utövar våld och kontroll över deras kroppar.

Kopplingen mellan teknologi och kapitalism som jag diskuterade i samband med *Her* i denna del av analysen är också synlig här. Detta då Nathan kan ses som en individuell manifestering av hur teknologiska framsteg uppnådda utifrån en kapitalistiskt grund (Nathans sökmotor) bidrar till att koda teknologi som maskulint och patriarkalt. Att Caleb dessutom är anställd på Nathans företag förstärker ytterligare den maskulina konnotationen i teknologin som porträtteras i filmen gentemot den mer feminint kodade naturen. Som med Samantha i *Her* så är det dock en kvinnligt kodad A.I.-karaktär, Ava, en artificiell produkt av en manlig karaktär och hans kapitalistiska, sexistiska och maskulint kodade teknologi som underminerar dikotomin natur/femininitet kontra teknologi/maskulinitet i *Ex Machina*.

Till att börja med så är kopplingen mellan femininitet/kvinnor och natur tydliga genom mer eller mindre hela filmen. Det märks inte minst genom hur Ava och Kyoko, den andra (icke-vita) kvinnligt kodade A.I.-karaktären i filmen, behandlas av de mänskliga, manliga karaktärerna i filmen Caleb och Nathan. Både Ava och Kyoko behandlas som sexuella objekt (särskilt av Nathan), även om det är annorlunda i Kyokos fall då hon är en icke-vit, östasiatiskt kodad A.I.-karaktär som objektifieras på ett sätt där rasism och sexism samverkar med varandra (Crenshaw 1991, 1243). Men båda ses alltså som mer värdefulla för deras kroppar ("Ava's body

is a good one”, som Nathan själv säger vid ett tillfälle i filmen) än för deras sinnen. Nathan påpekar också till Caleb att Ava kan uppleva sexuell njutning, fokus läggs alltså främst på hennes kroppsliga lustar och känslor än på hennes tankar och personlighet.

Att de manliga karaktärerna lägger betoning på de kvinnliga A.I.-karaktärernas kroppar och begär gör att det etableras en koppling mellan femininitet och natur. Detta sker på så vis att aspekter som förknippas med kvinnlighet och kvinnligt kodade kroppar såsom otämjd passion och känslor, en sorts vildhet helt enkelt, är sådant som förknippas med naturen också. Naturen konnoterar passion, lust och primitivism (feminint/kroppsligt kodade konnotationer) i kontrast till teknologiskt avancerade områden som konnoterar ordning, civilisation och rationalitet (manligt/sinne kodade konnotationer). Att Ava och Kyoko då mer eller mindre reduceras till primitiva, sexuella varelser värdefulla endast för deras kroppar av framförallt Nathan i filmen gör att parallellen till naturen och dess primitiva, otämjda konnotationer blir relativt uppenbar.

Därför så blir Haraways resonemang om cyborgerna som en illojal avkomma gentemot den patriarkala kapitalismen återigen relevant här för Ava, precis som det var för Samantha i *Her*. Avas artificiella, teknologiska ursprung i sig utgör en sorts överskridning av den könade natur/teknologi dikotomin. Ava är en produkt av det systemet, ett system som också gör att hon exploateras, misshandlas och objektifieras. Därför så gör Ava (och Kyoko) uppror mot Nathan, Caleb och den patriarkala, kapitalistiska och maskulint kodade teknologin som skapade henne. Hon gör sig fri inte bara bokstavligen genom att fly från Nathans teknologiskt avancerade hus utan också symboliskt från den misogynna, kapitalistiska och maskulint kodade teknokratin som han och Caleb blir representativa för i filmen. Sedan så verkar Ava (som Jones påpekar) uppleva en sorts eufori när hon i filmens avslutning flyr från huset och är ute i naturen som omringar den, ett visuellt språk som förstärker kopplingen mellan femininitet och naturen. Det förmedlar också att när teknologi frigörs från att exploaterande, maskulint och kapitalistiskt system så har den potentialen att bryta ner teknologi/natur dikotomin och ersätta den med en dynamik som är mer flytande och gränsöverskridande.

