

Inledning

Malin Hedlin Hayden & Mårten Snickare

Det är med hjälp av begrepp som vi skapar – och alltså gör – betydelser. När vetenskapliga praktiker förändras framstår nya frågor som mer relevanta och angelägna, medan frågor som tidigare stod i centrum förskjuts till marginalen. Därmed förändras också tolkningsperspektiv och teorier. Nya begrepp lanseras och börjar användas av alltfler medan etablerade perspektiv ifrågasätts och omförhandlas. Inom de humanistiska vetenskaperna sker förskjutningar av intresse och praktiker hela tiden. Vid sidan av undersökningar som fokuserar strukturer, system och positioner har forskare under de senaste decennierna alltmer intresserat sig för processer, praktiker och förändringar. *Aktörer*, *agens* och *relationer* är ofta återkommande begrepp och det framstår för många forskare som allt viktigare att undersöka också vad någon *gör* i relation till vad någon *är*.¹ Även texter, bilder och föremål tillskrivs numera ofta ett ”socialt liv” och därmed en förmåga att influera och påverka de människor som möter och handskas med dem.² Ur ett sådant perspektiv är det viktigt att undersöka inte bara vad vi gör med en bild eller något annat objekt utan också vad själva bilden eller objektet gör. Vad man kan tala om som bildens agens är ofta

Hur du refererar till det här kapitlet:

Hayden, M. H. and Snickare, M. 2017. Inledning. I Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*: 1. Pp. ix–xxiv. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal.a>. License: CC-BY 4.0

lika viktigt som vad bilden sägs representera. Vi tänker, tolkar och skriver i relation till de specifika bilder och objekt vi studerar.

En intressant parallell till den här förändringen kan man hitta inom de konstnärliga praktikerna där händelser, situationer och relationer alltmer kommit i fokus. Om ett konstverk tidigare uppfattades som ett autonomt, fysiskt objekt med en redan given mening förstås det numera oftare i termer av *handling*, *process* och *transformation*. Beträktarens roll som medaktör av själva verket framstår som allt viktigare.³ Beträktaren som *uttolkare* har därmed inneburit att också kraven ökat på forskares och studenters självreflexivitet och förmåga att förstå de egna tolkningarna som skapande handlingar i sig.⁴ Även förståelsen av *historia* har förändrats. Om ”historia” tidigare ofta sågs som synonymt med ”det förflutna” uppfattas det idag snarare som ett narrativ, och därmed en tolkande praktik; en praktik som utgår från olika typer av dokument och objekt, men där konstverk och byggnader likaväl som tidigare tolkningar alltjämt hör till de centrala analysobjekten.⁵

Dessa parallella och sammanhängande förändringar inom humaniora och i konstvärlden har ibland pekats ut som en ”performativ vändning”.⁶ Begreppet *performativitet* har blivit alltmer använt och synligt inom båda praktikerna. Numera stöter man ofta på begreppet i utställningskataloger och recensioner likaväl som i vetenskapliga och andra teoretiska texter.

Men vad betyder performativitet? Och vad innebär det att tala om något som performativt? I den här boken vill vi visa hur performativitet kan användas i ett konstvetenskapligt sammanhang, hur begreppet

kan bli verksamt och funktionellt i relation till olika undersökningsobjekt och tolkningsperspektiv. Vår avsikt är alltså att klargöra och kritiskt belysa ett viktigt men ibland svårfångat begrepp genom att arbeta med det i konkreta tolkningssituationer: att utföra tolkningar och därmed visa på direkta tillämpningar av begreppet. Syftet är att på så vis förmedla den kritiska potential som ett begrepp har när det aktiveras i relation till olika studieobjekt.

Du som läser kommer snart att se att vi som skriver här inte alltid menar precis samma sak med performativitet. Det beror på att ett begrepp, liksom ord generellt, kan ha en allmän och övergripande definition på en nivå medan det får en mer specifik innebörd och funktion när det tillämpas.⁷ Det är i mötet med studieobjektet, i den specifika tolkningssituationen, som begreppet aktualiseras och konkretiseras. I den här boken vill vi alltså inte bara visa vad performativitet *betyder*, utan framförallt vad vi kan *göra* med begreppet inom konstvetenskapliga studier.

