

Referenshantering: lager, ekon och reflektioner i Lina Selanders *Model of Continuation*

Sara Callahan

Det första uppslaget i barnboken *Zoom* visar en bild av en obestämd röd form som på nästa sida visar sig vara kammen på en tupp; efter ytterligare en utzoomning framträder två barn som betraktar tuppen genom ett fönster; fönstret är placerat i ett av många hus på en stor bondgård, vars skala omkullkastas av ett par gigantiska barnhänder som leker med bondgården som alltså tycks vara en leksak; barnet och leksaken visar sig i sin tur vara en bild i en tidning; på nästkommande bild syns en man i en solstol som läser tidningen; solstolen står i sin tur på däckat på ett kryssningsfartyg som visar sig vara del av en reklambild på en buss i en stadsmiljö, osv.¹ Den alltmer utzoomade bilden illustrerar hur kontextualisering kan ske genom att förändra den ram som läggs kring det verk som skall tolkas.² I *Zoom* rör det sig om en enkel rörelse från mikro- till makro- där varje uppslag ger ny information som bidrar till en mer och mer komplett tolkning av scenen. I många samtida konstverk innefattar varje bild i sin tur olika ramar, temporaliteter och referenser, vilket gör att kontextualisering och tolkning

Hur du refererar till det här kapitlet:

Callahan, S. 2019. Referenshantering: lager, ekon och reflektioner i Lina Selanders *Model of Continuation*. I Hayden, H. (ed.) *Kontextualisering. Teoretiska tillämpningar i konvetenskap*: 2. Pp. 171–202. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <https://doi.org/10.16993/baw.g>. License: CC-BY 4.0

blir betydligt mer komplicerad.³ Om detta handlar föreliggande text.

Fokus ligger på det drygt 24 minuter långa videoverket *Model of Continuation* (2013) av den svenska konstnären Lina Selander. Redan här framträder vissa utmaningar. För att diskussionen ska vara begriplig krävs relativt ingående beskrivningar av verket som består av en rad fragmentariska rörliga bilder och fotografier. Inom den samtida konsten är detta inte alls ett ovanligt format men trots detta fokuserar många texter om konstvetenskaplig bildanalys uteslutande på stillbilder. Rörlig bild tar mer tid i anspråk: i betraktandet av verket men även i beskrivningen av det, och en text som denna måste avväga hur mycket beskrivning som behövs för att göra analysen begriplig, men samtidigt undvika att hamna i en ogenomtränglig textmassa. Med detta sagt vill jag uppmana och uppmuntra mina läsare att själva titta på filmen.⁴

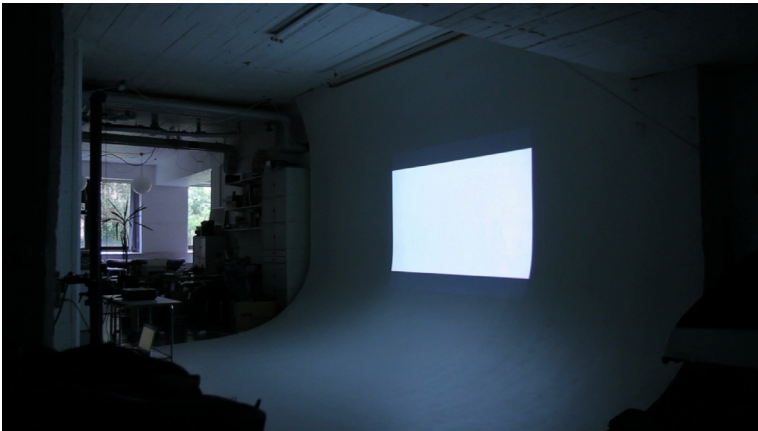


Bild 1. Lina Selander, *Model of Continuation*, 2013. Hd video, 24:31 min. Med stöd från Mikrohistorier, Konstfack och Vetenskapsrådet. Copyright: Lina Selander. Med tillstånd från Galleri Riis. Licens: CC BY-NC-ND