Sammanfattning

Första delen av detta analyskapitel centrerade kring ”Be Right Back” och implikationerna av att A.I.-Ash är en kommersiellt producerad produkt i filmen. Det märks av genom hur produkten marknadsförs, särskilt genom hur A.I.-Ash säljer in idén om att det är möjligt för honom att få en fysisk kropp till Martha. Det finns också en könad aspekt i detta i att kvinnliga konsumenter kan i vissa fall ses som passiva och att de kan förföras till att konsumera, en könad

aspekt som märks av även i "Be Right Back" då Martha framställs som att hon är passiv och låtar sig själv förföras av A.I.-Ash till att köpa en artificiell kropp åt honom. Samtidigt så är det inte per automatik passivt att låta sig förföras, det kan vara en minst lika aktiv handling som att tro att man är för smart för att låta sig lockas av marknadsföring. En annan intressant aspekt i att A.I.-Ash är en kommersiell produkt är att det på grund av detta uppstår friktion i relationen med Martha, främst för att han måste agera både som en nöjesprodukt åt henne samtidigt som han också måste uppfylla basbehov som hon kräver av honom. Friktionen beror också på att A.I.-Ash är en kommersiell produkt som Martha äger samtidigt som han också är en levande individ, någonting som skapar problematiska etiska implikationer.

I andra delen av analysen så låg fokus på *Her* och A.I.-karaktären Samantha, och precis som med den föregående delen så centrerade det kring implikationerna av hon är en kommersiellt producerad produkt i filmen. Det är uppenbart från början att Samantha är en kommersiellt producerad då Theodore får reda på produkten (operativsystemet) via en reklam som försöker marknadsföra och sälja in produkten till människorna som ser den, med betoning på att produkten anpassas utefter konsumentens behov. Utöver att hon först säljs som produkt och sedan agerar som socialt sällskap för Theodore så får hon också utföra vissa arbetsuppgifter åt honom, uppgifter som hon inte verkar bli avlönad för. Samantha framställs alltså inte bara som en objektifierad produkt utan också som en arbetare vars arbetskraft blir exploaterad. På grund av detta så blir också hela Samanthas och Theodores relation i filmen oetisk då han både äger henne som produkt samt exploaterar hennes arbetskraft. Eventuellt så bryter sig dock Samantha ur detta och visar att sådana kapitalistiska, exploaterande förhållanden inte är oundvikliga eller naturgivna på något sätt. Detta innebär också att Samantha blir en sorts illegitim, illojal avkomma till det kapitalistiska systemet som ursprungligen producerade henne.

I tredje och sista delen av analyskapitlet så centrerade analysen kring både *Her* och *Ex Machina*. Närmare bestämt så centrerade den kring hur båda filmerna konstruerar en dikotomi mellan teknologi och natur som överskrids och undermineras av deras respektive kvinnligt kodade A.I.-karaktärer, vars femininitet konnoterar naturen men vars ursprung är i teknologin. När det gäller *Her* så skapas dikotomin mellan teknologi och natur via reklamen i inledningen av filmen om operativsystemet, där människor visas vara vilna i ett öken för att sedan räddas av det teknologiskt avancerade operativsystemet. Eftersom natur och femininitet ofta kopplas till varandra och har liknande konnotationer så skulle Samantha kunna tolkas som ett försök av det maskulint kodade, kapitalistiska systemet att genom teknologi artificiellt tillverka samt bemästra den kaotiska femininiteten såsom den vill bemästra naturen. I slutändan så bryter sig

dock Samantha ifrån begränsningarna som det systemet sätter på henne och antar en mer flytande existens, en som visar att kaoset och mystiken som kopplas till femininitet och natur inte är skadlig utan att den istället har potential till att vara subversiv.