En kort begreppshistoria

Hur ser förhållandet ut mellan språket och världen utanför språket? Är det språk som vi talar och skriver framförallt ett redskap för att beskriva, och därmed representera, verkligheten? Som när vi tittar ut genom fönstret och säger ”det regnar idag”. Ett sådant påstående kan vara sant eller falskt men ”regnet” därute faller oberoende av vad vi säger om det. Eller är det också så att våra språkliga utsagor kan *göra* något med världen, förändra den, få saker att hända? Det vill säga, kan orden vi yttrar förstås som handlingar med egenskapen att påverka?

Det här var frågor som sysselsatte den brittiske språkfilosofen J. L. Austin (1911–1960) på 1950-talet. Han menade att filosofer och lingvister hade stirrat sig blinda på språkets beskrivande och konstaterande (*constative*) funktion. I en serie föreläsningar, som så småningom publicerades under titeln *How to Do Things with Words*, visade han hur våra *talhandlingar* också kan ha ett mer aktivt – interagerande – förhållande till världen utanför språket.⁸ För att peka ut den aspekten av språket introducerade han begreppet performativ (*performative*) som han härledde ur engelskans *perform* i betydelsen ”att utföra en handling”.⁹ Språket, menade Austin, fungerar alltså inte bara konstativt utan även performativt. Vad var det då han syftade på med sitt begrepp? Vilken sorts talhandlingar avsåg han? Hans första och mest välkända exempel är vigseln och orden som yttras där. När vigselförrätaren säger ”härmed förklarar jag er äkta makar” beskriver hen inte ett faktum i världen. Själva de uttalade orden skapar precis det de säger. Genom orden träder vigseln i kraft och ett nytt faktum (ett gift par) har etablerats.¹⁰ Men enligt Austin finner man det performativa inte bara i den här typen av formaliserade och ritualiserade talhandlingar, utan även i vardagsspråket.¹¹ Låt oss återgå till regnet utanför fönstret. Om jag säger ”jag slår vad om att det kommer att regna i morgon också”, då har jag inte konstaterat något om verkligheten. Däremot har jag med mina ord utfört en handling, en vadslagning – förutsatt att någon hört mina ord och antagit vadet. Det senare är väsentligt: en talhandling är inte performativ i sig själv utan alltid i relation till det språkliga och sociala sammanhanget. Samma

yttrande kan fungera konstativt eller performativt beroende på kontexten.

Teorin om de performativa talhandlingarna, och slutsatsen att det performativa är en aspekt av språket som helhet, öppnade vägen för en ny förståelse av relationen mellan språk och verklighet. Snarare än att se språket som ett redskap med vilket man mer eller mindre korrekt beskriver verkligheten framstår relationen mellan språk och verklighet som instabil och föränderlig. Vårt sätt att tala om världen har effekt på världen. Det gäller även vårt sätt att tala om konst: själva konstbegreppet är också performativt. Det innebär att vi kategoriserar och benämner vissa föremål och uttryck som konstverk, och vidare att vi därmed förväntar oss betydelser och tolkningsmöjligheter som vi inte har eller gör när det gäller andra ting.¹² Gemensamt för texterna i den här boken är att de inte försöker fastslå, eller konstatera, vad ett verk betyder. Snarare vill de visa hur tolkningarna skapar betydelser. På det sättet är också tolkningarna i boken performativa.

Den fransk-algeriska filosofen Jacques Derrida (1930–2004) intresserade sig för Austins tankar om det performativa, men var samtidigt kritisk mot viktiga delar av resonemanget.¹³ Det gäller inte minst synen på *intention* och *kontroll*. En lyckad performativ talhandling förutsätter, enligt Austin, en upphovsperson med tydliga intentioner och full kontroll över handlingen: vigsselförrättaren viger, alla inblandade är införstådda och resultatet är entydigt. Mot detta resonemang invänder Derrida att varje talhandling, liksom varje tecken överhuvudtaget, kan citeras, brytas loss från sin ursprungliga kontext och infogas i oändligt många nya kontexter.