Model of Continuation visar ett stort rum med fönster ut mot en trädgård, längs långsidan finns en vit fotovägg som välver sig mot golvet. På den välvda väggen projiceras en tom filmruta i filmens öppningsscen. Efter några sekunder fylls skärmen av en målad bild av en skog, som följs av vad som ser ut som röntgenbilder av bland annat en skalbagge, redigerade efter rytmen från en visselpipa. Selanders film består således av två filmer där den ena är en inspelning av en uppspelning av den andra. Ibland sammanfogas dessa genom att den uppspelade filmen fyller hela ytan av skärmen; för det mesta ser man dock filmen projicerad på fotoväggen i rummet från olika vinklar och distanser. Rummets ljus förändras av det skiftande dagsljuset som kommer in genom fönstren, och ibland syns enstaka personer som rör sig vid fönstret eller i trädgården utanför. Den film som projiceras består i sin tur av ett stort antal ihopredigerade fotografier och filmfragment, bland annat återkommer skalbaggar i olika former: levande i genomskinliga plastlådor, avgjutningar av gigantiska skalbaggar som utforskas av nyfikna barnhänder, rader av små uppnålade specimen i en museivitrin. En arkitekturmodell av en modernistisk museibygnad visas från olika vinklar, och det glas som skyddar modellen reflekterar skuggor av betraktare i museirummet och gatulivet utanför. Kameran som filmar scenen är synlig indirekt genom sina konstanta försök att hitta något att fokusera på; de många reflektionerna gör att autofokusfunktionen blir synlig istället för att fungera som ett genomskinligt teknologiskt filter genom vilken världen registreras. Olika klumpar av smälta flaskor, korkar, och fönsterglas med tillhörande etiketter visas, även dessa från vad som tycks vara

ett museum. Vissa sekvenser är i färg, andra svartvita; vissa är filmade med handhållen kamera, andra är stilla, och flera ser ut att vara återbruk av äldre arkivmaterial. Bilder av människoskelett är också inklippta, en kvinnas ögonlock öppnas varsamt, men inget öga blottas—det är tomt. En slapp hand undersöks systematiskt av vad som ser ut att vara läkare eller vetenskapsmän. Ormbunkar vajar lätt i ett växthus, en grupp barn övar på en stor exercisplan till ljudet av en visselpipa, och en man som sitter på en trappa bleknar bort till dess att endast skuggan av hans kropp är kvar. En återkommande sekvens visar två händer som metodiskt monterar isär en videokamera.

Som betraktare är det svårt att till en början plocka upp alla olika kopplingar som finns mellan bilderna, men efter att ha sett verket några gånger framträder en upptagenhet vid syn, speglingar och skuggor—kameran filmar gång på gång genom glas där skuggor, reflektioner och försök till autofokus bryter illusionen av en transparent avbildning. Här pekas filmen ut som just film och kamerans många begränsningar blir tydliga. Det finns även en uppenbar koppling till Japan. Om man känner igen filmreferenserna förstår man att det rör sig om Hiroshima vilket understryks av en kort filmsekvens där en atombomb syns genom ett flygplansfönster. Filmen är för det mesta tyst, men ibland hörs ljudet av visselpipor, en motorbåt, ett musikstycke och sorl från människor i museisalarna.

Model of Continuation synliggör flera av de utmaningar man möter när man ger sig på att tolka den typ av samtida konst där konstnären använder sig av material som redan är laddat med olika referenser och som pekar mot andra popkulturella, litterära,



Bild 2. Lina Selander, *Model of Continuation*, 2013. Hd video, 24:31 min. Med stöd från Mikrohistorier, Konstfack och Vetenskapsrådet. Copyright: Lina Selander. Med tillstånd från Galleri Riis. Licens: CC BY-NC-ND

teoretiska eller historiska kontexter.⁵ Hur kan man förstå begrepp som text-kontext i relation till den här typen av konstnärlig praktik? På vilket sätt blir de referenser som finns i verket betydelsebärande, och hur kan dessa lager av mening nystas upp? Vad kan konstvetaren bidra med när konstnären själv tar sig an rollen som tolkare av sina verk? Tolkningsakten består alltid av att välja ut och att välja bort—frågan som infinner sig är hur detta praktiskt kan utföras, samt när en tolkning faktiskt är *klar*? Jag kommer att i textens tre huvuddelar peka mot några möjliga svar på dessa frågor genom att fokusera på olika lager av kontextualiseringar som kan mobiliseras i tolkningen av *Model of Continuation*.