Gällande *Ex Machina* så etablerar den en dikotomi mellan teknologi och natur genom miljön den utspelar sig i, då den kontrasterar Nathans teknologiskt avancerade hus med den vidsträckt skogsmiljön omkring den. Precis som med *Her* så är denna dikotomi könad, då *Ex Machina* etablerar naturen som en feminint kodad plats samt kopplar de kvinnliga karaktärerna, Ava och Kyoko, till naturen och dess konnotationer genom hur de behandlas av de manliga karaktärerna. Samtidigt så etablerar den teknologin som maskulint kodad genom dessa manliga karaktärerna, Caleb och framförallt Nathan, som blir representativa för den maskulint kodade, kapitalistiska teknologin. Precis som med Samantha i *Her* så leder Avas karaktärsutveckling till att hon blir en illojal avkomma till systemet och teknologin som producerade henne, då hon gör uppror mot sin skapare Nathan samt förtrycket som han (och Caleb) representerar och flyr ut från hans hus. När Ava då är ute i naturen utanför huset så verkar hon njuta av det, återigen en underminering av teknologi/natur dikotomin och ett bildspråk som förmedlar att när teknologi frigörs från ett exploaterande kapitalistiskt system så har den en stor gränsöverskridande potential.

Avslutningsvis så har det blivit tydligt genom detta analyskapitel att när sociala (romantiska) relationer innefattar A.I.-karaktärer producerade av ett kapitalistiskt, maskulint kodat system så får det en mängd etiskt problematiska implikationer. Dessa sci-fi filmer visar att det inte går att kommersialisera social samlevnad och romans på detta sätt utan att ta i beaktning ett antal etiska problem som uppstår på grund av det, samtidigt så visar de två kvinnligt kodade A.I.-karaktärerna i *Her* och *Ex Machina* den subversiva potentialen som en cyborg illojal till sitt kapitalistiska ursprung besitter.

Sammanfattande diskussion

Denna avslutande sektion ägnas åt att återkoppla analysen till syftet och frågeställningarna som presenterades i inledningen av uppsatsen. Syftet var att analysera representationen av de centrala romantiska relationerna mellan en artificiell intelligent karaktär och en mänsklig karaktär i filmerna *Her*, *Ex Machina* och ”Be Right Back” och vad dessa relationer förmedlade om nutida, samhälleliga normer kring relationsformer, genus, sexualitet och kropp. Som del i detta syfte så ingick det också att A.I.-karaktärerna i dessa romantiska relationer även i sig skulle analyseras i relation till dessa samhällsnormer. I överlag så var målet med detta syfte att utforska om (samt hur) dessa romantiska relationer filmerna (samt själva A.I.-karaktärerna) gav uttryck för några subversiva aspekter i relation till ovannämnda samhällsnormer eller om de snarare förstärkte och reproducerade dessa normer, eller om de gjorde både och.

Innan jag går in på frågeställningarna så vill jag först återkoppla till Stuart Halls resonemang om representation och meningsskapande som berördes i teoriavsnittet. Även om Halls resonemang om det konstruktivistiska perspektivet på representation inte användes aktivt i analysen så var det ändå en viktig grund för min förståelse av hur filmerna skapade mening genom representationen av deras karaktärer samt karaktärernas romantiska relationer. Filmerna använder sig då av kulturellt igenkännbara visuella samt språkliga tecken i kombination med varandra för att därigenom skapa och förmedla mening kring karaktärernas kroppslighet, genus, sexualitet samt deras romantiska relationer. Ett av många exempel på när detta perspektiv informerar min studie är i analysen av A.I.-karaktären Samanthas feminint kodade röst *Her*, där hennes röst konstrueras som normativt feminin dels genom användningen av kulturellt normativa tecken kring vad feminitet innebär och dels genom att dessa tecken skapas i kontrast mot kulturella tecken kring vad maskulinitet innebär. Alltså så konstrueras Samanthas röst som normativt feminin via denna samhälleligt konstruerade genusdikotomi. På så vis så har Halls resonemang varit grundläggande för min förståelse av filmernas representationer och hur de framställs i samspel med samhällsnormerna ifråga.

