

Anrop och svar

Om det politiska utrymmet i Janet Cardiffs ljudinstallation *Forty-Part Motet*

Anna Lundström

Kan konstverk *tilltala* sina betraktare? Kan en samling föremål i ett rum eller färgfält på en duk göra något sådant som att tala till den person som står inför det? Att *tilltala* är ett verb och för att verb ska fungera behöver de ett subjekt som kan aktivera dem. För att diskutera just konstverkets tilltal och de betraktarpositioner som det förutsätter utgår jag i denna text från en ljudinstallation av den kanadensiska konstnären Janet Cardiff (f. 1957).¹ Jag begränsar med andra ord inte min undersökning till att endast diskutera huruvida verket tilltalar betraktarna, utan jag kommer dessutom att påstå att ett tilltal i viss utsträckning också *bestämmer* betraktaren, det vill säga att tilltalet är *performativt*. Ytterst är jag intresserad av den politiska räckvidden i detta tilltal – på vilket sätt, om alls, konstrueras betraktarna som politiska subjekt inför verket?

Vårvintern 2006 visades Cardiffs ljudinstallation *Forty-Part Motet (A reworking of "Spem in Alium" by Thomas Tallis 1573)* (2001) i Konstnärshusets stora sal i Stockholm. Verket upptog hela utställningssalen. Fyrtio högtalare, fästa på manshög

Hur du refererar till det här kapitlet:

Lundström, A. 2017. Anrop och svar: Om det politiska utrymmet i Janet Cardiffs ljudinstallation *Forty-Part Motet*. I Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*: 1. Pp. 44–61. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal.d>. License: CC-BY 4.0

stativ, stod utplacerade i en långsmal oval längs salens väggar och i mitten av rummet stod två enkelt designade bänkar, men det var också allt. Ur högtalarna strömmade katolsk renässansmusik: en nyinspelning av Thomas Tallis (d. 1585) stycke *Spem in Alium* som är daterat till tidigt 1750-tal.² Konstverkets detaljerade installationsbeskrivning ger en tydlig bild av hur utställningen måste ha tett sig för den besökare som befann sig där och då. Jag citerar här en stor del av texten eftersom den ger en god bild av verkets tilltal till tänkta betraktare:

The piece requires its own space. No text or any other works should be in the space. The exhibition space is to be a closed off, dedicated space which will need to be fully securable, and have full-time invigilation or security.

The walls in the exhibition space should be painted in light gray or white. Ideally the space has windows.

[...]

No background or ambient noise should be audible in the proposed space (i.e. mechanical systems, air conditioning, street noise, tour group lobby, cash registers, theatre etc.). If necessary, venues should be prepared to build a room within the gallery to achieve this requirement [...].

No other artwork will be placed within the exhibition space.

No special events or functions, smoking, eating or drinking not permitted in the dedicated exhibition space.

A hall entrance may have to be built to protect sound from other areas in the museum.

Visitors must be able to circulate freely; no permanent seating should be present except for the required seating (2 benches at either end are necessary). – The benches should approximate 150 cm long × 43 cm wide × 46 cm high [...].

Benches must be built or borrowed at the expense of the Presenter. Ideally the colour should match the floor. See diagram below.³

Utställningsrummet skulle idealt vara 21 × 17 meter, ha en takhöjd på minst 4 meter och ljuset naturligt.⁴ Intill verket fanns också en skylt med information om verkets längd: 14 minuter.⁵ Utställningen på Konstnärshuset följde i stort sett dessa instruktioner. Installationen inrättade ett för ändamålet iordningställt rum där varje störande moment rensats bort.⁶