Kontext 1: text och paratext

Ett sätt att fördjupa sin förståelse av ett verk är att läsa olika texter som diskuterar och ger information

om konstverket. Begreppet *paratext* som myntades av Gérard Genette för att beskriva textelement utanför en litterär text, kan även användas mer allmänt för att ringa in tillägg till andra typer av verk.⁶ Paratexten beskrivs som ett slags “obestämd zon” mellan verkets insida och dess utsida, en tröskel som ger läsaren— betraktaren—möjlighet att ta sig in i en text eller ett konstverk. Man kan säga att tolkningen kalibreras under påverkan av paratexten genom att den riktar uppmärksamheten mot vissa element i det verk som tolkas.⁷

Det finns ett flertal texter som behandlar *Model of Continuation*: konstnärens egen beskrivning av verket; essäer och andra texter av curators och kritiker; recensioner; samt intervjuer och samtal med konstnären.⁸ Genom sådana paratextuella källor är det till exempel möjligt att utröna att tre olika filmer finns inklippta i verket: spelfilmen *Hiroshima, Mon Amour* (1959); dokudramat *The Children of Hiroshima* (1952); och dokumentären *Hiroshima Nagasaki, August 1945* (1970). Man får även veta att filmat material från The Peace Memorial Museum i Hiroshima är flitigt återkommande, liksom ett tekniskt museum och en botanisk trädgård, båda i Tokyo. Konstnärens egna uttalanden och texter klagör att kameran som monteras isär är filmad i samma ateljé där filmen senare projiceras, samt att verket har en speciell tillkomsthistoria. Efter att ha gjort klar och ställt ut en film med titeln *To the Vision Machine* (2013) uppfattade Selander att någonting saknades. *Model of Continuation* är resultatet av att hon då valde att lägga till ytterligare ett filmat lager på denna första film, som är nästan, men inte helt, identisk med den som projiceras på den välvda fotoväggen i rummet.⁹

All denna information fungerar likt fotnoter i en akademisk text: de gör det möjligt att spåra källor och att veta vilka referenser som finns direkt kopplade till bilderna. Det är dock viktigt att understryka att dessa paratexter inte endast tillhandahåller *ren* eller *objektiv* information utan rör sig mellan fakta och tolkning. Texter på Selanders hemsida poängterar att atomexplosionen i Hiroshima gjorde att skuggorna från människor och annat ristades in i staden och fungerar som ”oavsiktliga monument,” och att alla som såg explosionen antingen dog eller förlorade synen.¹⁰ Genom att referera till atombomben som en blixtnöje och att hävda att bilder, likt radioaktivitet ”läcker” uppmuntras således en tolkning av verket som tar fasta på relationen mellan atombomben och den fotografiska tekniken. Detta i sin tur kopplar samman medierna fotografi och film med tematik kring död och förgörelse.¹¹

Det är givetvis frestande att behandla konstnärens egna ord som ett slags facit som fastställer hur ett verk bör förstås. Konstnären ger onekligen ingångar till verk som annars kan tyckas svårtillgängliga, men dessa och andra texter både stör och styr tolkningen.¹² Det finns ofta en viss spänning mellan viljan att låta ett verk vara sin egen kontext, dvs. att låta det *tala för sig själv*, och att gå till botten med de referenser som pekas ut. Jag vill dock hävda att ett konstverk egentligen aldrig talar för sig själv, det är alltid omringat av någon form av paratext och frågan är alltså inte *om* dessa påverkar tolkningen, utan *hur*. Detta blir särskilt akut i fallet med den typ av konst som Lina Selander här representerar där den faktiska bakgrunden till de bilder och filmfragment som filmen är uppbyggd av delvis består av redan laddade betydelsebärande dokument. Det går

att hävda att ett verk som *Model of Continuation* är helt beroende av texter som ger insikt i dess specifika referenser, men det kan vara svårt att veta hur långt man ska gå när det gäller att nysta upp dessa trådar. Till exempel går det att läsa i en intervju att boken *Atomic Light (Shadow Optics)* fick Lina Selander att intressera sig för bildens osynliga kärna och den koppling som finns mellan fotografiet, atombomben och total förintelse.¹³ Är det nödvändigt att läsa boken för att kunna tolka konstverket? Behöver vi se de filmer som konstnären pekar ut som källor för vissa sekvenser i filmen? I ett mail till undertecknad berättar Lina Selander att det var filmvetaren Trond Lundemo—som skrivit om Selanders konstnärskap—som först gjorde henne uppmärksam på Akira Mizuta Lippit, författaren till *Atomic Light*.¹⁴ Här blir det tydligt att ett verk som *Model of Continuation* fungerar som en nod i ett stort nät av referenser där påverkan rör sig i olika riktning. Varken tolkaren eller det som tolkas är således autonoma, och den som skriver om en nu levande konstnär kan alltså direkt eller indirekt påverka konstnärens egen tolkning och kontextualisering av sitt verk.