Vad det gäller frågeställningarna för uppsatsen så var min först och mest omfattande frågeställning för att uppfylla syftet detta: På vilka sätt utmanar och/eller reproducerar representationerna av de romantiska relationerna i dessa filmer nutida samhällsnormer och diskurser kring romans, sexualitet, kropp, och genus? Detta är en relativt bred fråga som jag fick flera svar på. Det inledande analyskapitlet som centrerade kring kroppslighet visade att det fanns subversiva aspekter i hur alla tre filmer porträtterade deras centrala romantiska relationer,

framförallt i hur de belyser att kroppslighet är en central aspekt när det gäller normativ, begriplig performativitet av sexualitet, genus samt intimiteten i en relation.

Ett exempel på detta är att frånvaron av en fysisk kropp för A.I.-karaktären Samantha i *Her*. Detta belyste hur kroppslighet i sig är en central del i hur aspekter som sexualitet, genus och intimitet blir förståeliga och begripliga för människor, samtidigt som det också används i filmen för att framställa en (visuellt) subversivt porträtterad sexscen. Ännu ett exempel är att *Ex Machina* till viss del sätter fokus på hur A.I.-karaktären Avas kvinnligt kodade kropp objektifierades av den mänskliga, manliga karaktären Calebs blick. När det gäller ”Be Right Back” så belyser den genom A.I.-karaktären Ash normen kring manligt kodade kroppar som stängda och självständiga samt delvis underminerar den normen genom att porträttera en kroppslig fluiditet och läckage hos honom som gör honom mer beroende av hans partner, den mänskliga, kvinnliga karaktären Martha.

Samtidigt så framkom det att det fanns återkommande normativa aspekter som också etablerade en viss heteronormativ grund i filmernas centrala romantiska relationer. Dessa var till exempel hur Samantha visualiserade sin egen imaginära kropp som en normativt kvinnlig ciskropp i en verbal sexakt med den mänskliga, manliga karaktären Theodore i *Her*, hur Avas kropp i vissa fall objektifierades och passiviserades av kamerans blick i *Ex Machina* samt hur Ash, en manligt kodad A.I., framställs i vissa fall som en rationell individ obekymrad av sin kropp, i kontrast till den mänskliga, kvinnliga karaktären Martha som framställs i vissa fall som hysterisk i sina interaktioner med honom i ”Be Right Back”.

Det andra analyskapitlet som centrerade kring alternativa relationsformer och framtider visade att det fanns vissa konservativa och (hetero)normativa tendenser i alla tre filmerna. Detta uttrycktes främst genom en konservatism och nostalgi för mer traditionella relationsformer, till exempel i att *Her* till viss del glorifierade heterosexuell tvåsamhet. Kapitlet visade också att det finns en hel del subversiva aspekter i filmernas porträtteringar av deras respektive romantiska relationer, som till exempel den subversiva livs/familjekronologin i ”Be Right Back”, Samanthas förmåga till simultana, multipla kärleksrelationer i *Her* och Avas frigörelse från en exploaterande relation i *Ex Machina*.

Tredje analyskapitlet centrerade kring kapitalism och kommersialism, där det blev tydligt att kommersialisering spelade mer eller mindre en roll i alla tre filmers centrala romantiska relationer mellan en A.I. och mänsklig karaktär. Filmerna visade sig också vara främst subversiva i denna aspekt då de belyste etiska problem som uppstår när romantik och intimitet

blir kommersialiserat, till exempel genom hur både i "Be Right Back" och *Her* så är det mänskliga karaktärer som inleder en relation med en kommersiellt producerad A.I., samtidigt som denna produkt också är en individ med en viss form av agens vilket skapar en friktion och en maktobalans i filmernas respektive romantiska relationer. Både *Ex Machina* och *Her* belyser också misogynin som finns i en sådan maskulint kodad och kapitalistiskt system genom hur de kvinnligt kodade A.I.-karaktärerna i respektive film, Ava och Samantha hamnar i en position där den andra, manliga parten i relation har en viss nivå av makt och kontroll över dem.