Den reduktion av omgivande element som installationsbeskrivningen talar om betyder dock på intet sätt att utställningsrummet inte förmedlade betydelser. Den omsorgsfulla avskärmningen av verket och ambitionen att undanröja alla störande yttre moment visar tvärtom på ett tydligt ställningstagande. Reduktionen bär också på ett specifikt historiskt och teoretiskt arv. Denna typ av utställningsrum kom i 1960- och 70-talens institutionella kritik att karaktäriseras som ”isolerad”, i den pejorativa bemärkelsen samhällsfrånvärd. Under beteckningen den *vita kuben* blev det utställningsidealet för modern konst också kritiserat för att vara en ideologisk plats. Ideologisk i bemärkelsen att dess neutralitet pekades ut som skenbar och därmed kapabel att dölja museirummets ekonomiska, sociala och politiska verkligheter. Flera generationer av kritiska konstnärer, curatorer och konstvetare har i linje med den typen av analys föresatt sig med att avslöja det som de vitmålade väggarna antogs dölja. Brian O’Doherty (f. 1928), konstnär och kritiker verksam i USA, sammanfattade några av huvudargumenten i en rad artiklar som publicerades i *Artforum* 1976–1986.⁷ Vid denna tid presenterade också den

amerikanske konstkritikern och filosofen Arthur C. Danto (1924–2013) en definition av konst som baserades på de historiska, kulturella och sociala ramverk som omger den ("The Artworld", 1964).⁸

Cardiffs ljudinstallation *Forty-Part Motet* på Konstnärshuset 2006 kan förstås som en dubblering av den så kallade vita kuben. I det följande kommer jag dock att vända på begreppen. Snarare än att betrakta det rum som verket inrättade som isolerat – och därmed som en närmast per definition politiskt impotent plats – argumenterar jag för att Cardiffs installation visst kan förstås som en plats för just politik. För att göra denna tolkning kommer jag att skifta fokus en aning, från verket och dess olika beståndsdelar (högtalarstativen, bänkarna i mitten av salen, den inspelade musiken) och mot den tänkta betraktaren och dess handlingsutrymme i verket. Jag kommer med andra ord att koncentrera mig på verkets *performativa tilltal*.



Bild 7. Janet Cardiff *Forty-Part Motet* (A reworking of "Spem in Alium" by Thomas Tallis 1573) (2001), 2006. Foto: Per-Anders Allsten/Moderna Museet (Copyright CC-BY-NC-N)

I *Forty-Part Motet* öppnar högtalarstativen upp ett tomt centrum, medan det återgivna musikstycket bygger på en sedan länge förlorad textkälla.⁹ Frånvaron av styckets originaltext svarar på ett innehållsmässigt plan mot verkets sparsmakade gestaltning i utställningsrummet. Den betraktare som *Forty-Part Motet* förutsätter tycks i det avseendet påbjuda ett slags vistelse i verket. Det finns inte något urskiljbart budskap i verket, inte någon berättelse att fästa uppmärksamheten vid eller nämnvärda visuella fixpunkter att betrakta. På vilket sätt *tilltalar* ett sådant verk betraktarna, eller annorlunda uttryckt, hur konstitueras besökarna som betraktare inför ett sådant verk?

Den nederländska kulturteoretikern och kritiker Mieke Bal (f. 1946) har utvecklat begrepp för att åskådliggöra hur konstinstitution, utställning och verk på olika nivåer relaterar till en tänkt betraktare.¹⁰ Utifrån en semiotisk modell (där lingvistiska begrepp används för att få syn på generella betydelsemönster i en viss situation) för Bal in ett antal *pronomen* för att analysera utställningar. Hon läser in en form av grammatik i utställningen där de olika delarna – utställningsrum, informations-texter, verk och besökare – står i inbördes relation till, och i viss utsträckning även skapar, varandra. Hos Bal är konstinstitutionen i sin helhet att likna vid ett ”jag” som performativt tilltalar besökarna som då blir ett ”du”. Med hjälp av de utställda föremålen eller verken berättar institutionen (jaget) något. Verken intar då en tredjepersonsposition i denna utställningens grammatik. De utställda föremålen blir ”han, hon, den eller det” som det talas om men som inte själv deltar i samtalet. Bal menar