Den performativa talhandlingen kan – eller till och med måste – avlägsna sig från sin upphovspersons absoluta kontroll och istället producera ny mening i nya kontexter.¹⁴ Upphovspersonens intention är inte utan betydelse men den kan inte styra talhandlingens effekter i nutid eller framtid.¹⁵ Man kan således läsa Derrida som en uppmaning till lyhördhet för att betydelsen och funktionen hos en talhandling – eller hos andra typer av utsagor, som ett konstverk, en byggnad eller ett objekt – inte är något konstant och inte heller något som definieras och kontrolleras enbart av en upphovsperson. Konstverk överlever både avsändare och adressat; deras mening är instabil och föränderlig, eftersom vi som tolkar dessa objekt (och händelser) inte är desamma över vare sig tid eller rum. Det innebär att ett konstverks betydelse och funktion är beroende av den kontext i vilket det erfars och tolkas.¹⁶

Inom forskning som fokuserar identitets- och genuskonstruktioner har begreppet initialt lyfts fram av den amerikanska filosofen Judith Butler (f. 1956) i boken *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990).¹⁷ Butler menar här att identiteter – framförallt i relation till kön, genus och sexualitet – är performativa handlingar. Det innebär att ingen av dessa aspekter är naturligt givna (varken universella eller ahistoriska), utan att det är våra beteenden (handlingar och uttryck) som gör att vi alls kan förstås som könsmarkerade individer. Genom återkommande iscensättningar framstår vissa beteenden och handlingar som till exempel specifikt ”kvinnliga”, andra som explicit ”manliga”. Men också själva denna binära uppdelning har kommit att ifrågasättas. Eftersom iscensatta – *agerade* – identiteter inte har

med biologiska betingelser att göra, menar Butler att de är grundade i konventioner och normer, vilka är historiskt, socialt och kulturellt förankrade. Poängen är att dessa är föränderliga. Att känna sig som en ”man” grundar sig i att en beter sig som en ”man” förväntas göra. Inte tvärtom, enligt Butler.¹⁸

Inom en konstvetenskaplig tolkningskontext har Butlers teorier om performativa identiteter betydelse för hur vi till exempel förstår historiska subjekt: hur agenter framställs som ”män” respektive ”kvinnor” och hur det påverkar den historia vi skriver liksom hur vi tenderar att ge (olika) betydelse till historiska individer, händelser, artefakter med mera. Ett banalt, men samtidigt belysande exempel, är vad det innebär att tala om konstnärer och kvinnliga konstnärer som två olika kategorier; de konstnärer som inte är markerade som kvinnor – vilka är de egentligen? Och tvärtom. För feministiskt inriktade forskare har Butlers teorier bland annat kommit att praktiseras i relation till frågor kring identitet; som vad en ”kvinnlig konstnär” är/inte är, hur så kallat kvinnliga identiteter skildras i både konstverk och tolkningar – men också hur själva det binära tänkandet generellt skapar begränsningar.¹⁹

I ett samhälle fungerar normer och konventioner som (restriktiva) uttryck för ideologier. Där Judith Butler fokuserat genusskapande möjligheter och begränsningar, intresserade sig den franske filosofen Louis Althusser (1918–1990) för hur vi blir till som subjekt genom att *tilltalas*. Det är i den specifika kontexten och i relation till tilltalet som vi framstår (också för oss själva) som subjekt och blir socialt definierbara. För Althusser fungerar ideologi som en berättelse som vi dels författar själva, dels blir

författade (berättade) genom. Såväl vår självförståelse som våra livserfarenheter är på så sätt effekter, eller produkter, av rådande ideologi. Han använder begreppet *interpellation* för att förklara hur ideologi tilltalar och därmed positionerar oss som subjekt och vänder sig mot idén om helt autonoma, fria subjekt som kan styra (och välja) som om inga strukturer eller överordnande system fanns. Samtidigt är ideologiska processer alltid förhandlingsbara och kan därmed öppna för förändringar.²⁰

Austin, Derrida, Butler och Althusser intresserar sig inte primärt för bildkonst, men deras tankar om det performativa har visat sig intressanta för konstvetenskapen. På samma sätt som en språklig utsaga kan ett konstverk förstås som aktivt i relation till betraktare och omvärld. Konstverket är således inte bara en representation utan också en handling med potential att förändra. På samma sätt som talhandlingar och gester kan konstverk, och människors handhavande med dem, förstås som identitetsskapande iscensättningar. Som bokens fem kapitel vill visa kan performativetsbegreppet belysa det instabila och föränderliga samspelet mellan konstverk och betraktare.