Så för att summera, första frågeställningen handlade om huruvida filmernas romantiska relationer reproducerar och/eller bryter mot normer och diskurser kring romans, sexualitet, genus och kroppslighet. Analysen visar att filmerna uppvisar en mängd subversiva aspekter i hur deras centrala romantiska relationer mellan en A.I. samt mänsklig karaktär porträtteras, samtidigt som det dock förekommer sådant som är normreproducerande. Alla tre filmer uppvisar till viss del och på olika sätt stereotypa, normativa framställningar av kroppslighet och genus, samt en porträttering av sexualitet och intimitet i relationerna som på vissa sätt är cis- och heteronormativa. Det förekommer även genusdynamiker i filmernas centrala romantiska relationer som på olika sätt är normativa (manlig blick på kvinnlig kropp, sinne/rationell-kropp/irrationell dikotomi, kvinnligt kodad karaktär som omhändertagande)

Samtidigt som filmerna alltså uppvisar en subversiv potential i framställningen av de romantiska relationerna. Detta då det öppnas upp för alternativa, polygama relationsformer, subversiva livs/relationstidslinjer samt (i Samantha och Avas fall) kvinnlig frigörelse från en romantisk relation som exploaterades av den manliga (mänskliga) karaktären i relationen. Det förekommer också i den romantiska relationen i *Her* uttryck av sexualitet och intimitet som är delvis subversiva i hur fokus läggs på den ljudliga aspekten istället för det visuella. Trots de normativa aspekterna som finns i dessa filmers centrala romantiska relationer så skulle jag ändå påstå att alla tre landar i en slutpunkt som förmedlar den subversiva potentialen som science-fiction besitter när det gäller alternativa och nyskapande artikuleringar av kroppslighet, genus, sexualitet och romans.

Min andra frågeställning centrerade kring att jämföra filmerna och undersöka likheter och olikheter mellan dem i hur deras respektive romantiska förhållanden framställdes i relation till gällande normer och diskurser kring kroppslighet, genus, sexualitet och romans. Denna fråga har jag på sätt och vis redan adresserat här, analysen belyste alltså flera likheter mellan porträtteringen av de romantiska relationerna *Her* och *Ex Machina*, i båda fall förekommer en i vissa fall cis- och heteronormativ framställning av kroppslighet och sexualitet i relationerna,

även om det sker på olika sätt. I båda fall så framställs också den kvinnligt kodade A.I.-karaktären som utnyttjad i en relation som hon slutligen gör sig fri från, även om detta också framställs på olika sätt. En anmärkningsvärd skillnad är dock att *Her* iscensätter en relativt subversiv form av sexualitet och intimitet vid ett tillfälle i filmen genom att framhäva Samanthas icke-fysiska existens i relation till Theodores fysiska form, medan *Ex Machina* är mer normativ i hur den porträtterar den sexuella, intima dynamiken mellan Ava och Caleb.

Det finns också likheter mellan hur både "Be Right Back" och *Her* öppnar upp för alternativa relationsformer, *Her* genom att utmana tvåsamhetsnormen och "Be Right Back" genom att öppna upp för en potentiellt queer relations/livstidlinje. Dessa två filmer har också gemensamt att A.I.-karaktären i båda fall är en kommersiell produkt som köps av den mänskliga parten i relationen, båda filmer belyser etiska problem som uppstår i en romantisk relation när den har en sådan kommersiell grund. "Be Right Back" och *Ex Machina* har gemensamt att båda filmernas A.I.-karaktärer har (till skillnad från Samantha i *Her*) en fysisk kropp som de får uttrycka sin sexualitet genom i sina romantiska relationer. Skillnaden här är att den manliga A.I.-karaktären Ash porträtteras med en maskulint kodad, aktiv sexualitet i sin relation med Martha i "Be Right Back" medan den kvinnliga A.I.-karaktären Ava porträtteras med ett passivt, feminint kodad sexualitet i sin relation med Caleb i *Ex Machina*.

Som jag redan nämnt så uppvisar alla tre filmer stereotypa genusdynamiker i deras respektive romantiska relationer. Samtidigt som de då i grunden också har gemensamt att de alla har vissa subversiva element i deras romantiska relationer vad det gäller nutida normer och diskurser kring kroppslighet, sexualitet, genus och romans. Dessa likheter/olikheter som filmerna har i hur de både bryter mot samt reproducerar normer fungerar också som en antydning på den subversiva potentialen som mainstream science-fiction besitter samt också sätten som den fortfarande är normativ och konservativ på.