att det finns ett auktoritärt drag i den här typen av berättande: konstinstitutionen ("jag") visar något för betraktarna ("dig"). Hon har beskrivit den här typen av berättande som en *museal diskurs*, som fungerar som ett uppmanande "Se!" som rymmer ett underförstått, men inte alltid uttalat, "Så här är det".¹¹ "Jaget" framträder nämligen sällan i egen hög person, utan sjunker istället undan till ett mer konstaterande berättande. I en sådan situation tenderar besökarna att bli tilltalade som åhörare snarare än samtalspartners. Det som det talas om, det vill säga själva konstverken, blir också passiva representationer som finns där för att understödja "jagets" berättelse. Bals modell med museet som ett närvarande men osynliggjort "jag", besökaren som ett tystat "du" och de utställda verken som en objektiverad tredje persons-position är måhända förenklad.¹² Det är vanligt att flera typer av tilltal byggs in i en och samma utställning, och de utställda verken hanteras sällan som passiva illustrationer till en redan färdig berättelse. Mieke Bals tredelade modell är, trots dessa invändningar, användbar eftersom den så tydligt visar hur betraktarpositioner *konstrueras* i relation till verkets, utställningens och institutionens tilltal.

Utställningen *1:a på Moderna februari: Janet Cardiff* i Konsthögskolans stora sal var en del i en serie som Moderna Museet producerade under en period för att visa den samtida konsten. Seriens syfte var folkbildande. I ett internt arbetsdokument som författades inför starten står det: "Vi vill visa för vår publik hur konstnärer tänker och arbetar just nu".¹³ Museet hade med andra ord en ambition

att förmedla något med serien som helhet. Cardiffs installation skulle i detta sammanhang representera den samtida konsten just år 2006. I det pedagogiska tilltalet antogs alltså betraktarna i någon mån som åhörare till en redan färdig berättelse, det finns inte mycket utrymme för dem att gripa in i, eller förhålla sig kritiskt till det som museet (det undanliggande ”jaget”) förmedlade. Samtidigt är det mycket möjligt att de som besökte Konstnärshusets stora sal mellan den 1:a och 26:e februari 2006 inte uppfattade museets övergripande ambition med serien. För många framstod säkert installationen som en enskild utställning av ett enda verk. I de fallen skulle ett mer direkt tilltal kunna upprättas mellan verk och betraktare – ett slags subdiskurs som undkom den *museala diskursens* instruerande tilltal.¹⁴ Eftersom verk i en utställning finns närvarande i rummet kan olika betraktare förhålla sig relativt självständigt till det som visas. Till skillnad från berättande i exempelvis litteratur eller film finns betraktarna i utställningssalen och de kan röra sig mellan verken. Man skulle kunna beskriva det som att betraktarnas fysiska rörelse i rummet kan bryta upp museets (jagets) övergripande berättelse. Besökare som rör sig kors och tvärs genom utställningen, ser början men inte slutet eller kommer dit för att bara se ett enstaka verk, kan skapa andra förbindelser mellan verken än de som avsågs. Det är då rimligt att tala om att en *dialogisk situation* inrättas mellan verk och betraktare.

För att återkoppla till Bals pronomen skulle man kunna beskriva det som att verket, snarare än curatör eller institutionen i mer anonym bemärkelse, här intagit positionen av ett ”jag” som riktar sig

direkt till besökarna som ett ”du”. Eftersom verket finns tydligt närvarande i rummet, möjligt för var och en att ta ställning till, har besökarna också möjlighet att svara. Därmed kan betraktaren potentiellt, i sitt svar, skifta över till förstapersonspositionen.¹⁵ I *Forty-Part Motet* är den här möjligheten inbyggd i verket som sådant. Varje stämma har i Cardiffs verk spelats in separat och installationens utbredning i rummet gör det möjligt för betraktaren att röra sig mellan högtalarstativen. Denna kan välja att stå vid en enda högtalare stycket igenom och på så vis inta positionen av en av de fyrtio sångarna, eller sätta sig ned på en av bänkarna och höra stycket som från körens mitt, hen kan också vandra runt i rummet och på så vis höra de alternerande körer-na från ständigt nya perspektiv. Då verket visades i Konstnärshusets stora sal fanns en skylt intill verket som uppmuntrade betraktarna att röra sig genom rummet: ”Gå gärna runt bland högtalarna”.¹⁶ Mieke Bal har i anslutning till sitt resonemang kring betraktarpositioner och tilltal beskrivit hur enskilda betraktares tolkningar blir ett slags framträdande (*performance* är ordet hon använder) i relation till verket.¹⁷ Tolkningen blir ett bland flera möjliga svar, och kan liknas vid ett beslut, eller ett tillfälligt stopp i verkets potentiella betydelseproduktion, där den öppna situationen ges en preliminär riktning. Betraktad så blir tolkningen ett påstående eller ett hävdande som likafullt kan motsägas eller kompli-ceras av nästa tolkning.¹⁸

Den franska filosofen Jacques Rancières (f. 1940) begreppsvärld är användbar för att tydliggöra kopp-lingen mellan en aktiv tolkningsposition och politik. I en rad böcker och artiklar har Rancière ifrågasatt

själva skiljelinjen mellan estetik och politik. Hans övergripande ärende är att visa hur konst i sig kan sägas utöva politik, vilket är något annat än konst som förmedlar politiska budskap.