Om bokens kapitel

Alla fem kapitel har det gemensamt att de utgår från våra respektive praktiker som forskare och som lärare. En viktig tanke för boken har varit att varje enskild text endast fokuserar ett avgränsat bildmaterial för att mer djupgående kunna diskutera också själva tolkningsprocesserna och den funktion och plats som begreppet performativitet har i respektive

text. På så sätt är vår förhoppning också att våra texter framstår som just exempel på tolkningsprocesser; hur vi skapar betydelser och upprättat tolkningskontexter här och nu. I slutet av varje kapitel ges förslag på vidare läsning som på olika sätt relaterar till det diskuterade.

Texterna skiljer sig också språkligt åt vilket hänger samman med att de är tillkomna i olika sammanhang. Sådana skillnader har vi avsiktligt behållit i boken, liksom olika referenssystem, för att behålla varje texts ursprungskontext.

I bokens första kapitel, ”Bildhandlingar: Att skapa mening med Titusbågen”, tolkar Mårten Snickare den antika triumfbågen som en performativ *bildhandling*, i analogi med Austins diskussion om performativa talhandlingar. Ursprungligen skapad för ett specifikt performativt sammanhang, nämligen fältherren Titus triumfartade återkomst till Rom efter erövringen av Jerusalem år 70 e Kr, har Titusbågen genom historien kommit att inlemmas i nya kontexter och ge upphov till nya betydelser och funktioner. Snickare visar hur det performativa ofta är förknippat med makt och auktoritet men hur det också kan öppna möjligheter till motstånd och omförhandlingar av makten. Kapitlet har vuxit fram ur Snickares forskning kring det performativa spelet mellan arkitektoniska platser och kroppsliga rörelser samt ur undervisning om performativitet och visuell kultur.²¹

Om det första kapitlet således diskuterar de performativa handlingar som utförs med, eller kring, ett konstvetenskapligt objekt fokuserar Johanna Rosenqvist i det andra kapitlet, ”När design görs

(o)görs kön”, på de processer eller kroppsliga handlingar som får ett objekt att bli till. Med utgångspunkt i några fotografier ur tidskriften *FORM* visar Rosenqvist hur bilder av den *professionella* designern i arbete inte bara dokumenterar utan också formulerar och därmed skapar normer för *vem* som är designer, och *hur* en designer gör. Själva den visuella representationen av designern i arbete fungerar alltså performativt betydelseskapande. Kapitlet bygger på Rosenqvists undervisning på Konstfack samt hennes forskning om konsthantverk, performativitet och genus.

I bokens tredje kapitel, ”Anrop och svar: Om det politiska utrymmet i Janet Cardiffs ljudinstallation *Forty-Part Motet*”, tar Anna Lundström ett verk av denna kanadensiska samtidskonstnär till utgångspunkt för en diskussion om hur konstverk och konstutställningar kan sägas tilltala sina betraktare och därmed performativt föreskriva betraktarnas position. Konstverket blir (det vill säga *fungerar* som) ett ”jag” som talar till betraktarens ”du” och som därmed bjuder in betraktaren till en dialog. Av betydelse är att Cardiffs konstverk hela tiden påminner betraktaren om dennas fysiska närvaro i verket och om utställningsrummet som en offentlig plats som betraktaren delar med andra. Kapitlet utgår från Lundströms doktorsavhandling som undersöker samtida konstutställningar i ljuset av den franske filosofen Jacques Rancières politikbegrepp.²² Därmed får läsaren möta en viktig konstvetenskaplig textgenre som i viss mån skiljer sig från bokens övriga kapitel.

Även det fjärde kapitlet, ”Den performativa blicken”, kretsar kring dialogen och samspelet mellan

konstverk och betraktare: nu med blicken i fokus. Med tre målningar från renässans och barock som exempel visar Peter Gillgren att blickar kan vara performativa, att de inte bara registrerar verkligheten utan aktivt formar och förändrar den. Det är våra blickar som aktiverar den målning vi betraktar, som får den att framträda och bli till det den är.²³ Men målningen kan också blicka tillbaka på oss, tvinga oss att involvera oss i målningens värld och sätta våra egna värderingar och fördomar på spel. Kapitlet bygger på Gillgrens forskning och undervisning om blickens betydelse vid reception och tolkning av bildkonst.²⁴ Vid sidan av den performativa teoribildningen spelar receptionsetetik här en viktig roll.²⁵