Frågan är också om konstnärens egna texter i dessa fall är att betrakta som paratext, i någon mening utanför verket självt? Om man väljer att närma sig konstnärens egen text om verket som en del av verket—om än kanske en underordnad del—bör dessa givetvis läsas och tolkas kritiskt. På samma sätt som bildelement analyseras (Vilka bilder har valts ut? Vad refererar de till? Hur är filmen redigerad? etc.) måste även texten brytas ner och tolkas (Hur är den skriven? Vilka ord används? Vad pekas

ut som viktigt, och vad nämns inte alls?). Huruvida texten betraktas som del av verket eller inte påverkar också vilka sanningsanspråk som läggs på den: är den likt ovan nämna fotnoter eller snarare en fiktiv text med tillhörande frihet att överdriva och fabulera?¹⁵

Model of Continuation innehåller även faktisk text—i den film som projiceras finns textrader som ”we would only talk about the abstract qualities of images” och ”a slow evaporation of the visual”. Ofta återfinns samma text längst ned på den skärm som visar rummet och filmen i filmen, men då är texten för det mesta inom hakparantes, ibland även överstruken. De skiftande vinklarna på texterna gör att filmens olika bildlager blir synliga på ett konkret sätt, information läggs på annan information som resulterar i små förskjutningar i interpunktion och rytm. De texter som är del av den projicerade

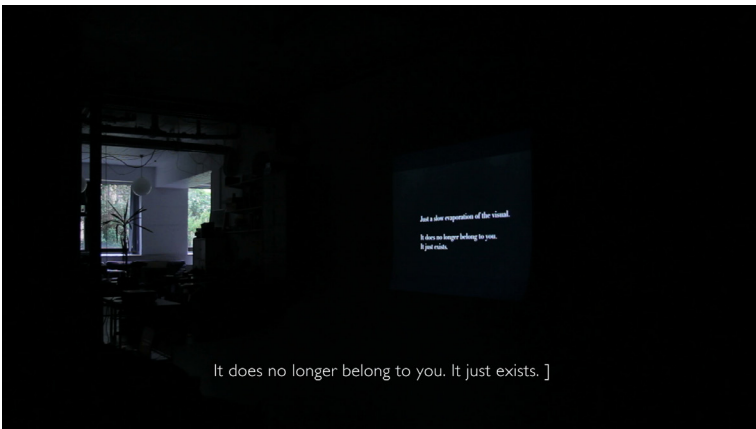


Bild 3. Lina Selander, *Model of Continuation*, 2013. Hd video, 24:31 min. Med stöd från Mikrohistorier, Konstfack och Vetenskapsrådet. Copyright: Lina Selander. Med tillstånd från Galleri Riis. Licens: CC BY-NC-ND

filmen visas under längre tid än de på filmen som innefattar skärmen och rummet. I den senare är det mestadels endast en rad text, vilket gör att text-sekvenser bryts upp till flera mindre enheter. Utöver det som sägs i texten, har textlagren även en formell och spatial funktion. Att texten finns på två olika lager samtidigt gör att rumsligheten tydliggörs och att de skärmar vi tittar på för att se både rummet och den projicerade filmen blir extra synliga som just skärmar. Skärmens transparens utmanas och de temporala förskjutningarna påminner om att det vi ser är ett antal olika lager rörlig bild, vilka alla på olika sätt är konstruerade.

Relationen text-bild är djupt förankrad i Selanders verk inte bara för att faktisk text står över faktisk bild, utan även genom att det diskursiva och det fotografiska kopplas ihop på olika sätt. Den diskursiva kontexten för bilderna—de arkiv de kommer ifrån, de lager av mening som finns inbyggda i dem—skapar ett slags spänning där bilden både är i sig själv nog och samtidigt är helt avhängig den textuella kontext som etablerar dess mening. Selanders samarbetspartner Oscar Mangione beskriver i en intervju den komplexa relationen till kontext så här:

Two distinct forces are at play: a love for the image itself, and a constant undermining of the relationship between text and image. I imagine that this outside of the image, its context or place within a discursive order, in an archive perhaps, is dependent on text, and our images and sequences of images have an obvious, but vague, connection to this order. At the same time, and maybe even in the very same movement that binds them to a textual order, the works establish or try to establish independence on the level of the photographic or cinematic inscription.¹⁶