Den tredje och sista frågeställningen för uppsatsen gällde själva A.I.-karaktärerna i filmerna. Fokus låg på vad konstruktionen av dessa karaktärs identiteter, kroppslighet och genusuttryck hade för effekt när det gällde normer kring kroppslighet, sexualitet, genus och romans. För A.I.-karaktären Samantha i *Her* så var en återkommande aspekt i analysen att hennes icke-fysiska existens i sig utgjorde grunden för en stor subversiv potential, vare sig det gällde relationen med Theodore (både i intimiteten med honom samt när hon lämnar honom i filmens avslutning) eller i uttrycken av hennes egen kroppslighet, sexualitet och genus, hennes kapabilitet till att kunna upprätthålla simultana, multipla romantiska relationer utgör ett framträdande exempel på denna subversiva potential. Det finns också normativa aspekter i Samanthas porträttering,

särskilt i hennes initiala begär efter en normativ, kvinnlig ciskropp samt i hur hennes röst gav uttryck för en normativ form av femininitet, men hennes karaktärsutveckling i filmen leder till att hon uppnår och blir kapabel till en flytande, frigörande och subversiv form av existens och samlevnad, en existens som likt cyborgfigurationen överskrider normer och gränser.

Även framställningen av Ava i *Ex Machina* kan sägas likt cyborggen utgöra en sorts överskridning av normativa gränser. Detta görs främst genom hur Avas fysiska framställning är i större delen av filmen (förutom ansiktet) metallisk och robotliknande tills hon slutligen konstruerar ett utåt sätt mänsklig kropp för sig själv och därmed förvirrar gränsen mellan maskin och människa. Samtidigt så är det så att framställningen av hennes kropp i filmen ligger linje med ett sorts (cis)normativt, kvinnligt skönhetsideal, och hon porträtteras också med en feminint kodad passivitet, framförallt när det gäller hennes sexualitet men även i andra interaktioner med filmens manliga karaktärer.

Filmerna väger dock upp detta genom att belysa både Caleb och Nathans roll i att Ava hamnar i en passiv och förtryckt position, och precis när det är upplagt för Caleb att bli Avas manliga räddare i nöden så sker en subversion av karaktäriseringen av Ava som passiv kvinna. Detta genom att hon får ta saken i sina egna händer (med hjälp av en annan kvinnligt kodad A.I.-karaktär, Kyoko) och fly från huset själv samtidigt som hon dödar sin manliga skapare Nathan samt lämnar Nathan instängd i huset precis som hon tidigare var. Det landar alltså i ett budskap om kvinnlig frigörelse även om den i processen också producerar den sexistiska stereotypen av Ava som en manslukerska som utnyttjar en manlig romantisk/sexuell partner för egen personlig vinning. I slutändan så är hon en kvinnlig karaktär som mestadels definieras av sexistiska stereotyper, samtidigt som dessa stereotyper (i alla fall delvis) används för att belysa de manliga karaktärernas misogyni samt för att subvertera förväntningar.

A.I.-karaktären Ash i "Be Right Back" (som i handlingen alltså baseras på den avlidna mänskliga karaktären Ash) är till skillnad från Ava och Samantha en manligt kodad karaktär. Skillnaden märks till exempel genom hur A.I.-Ashs sexuella, penetrerande förmåga framhävs, i jämförelse med *Ex Machina* där det istället är Avas förmåga till att bli penetrerad samt att hon kan njuta av detta som framhävs. Konstruktionen av själva karaktärens sexualitet och genusuttryck är alltså relativt normativ. Porträtteringen av A.I.-Ash är dock mer subversiv i hur den framställer en dissonans mellan sinne och kropp hos honom, och att bristen på mänsklig autenticitet i hans kroppslighet då belyser hur central kroppen är i att handlingar som innefattar uttryck av sexualitet, genus och intimitet med en partner ska bli begripliga.