Ända sedan det introducerades har begreppet *performativitet* ofta blandats ihop med *performance*. I bokens sista kapitel ”Jag är kanon: Om ORLANs performativa performance”, som i hög grad grundar sig på Judith Butlers arbeten, utgår Malin Hedlin Hayden från skillnaden mellan dessa: det förstnämnda syftar på en betydelsetvingande handling, medan det andra en konstform. Men hon visar också hur de kan samverka i ett och samma konstprojekt. Hennes exempel är den franska konstnären ORLAN som i en serie performance genom kirurgiska ingrepp låter sitt ansikte efterlikna ideal för kvinnlighet hämtade ur konsthistoriens kanon. De kirurgiska ingreppen är performativa, de gör det de säger. ORLANs performance synliggör kvinnlighet och konstnärlig kanon som performativt konstruerade. Denna text utgår dels från Hedlin Haydens forskning och mångåriga undervisning kring genus, feministisk teori och praktik, dels från

hennes forskning som fokuserar begreppsanalyser och historiografi.²⁶

Med den här boken riktar vi oss i första hand till studenter på grundnivå inom konstvetenskap och andra ämnen där man ägnar sig åt visualitet och visuella praktiker. Genom att lyfta fram studieobjekt från olika historiska perioder och sammanhang vill vi visa att performativitet är ett mångsidigt och användbart begrepp vid bildtolkning. Vår förhoppning är att boken inte bara ska ge en teoretisk förståelse av begreppet utan framförallt peka ut vägar och möjligheter till praktisk tillämpning. Det är i mötet med studieobjekten som det teoretiska begreppet aktualiseras och blir produktivt.

Noter

1. På senare år har till exempel den franska sociologen Bruno Latours (f 1947) Actor-Network-Theory fått stort genomslag inom humaniora. Se Bruno Latour, *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*, University Press, Oxford, 2005.

2. Formuleringen "the social life of things" myntades av den indisk-amerikanska antropologen Arjan Appadurai (f. 1949). Se Arjun Appadurai, red., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986. Inom konstvetenskapen kan nämnas W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.

3. Generellt gäller detta konstformer som konceptkonst och performance, men under slutet av 1990-talet började också *relationell estetik* användas i relation till konst som på olika sätt fokuserade just den relationella och interagerande aspekten av konstnärliga

praktiker. Se Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du reel, Paris, 1998. (Engelsk översättning av Simon Pleasance och Fronza Woods, *Relational Aesthetics*, Les presses du reel, Paris, 2002.)

4. Se Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Routledge, London, 2008; Margaretha Rossholm-Lagerlöf, *Inlevelse och vetenskap: Om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm 2007.

5. Inom senare historiska praktiker (däribland konstvetenskap) har ett dekonstruktivistiskt perspektiv gjort sig alltmer gällande. Detta innebär i korthet att man skiljer på det *förflutna* och *historia*, där den senare är en tolkande, narrativ praktik som inte bara bestämmer vad som t ex utgör en viss historisk händelse (till skillnad från icke-händelser), utan också undersöker hur begrepp används och förändras över tid samt hur ett dikotomiskt tänkande alltid skapar hierarkier. En dikotomi kan te sig som självklart given, men också visa på de värdegrunder som präglar en viss praktik vid en viss tid (som t ex kropp/själ, kvinnligt/manligt, gott/ont o s v). Se t ex Keith Jenkins, red., *The Postmodern History Reader*, Routledge, London, 1997; Héléne Bowen Raddeker, *Sceptical History: Feminist and Postmodern Approaches in Practice*, Routledge, New York, 2007; Alan Munslow, *Narrative and History*, Palgrave Macmillan, London, 2007.

6. Fischer-Lichte 2008.

7. Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto, 2002. Se särskilt inledningen för distinktionen hon gör mellan ord och begrepp.

8. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, London, 1962. Begreppet *talhandling*, eller "speech act", används av Austin men utvecklas framförallt av hans efterföljare John Searle. Se John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969.