Det *performativa tilltal* som jag läser in i Cardiffs verk öppnar inom en sådan tolkningsram upp för potentiellt politiska betraktarpositioner. Rancières politik kan nämligen karaktäriseras som lika ”tom” som Cardiffs installation.¹⁹ ”Tom” syftar här på att den politik det handlar om inte utgår från någon korrekt modell, eller övergripande ideologi mot vilken enskilda handlingar kan testas. Den politik som Rancière beskriver är snarare något som uppstår i singulära situationer, i de enskilda tillfällena då de individer som ännu inte erkänts som fullt ut agerande subjekt ändå gör anspråk på att både synas och höras i egen rätt. Det handlar om ett *ianspråktagande* som i förlängningen kan orsaka en omstrukturering av de indelningar och hierarkier som utgör vad Rancière kallar *det gemensamma* (eller samhället).²⁰ Denna politik grundar sig i en tvist om språket. Med hänvisning till Aristoteles påstående att människan skiljer sig från djuret i det att hon äger ett språk visar Rancière att det som står på spel i politiken i själva verket är en tvist om gränserna för det gemensamma språket. Enligt Aristoteles skilde sig människan från djuren i det att hon inte bara ägde tillgång till läten för att uttryck smärta eller njutning, utan även hade orden och därmed kapacitet att uttrycka mer raffinerade resonemang. Politiken äger rum då någon som uttryckt vad som i ett givet sammanhang uppfattas som ett läte plötsligt insisterar på en plats i språket; övergången mellan läte och språk handlar därför också om en omfördelning av

synligheter och subjektspositioner. Att erövra en plats i språket är också att positionera sig i en form av offentlighet (eftersom språket alltid behöver delas av fler för att fungera).²¹

Läst genom Rancières begrepp kan det tomrum som *Forty-Part Motet* både rumsligt och innehållsmässigt kretsar kring förstås som ett sätt att tilltala betraktarna som politiska subjekt. Tilltalet kan då beskrivas som performativt eftersom det inte i första hand syftar till att berätta eller beskriva något för en tänkt åhörare (som i det konstaterande tilltalet) utan istället tycks anta betraktarna som potentiella subjekt, som en tänkbar pol i en dialog.

I *Forty-Part Motets* detaljerade installationsbeskrivning formulerades ett rum där de omgivande elementen reducerats till ett minimum. Det utställningsrum som framträder i Cardiffs installationsbeskrivning skulle (i linje med karaktäriseringen av den så kallade vita kuben) kunna förstås som ett sätt att frikoppla verket från omgivningen. Den detaljerade beskrivningen gör att ljudinstallationen inrättar ett slags rum i rummet. Läst genom Bals och Rancières resonemang kan frikopplingen förstås, inte som samhällsfrånvärd isolering, utan som en metod för att åstadkomma en förskjutning i det sätt vi upplever, ser och förstår det som visas.²² Det betyder att en vistelse i *Forty-Part Motet* inrättar en skillnad gentemot exempelvis en vistelse i gaturkorsningen utanför Konstnärshuset. Det är i den kontrastverkan som jag menar att installationen kan sägas åstadkomma en omfördelning av det som Rancière kallar ”det gemensamma”, en omfördelning som vi alltså kan översätta med ”politik”.²³

Konstinstitutionen, i mer generell bemärkelse, har i diskussionerna kring den så kallade vita kuben, kritiserats för att det inrättar statusmässiga hierarkier (föremål lyfts fram som konst och höjs därmed över bruksföremålets funktion). Men det är också möjligt att tvärtom betrakta konstinstitutionen som en ram som möjliggör en utjämning av hierarkier. Väl antaget som konst blir det framvisades alla delar potentiellt meningsbärande, allt blir lika meningsfullt eller lika meningslöst och sedvanliga hierarkier och kategoriseringar sätts ur spel.²⁴ Cardiffs installation och Tallis stycke blir i utställningen på Konstmuseets stora sal synliga och förnimbara på ett sätt som de inte är utanför utställningens rum. Det viktiga här är inte att göra en värdering mellan de olika formerna av synlighet utan att just belysa skillnaden, att konstinstitutionen inrättar en *annan* typ av synlighet.