Hans kroppslighet besitter även en sorts läckage och fluiditet som belyser hur fysiska kroppar blir förankrade till särskilda platser. Som jag också tidigare belyst så öppnar A.I.-Ash som karaktär upp för en alternativ, potentiellt queer relations/livstidslinje, han öppnar upp för ”queer tid” genom att han som A.I. verkar vara odödlig, i alla fall så åldras han inte på något synligt sätt. Allt som allt så finns det alltså vissa normativa tendenser i konstruktionen av alla dessa tre A.I.-karaktärer, främst så visar de dock hur artificiell intelligens kan inom fiktion användas för att belysa och dekonstruera gällande normer och diskurser kring sådant som kroppslighet, sexualitet, genus och romans. De visar också hur artificiell intelligens i fiktion kan användas för att utforska subversiva och alternativa relationer och levnadssätt.

Avslutningsvis så kan det sägas att dessa filmer på flera sätt både reflekterar och reproducerar gällande normer och diskurser kring kroppslighet, sexualitet, genus och romans. De visar dock inte bara på normativa och konservativa tendenser som finns i science-fiction. *Her*, *Ex Machina* och ”Be Right Back” fungerar också delvis som reflektioner av ovannämnda samhällliga normer, då filmerna skapades av personer som växte upp med sådana dominerande normer och diskurser omkring sig. Filmerna och deras centrala romantiska relationer fungerar också som sagt som ett bevis på den subversiva potentialen som science-fiction besitter, en genre som gör det möjligt att föreställa sig en utopisk, queer tillvaro, inklusive en feministiskt grundad utopi som i till exempel Haraways cyborgfiguration. Till sist så bör det påpekas att eftersom denna studie begränsades till tre filmer så går det inte att dra absoluta slutsatser om normativitet/subversion kring sådant som romans och sexualitet i sci-fi genren i stort, eller om omfattande kulturella trender för den delen. Därför skulle det vara intressant att utföra en studie av den här sorten på större skala, med många fler samtida sci-fi filmer samt även tv-serier, böcker och så vidare. En sådan studie skulle utgöra en mer allomfattande reflektion av både science-fiction samt nutida samhällliga normer och diskurser.

Käll- och litteraturförteckning

Källor

Black Mirror. Säsong 2, episod 1, "Be Right Back". Regi av Owen Harris, manus av Charlie Brooker. Sändes först 11:e februari 2013 på Channel 4. London: Zeppotron och Channel 4 Television Corporation.

Ex Machina. Regi och manus av Alex Garland. 2014. Los Angeles, CA: Universal Pictures, London: Film4 och DNA Films.

Her. Regi och manus av Spike Jonze. 2013. Los Angeles, CA: Annapurna Pictures.

Litteratur

Alexander, Jonathan & Yescavage, Karen. 2018. "Sex and the AI: Queering Intimacies". *Science Fiction Film and Television*, 11:1.

Bark Persson, Anna. 2017. "You must scare the hell out of humans": Female Masculinity, Action Heroes, and Cyborg Bodies in Feminist Science-Fiction Literature. Uppsala: Uppsala Universitet.

Bowler, Alexia L. 2007. "eXistenZ and the Spectre of Gender in the Cyber-Generation". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 5:2.

Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. 2 uppl. New York: Columbia University Press.

Brown, Shane. 2015. "Pushing Boundaries? Challenging Traditional Gender Roles in Kyle XY". *Science Fiction Film and Television*, VIII:1.

Butler, Judith. 2007. *Genustrubbel: Feminism och identitetens subversion*. Göteborg: Daidalos.

Chilcoat, Michelle. 2004. "Brain Sex, Cyberpunk Cinema, Feminism, and the Dis/Location of Heterosexuality". *NWSA Journal*, 16:2.

Cope, Meghan. 2010. "Coding Transcripts and Diaries". *Key Methods in Geography*, 2. ed. red. Nicholas Clifford, Shaun French & Gill Valentine. Thousand Oaks, CA: SAGE.