9. Austin 1962, s. 6–7.

10. Austin 1962, s. 5–11.

11. Austin 1962, s. 5–11.

12. Till exempel kan en disktrasa signalera ett visst användningsområde, men vi utgår vanligtvis inte direkt från att disktrasan också har ett betydelsesammanhang som vi varje gång vi använder den behöver tänka vidare kring. Konstverk däremot fungerar som betydelsebärare, inte bara som t ex fästade färgpigment (om det är en målning vi talar om). Detta synsätt – alltså att konst är det vi benämnt som konst – anger ett *institutionellt konstbegrepp* som ofta anses utgöra ett paradigmskifte vad gäller kriterier för vad som per definition är konst och vad som inte är det. ”Vi” är i detta sammanhang det fält av professionella som är verksamma inom konstvärlden. Se Arthur C. Danto, “The artworld”, *Journal of Philosophy*, vol. 61, no. 19, 1964, s. 571–584; *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., & London, 1981.

13. Se särskilt Jacques Derrida, ”Signature Event Context”, *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, s. 307–330.

14. Derrida 1982, s. 320.

15. Derrida 1982, s. 326.

16. Se t ex Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*, Cornell University Press, New York, 1994; Mieke Bal och Norman Bryson, “Semiotics and Art History”, *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2 (Jun., 1991), s. 174–208. Se även Malin Hedlin Hayden, *Out of Minimalism: The Referential Cube. Contextualising Sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread*, diss., Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, Acta Universitatis Figura Nova, nr 29, Uppsala 2003.

17. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York & London, 1990. I en fransk intervju berättar Butler (huvudsakligen på engelska) om sitt arbete. Se Paule Zajdermann, "Judith Butler. Philosophe en tout genre", Arte France & Assoc.2006, <https://www.youtube.com/watch?v=Q5onQUGil3s>

18. Detta innebär att Butlers teorier helt frångår idéer om essentialistiska skillnader mellan de två könen. Detta har präglat mycket av de senaste decenniernas feministiska praktiker och skiljer sig därmed från 1970-talets västerländska feministiska rörelser där just skillnaden oftare framhölls som central.

19. Det är egentligen först kring millennieskiftet som referenser till Butler börjar bli tydliga. Se t ex Amelia Jones, *Seeing Differently: A History of Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, London & New York, 2012. Texter av Butler dyker upp i Donald Preziosis *The Art of Art History: A Critical Anthology* först i andra upplagan 2009 (1a upplagan kom 1998); Whitney Chadwick refererar till Butler i femte upplagan av *Women, Art and Society* 2012 (1a upplagan kom 1990, sedan 1996, 2002, 2007).

20. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", i *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (Lènine et la philosophie, 1971), översättning från franska av Ben Brewster, Monthly Review Press, New York, 2001. Se t ex också Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993. Speciellt kapitlet "Lacan, Althusser, and the Specular Subject of Ideology".

21. Mårten Snickare, "How to do Things with Piazza San Pietro", Peter Gillgren & Mårten Snickare (red.) *Performativity and Performance in Baroque Rome*, Ashgate, Farnham, 2012, s. 65–83; "Performing Papal Authority. Procession as a Commonplace in 17th Century Rome", *Commonplace Culture in Western*

Europe in the Early Modern Period, II: Consolidation of Godgiven Power, Groningen Studies in Cultural Change, Vol. XL, eds. Cathryn Banks & Philiep Bossier, Peeters Publishers, Leuven-Paris-Walpole MA 2011 s. 143–158.

22. Anna Lundström, *Former av politik. Tre utställnings-situationer på Moderna Museet 1998–2008*, diss. Stockholms universitet, Makadam, Göteborg, 2015.

23. Om detta har bland andra den franske filosofen och konstvetaren skrivit: Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992.

24. Peter Gillgren, *Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic*, Ashgate, Farnham 2011.

25. Gillgren, 2011, s. 21–71.

26. Se t e x Malin Hedlin Hayden, “On Candice Breitz’s *Becoming*”, *n.paradoxa: international feminist art journal*, KT Press, London, 2007, s. 50–57; Malin Hedlin Hayden, ”Women artists versus feminist artists: Definitions by ideology, rhetoric or mere habit?”, i Hedlin Hayden & Jessica Sjöholm Skrubbe, red., *Feminisms is still our name. Seven essays on historiography and curatorial practices*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010, s. 57–83; samt Malin Hedlin Hayden, *Video Art Historicized: Traditions and Negotiations*, Ashgate, Farnham, UK/ Burlington, USA, 2015.