Hur kan då de betraktare som befinner sig i installationen uppfatta denna skillnad? Till sin komposition är Tallis stycke konstruerat som ett livligt spel mellan körerna. Dessa alternerar mellan att sjunga och lyssna, eller *anropa* och *svara*. Stundtals framträder alla rösterna i en stark unison sång, stundtals hörs en enskild stämma sjunga som i fjärran. Den polyfona komposition som utmärker katolsk renässansmusik iscensätter ett spel mellan individ och kollektiv. Varje stämma är i sig självständig och det finns inte någon hierarki mellan melodistämma och harmonistämmor: alla stämmor är potentiellt jämlika.²⁵ Det är något som förstärks i Cardiffs installation, där varje enskild stämma spelats in separat och återges i en egen högtalare. *Forty-Part Motet* är dock inte bara musik utan också en installation som

under en begränsad period visades i Konstnärshusets stora sal. Till skillnad från en uppspelning av Tallis stycke hemma i vardagsrummet inrättar installationen en *offentlighet*.²⁶ Denna form av synlighet gör att betraktaren aldrig fullt ut tillåts glömma sin egen fysiska placering i verket. Installationen öppnar på så vis upp en plats där undandragandet av visuellt fokus understryker besökarnas fysiska närvaro i verket. Samtidigt som installationens ljud är överväldigande gör dess avsaknad av visuellt fokus att åhörarna ställs att betrakta sin egen och eventuellt andras rörelse i rummet.

I jämförelse med biografialongens mörker eller museirummets så kallade *black box* för video- och filmkonst, som ju också påkallar betraktarens inlevelse, förblir betraktaren i *Forty-Part Motet* i det ljusa utställningsrummets synlighet. I den svarta lådan tillåts betraktaren sjunka in i rummets mörker, som ju också är en relativt avskild plats.²⁷ I *Forty-Part Motet* kan betraktaren däremot aldrig helt glömma sin egen fysiska närvaro i verket. Inte heller att detta är en offentlig plats i den meningen att den delas med andra (i de fall andra besökare var där samtidigt).

Vilka kan slutsatserna då bli av verkets performativa tilltal och de inskrivna betraktare som det förutsätter? Musiken fyller rummet samtidigt som installationens sparsmakade gestaltning gör betraktarna synliga inför varandra. Både styckets text och verkets fysiska gestaltning har beskrivits som tomt. För att det tomma rummet i *Forty-Part Motet* skulle förstås, inte som tomt utan som ett utrymme krävdes den konstinstitutionella inramningens

utpekande av platsen. Likaså blev det först då – i detta konsteoretiska sammanhang – som betraktarens hantering av verket kunde formuleras som ett ianspråktagande av en plats i en offentlighet. Den detaljerade installationsbeskrivning som omgav *Forty-Part Motet* vittnar om att ett sådant utrymme inte bara finns. Det var med viss ansträngning som det inrättades. Om betraktarna accepterade verkets ramar innebar det att hen antog det som potentiellt meningsbärande och inte bara som ett ”läte” att passera igenom. Eftersom *Forty-Part Motet* var abstrakt i den meningen att det inte förmedlade ett avkodbart budskap eller en gripbar berättelse fanns inte ett givet facit för tolkningen. Med Bals begrepp tilltalas betraktaren som ett ”du” som i sitt svar kunde skifta till ett ”jag”. Den aktivitet som verket påbjöd kan också beskrivas med Rancières begrepp *subjektivation*, betraktaren blir i hanteringen av verkets olika delar situationens subjekt.²⁸ Politiken ligger då i en form av bemyndigande av betraktaren, denna antas som kapabel att svara och kan därmed inta en formerande pol i språket. Den politik ett verk som *Forty-Part Motet* kan sägas generera befinner sig då på en singular nivå och den uppstår i enskilda situationer. Att utifrån en sådan situation försöka utvinna ett program för att realisera en mer övergripande politisk strategi vore att omintetgöra situationens möjlighet till politik.²⁹ I ett sådant program skulle politiken bli ett medel mot ett tänkt mål, dess underliggande konflikt skulle finna sin lösning och politiken, i den mening som den definierats ovan, skulle upphöra. Samtidigt är den situation som inrättas i *Forty-Part Motet* inte helt slumpartad. Installationen har uppförts på en