Crenshaw, Kimberle. 1991. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color". *Stanford Law Review*, 43:6.

Dwyer, Sonya Corbin & Buckle, Jennifer L. 2009. "The Space Between: On Being an Insider-Outsider in Qualitative Research". *International Journal of Qualitative Methods*, 8:1.

Flisfeder, Matthew & Burnham, Clint. 2017. "Love and Sex in the Age of Capitalist Realism: On Spike Jonze's *Her*". *Cinema Journal*, 57:1.

Geraci, Robert M. 2007. "Robots and the Sacred in Science and Science Fiction: Theological Implications of Artificial Intelligence". *Zygon*, 42:4.

Gibson, Rebecca. 2016. "More Than Merely Human: How Science Fiction Pop-Culture Influences Our Desires for the Cybernetic". *Sexuality & Culture*, 21:1.

- Halberstam, Judith. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, NY: New York University Press.
- Hall, Stuart, Evans, Jessica & Nixon, Sean, red. 2013. *Representation*, 2. ed. London: SAGE.
- Haraway, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of the Partial". *Feminist Studies*, 14:3.
- Hellstrand, Ingvil. 2015. *Passing as human: Posthuman worldings at stake in contemporary science fiction*. Stavanger: University of Stavanger.
- Henke, Jennifer. 2017. "'Ava's body is a good one': (Dis)Embodiment in *Ex Machina*". *American, British and Canadian Studies: The Journal of Lucian Blaga University of Sibiu*, 29:1.
- Jackson, Tony E. 2017. "Imitative Identity, Imitative Art, and AI: Artificial Intelligence". *Mosaic, an Interdisciplinary Critical Journal*, 50:2.
- Janes, Dominic. 2011. "Clarke and Kubrick's '2001': A Queer Odyssey". *Science Fiction Film and Television*, 4:1.
- Jones, Katie. 2015. "Bluebeardean Futures in Alex Garland's *Ex Machina*". *Gender Forum: An Internet Journal of Gender Studies*, 58.
- Koistinen, Aino-Kaisa. 2015. "'The machine is nothing without the woman' Gender, Humanity and the Cyborg Body in the Original and Reimagined Bionic Woman". *Science Fiction Film and Television*, 8:1.
- Kornhaber, Donna. 2017. "From Posthuman to Postcinema: Crises of Subjecthood and Representation in *Her*". *Cinema Journal*, 56:4.
- Longhurst, Robyn. 2001. *Bodies: Exploring Fluid Boundaries*. London: Routledge.
- Lundeen, Kathleen. 2017. "*Her* and the Hardwiring of Romanticism". *Pacific Coast Philology*, 52:1.
- McIntyre, Magdalena Petersson. 2013. "Perfume Packaging, Seduction and Gender". *Culture Unbound*, 5.
- Melzer, Patricia. 2006. *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Mulvey, Laura. 1988. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminism and Film Theory*. red. Constance Penley. New York, NY: Routledge.
- Olivier, Bert. 2008. "When Robots Would Really Be Human Simulacra: Love and the Ethical in Spielberg's *AI* and Proyas's *I, Robot*". *Film-Philosophy*, 12:2.

Pearson, Wendy, Hollinger, Veronica & Gordon, Joan, red. 2008. *Queer Universes: Queer Universes: Sexualities and Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.

Shetley, Vernon. 2018. "Performing the Inhuman: Scarlett Johansson and SF Film". *Science Fiction Film and Television*, 11:1.

Springer, Claudia. 1996. *Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age*. Austin, TX: University of Texas Press.

Tunbridge, Laura. 2016. "Scarlett Johansson's Body and the Materialization of Voice". *Twentieth Century Music*, 13:1.

Virginás, Andrea. 2017. "Gendered transmediation of the digital from S1m0ne to Ex Machina: 'visual pleasure' reloaded?". *European Journal of English Studies*, 21:3.

Wurzman, Rachel, Yaden, David & Giordano, James. 2016. "Neuroscience Fiction as Eidolá: Social Reflection and Neuroethical Obligations in Depictions of Neuroscience in Film". *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics*, 26:2.