rad olika platser och inhyst ett stort antal besökare. Som sådan kan verket gång efter annan bereda plats för potentiellt politiska situationer, men verkets egen räckvidd stannar just vid denna potentialitet. För att en politisk händelse ska komma till stånd krävs en betraktare som är i position att svara.

Vidare läsning

Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2010.

Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996. Alt. sv. övers: Deutsche, Rosalyn, "Agorafobi" ("Agoraphobia") i *Konst, makt och politik*. Översättning Kim West, red. Simon Sheikh. Skriftserien Kairos: 12. Stockholm: Raster, 2007.

Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Abingdon: Routledge, 1995.

Oliver Marchart, *Post-Foundational Political Thought. Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Inlevelse och vetenskap. Om tolkning av bildkonst*, Stockholm: Atlantis, 2007.

Noter

1. Verket är centralt i ett av tre fall i min avhandling, där jag diskuterar olika utställningssituationers politiska dimensioner. Följande text är en bearbetad och förkortad version av undersökningens tredje fallstudie. Se vidare, Anna Lundström, *Former av politik. Tre*

utställningssituationer på Moderna Museet 1998–2008, diss. (Stockholms universitet, Göteborg: Makadam 2015).

2. Arthur Cohn, Dorothy Reina, Sara Davidson, Virginia och Smith Gregg, ”Tallis, Thomas”, i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red., Stanley Sadie och John Tyrell (London: Macmillan 2001), s. 36–48; Suzanne Cole, *Thomas Tallis and His Music in Victorian England*, Woodbridge: Boydell & Brewer, 2008, s. 98.

Forty-Part Motet utgår från en version av Thomas Tallis körverk *Spem in Alium* som uppfördes av Salisbury Cathedral Choir, inspelning och postproduktion genomfördes av SoundMoves, George Bures Miller redigerade verket och Field Art Projects producerade. <http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html>, 2017-02-08.

3. “Appendix A: Technical Requirements to the Exhibition Space”, MMA MA F1a: 281.

4. “Appendix B: Technical Requirements to the Exhibition Space”, MMA MA F1a: 281.

5. “Vägtext: 1:a På Moderna, Janet Cardiff”, Ibid. På informationsskylten angavs också att verket var en omarbetning av *Spem in Alium Nunquam Habui* (1575) av Thomas Tallis, samt information om hur verket producerats.

6. Appendix A: Technical Requirements to the Exhibition Space”, MMA MA F1a: 281.

7. Artiklarna sammanställdes senare i Brian O’Doherty, *Inside the White cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, 1999. Se även Douglas Crimp, “On the Museum’s Ruins,” *October: Art, Theory, Criticism, Politics*, sommar 1980, nr 102, vol. 13, s. 41–57 och Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1998).

8. Arthur C. Danto, "The Artworld," *The Journal of Philosophy* 61, nr 19 (1964), s. 571–84. Se även Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1981).

9. Styckets originaltext var en liturgisk växelsång på latin. Cohn m.fl., "Tallis, Thomas", i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, s. 45. Den engelska, sekulariserade text som har överlevt (*Sing and Glorify Heaven's High Majesty*) är en hyllningssång till rådande monarker och framfördes 1610 och 1616 för att fira installeringarna av prins Henry respektive prins Charles som tronarvingar. Den texten är daterad till 1600-talets första decennium, *ibid.*, s. 42.

10. Mieke Bal och Norman Bryson, "Semiotics and Art History", i *The Art Bulletin*, vol. 73 nr 2 (New York: College Art Association 1991). Se även Wolfgang Kemp's resonemang kring *implicerade* betraktare, Wolfgang Kemp, "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception", i *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, red., Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, och Keith Moxey, övers. Astrid Heyer och Michael Ann Holly (Cambridge: Cambridge University Press 1998), s. 180–196.

11. Mieke Bal, *Looking In: The Art of Viewing* (Abingdon: Routledge 2001; 2004), s. 164–165.

12. Bal själv får störst användning av modellen då hon analyserar etnografiska museers sätt att berätta om minoritetsgrupper, med the American Museum of Natural History i New York som exempel, Mieke Bal, "On Show: Inside the Ethnographic Museum", i *Looking In*, s. 117–160.

13. "Arbetspapper, konstnärsförslag," 2004, MMA MA F1a: 251.

14. Bal lyfter också fram möjligheten till ett sådant alternativt tilltal, Mieke Bal, *Looking In*, s. 165–166.

15. Ibid.

16. ”Väggtext: 1:a på Moderna, Janet Cardiff”, MMA MA F1A: 281.

17. Norman Bryson i Mieke Bal *Looking In*, s. 5.

18. Se exempelvis Andrew Benjamin, ”Including Transformation: Notes on the Art of the Contemporary”, i *The New Aestheticism*, red., John J. Joughin och Simon Malpas (Manchester och New York: Manchester University Press 2003), s. 213–214. Resonemanget har också beröringspunkter med det som Thierry de Duve för i ”Archaeology of Practical Modernism”, i *Kant after Duchamp* (Cambridge Massachusetts: MIT Press 1996).

19. Även Luka Arsenjuk använder detta ord då han beskriver hur Rancières politik opererar enligt en sorts ”tomrummets och tilläggets logik”, Arsenjuk, ”Introduktion till Jacques Rancière”, övers. Staffan Johansson, i *Fronesis: Det politiska*, nr 19–20, 2005; 2010, red., Leila Brännström, s. 91. Se även Jacques Rancière, ”Politikens början” (”Le commencement de la politique”, i *La Mésentente, politique et philosophie* 1995) övers. Sven-Olov Wallenstein, i *Texter om politik och estetik* (Site edition, Lund: Propexus 2006), s. 35–39.

20. Jacques Rancière, ”Delandet av det sinnliga” (*Le partage du sensible: Esthétique et politique* 2000) övers. Christina Kullberg i *ibid.*, s. 200–202 och passim.

21. Rancière, ”Politikens början”; Jacques Rancière, ”Orätten: politik och polis” (”La commencement de la politique” och ”Le tort: politique et police”, i *La Mésentente, politique et philosophie* 1995), övers. Sven-Olov Wallenstein, i *Texter om politik och estetik*. Se även Jacques Rancière, *Den okunnige läraren: Fem lektioner om intellektuell frigörelse* (*Le maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* 1987) övers. Kim West, Göteborg: Glänta, 2011.

22. Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, red., och övers. Steve Corcoran (London: Continuum 2010; 2012), s. 137.
23. Jfr. *ibid.*, s. 138–139.
24. Se Danto, *op cit*, om detta
25. Wolf Frobenius, m. fl. "Polyphony." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 23-01-2017, <http://www.oxfordmusiconline.com.ezp.sub.su.se/subscriber/article/grove/music/42927>.
26. Tallis stycke var dock i sin tid i hög grad officiell musik, eftersom det handlar om kyrkomusik som användes som kröningsmusik, jfr not 9 ovan.
27. Jfr. Charlotte Klonks resonemang kring hur den svarta lådan fullföljer de principer som O'Doherty tillskrev den vita kuben, det vill säga ett kroppslöst, semi-religiöst betraktande där vi förlorar vår relation till omvärlden, Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven och London: Yale University Press 2009), s. 216–218.
28. Se exempelvis Rancière, "Politikens början" och "Orätten: politik och polis", övers. Sven-Olov Wallenstein, i *Texter om politik och estetik*, s. 36 respektive s. 41–43, och *passim*.
29. Rancière påtalar i *Den okunnige läraren* hur lätt idén om intellektuell frigörelse blir ett folkbildningsprojekt om det omsätts i större skala, se exempelvis Rancière, *Den okunnige läraren*, s. 146–150.