Detta speglar den ovan nämnda spänning som finns mellan att låta ett verk *tala för sig själv* och att se det som ofrånkomligt sammankopplat med dess paratext—dvs. tanken att ett konstverk ska kunna upplevas direkt utan att betraktaren behöver läsa på om konstnärens bakgrund och intentioner eller ta till andra tolkningshjälpmedel. Den spänning som finns i själva filmen är istället mellan bilden som på något sätt direkt eller självständig, och bilden som ihopkopplad med de referenser som finns bakom den. *Model of Continuation* iscensätter och bearbetar alltså just det som tolkningen av verket brottas med: nämligen hur mening skapas i bild, mellan bilder, och mellan bild och text. Verkets form och innehåll är på så sätt djupt sammanflätade, och även den tolkningsprocess som betraktaren går igenom följer den tematik som verket bearbetar. Det är således svårt att göra en knivskarp åtskillnad mellan text (verk) och kontext i det här fallet; och denna sammanflätning blir än mer tydlig ju längre in i tolkningen man rör sig.

Kontext 2: montage

Den andra nivån av kontextualisering som jag vill ta upp har att göra med montage och hur mening skapas genom att disparata element sammankopplas. Här kan det vara bra att påminna om två olika etymologiska ursprung av termen *kontext*, vilket klargörs av litteraturvetaren Anders Palm. Å ena sidan prefixet ”con” (med), dvs. text som sätts i relation till något externt. Å andra sidan, det latinska verbet ”contextere” som betyder ”sammanväva” eller ”fläta ihop;” dvs. något som utgör en helhet av delar. Här finns alltså, som Palm påpekar, både kontext

som ett relationsbegrepp där något externt kopplas ihop med texten, och kontext som beteckning på en texts ”interna karaktär av att vara sammansatt av enskildheter som flätats samman till en väv, till en struktur.”¹⁷ Båda dessa betydelse, eller betoningar, är aktiva i denna andra nivå. Montage förstås här bokstavligt—den teknik som Selander använder sig av där film- och fotofragment redigeras ihop till en helhet—men även mer bildligt där olika verk kan ses som delar i en större helhet. Jag återkommer till det mer bokstavliga montage men vill börja med konstnärens oeuvre som ett slags montage där mening skapas genom att olika verk medvetet eller omedvetet ses i ljuset av varandra. Detta kan dels ske i ett utställningsrum där curatorIELla beslut resulterar i kopplingar där verk påverkar andra verk, men även när de verk som setts på en annan plats vid en annan tidpunkt eller vad man läst om konstnärskapet påverkar tolkningen av det verk man har framför sig just nu.¹⁸

Låt mig ge två exempel för att tydliggöra hur detta kan gå till. Det första har att göra med hur bilder av träd och växtlighet återkommer i ett flertal av Selanders verk. I filmen *Silphium* (2014) som fått namn efter en växt som var populär redan under antiken, visas en rad bilder och filmsekvenser av träd som speglas i vatten, reflekteras i glas, växer på tapeter och mynt, ormbunkar och en urholkad stubbe som användes av Östtysklands säkerhetspolis som gömställe för hemlig övervakning. Även i *Lenin's Lamp Glows in the Peasant's Hut* (2011) finns ormbunkar, samt ett stort antal fossiler och olika bilder av skog, träd och växter. Är man bekant med dessa verk kommer bilder av natur och

växtlighet att verka än mer betydelsebärande när de återkommer i *Model of Continuation*. Filmen öppnar som redan nämnts, med en bild av ett rum där en palm i en kruka är synlig framför fönstret genom vilket man skymtar en trädgård. När den projicerade filmen går igång är det just till en målad bild av en skog eller trädgård. Här pekas ett antal lager av natur-som-bild ut: fönstret fungerar som skärm genom vilken man ser en verklig trädgård, krukväxten pekar ut den tuktade naturen, och den målade bilden är filmad, projicerad, och återfilmad. När dessa olika lager sätts i relation till växtreferenserna i de andra verken blir denna natur-kultur tematik än mer tydlig. Lägg till detta en scen som kommer senare i *Model of Continuation* där växter speglas i ett vattendrag, samt i glasdörrar och fönster i ett stort växthus. Den betraktare som är bekant med *Silphium* kan knyta ihop dessa reflekterade växter och förstå dem som särskilt betydelsebärande.¹⁹ Även de återkommande bilderna av fossiler i *Lenin's Lamp* kan läsas i relation till de många röntgenbilder som återfinns i flera av Selanders verk—här är en möjlig tolkning ett utpekande av det indexikala avtrycket som kan sägas koppla samman fotografi-et, fossilen, skuggan och inskriptionen.²⁰

Ett andra exempel på den typ av montage som kan sägas uppstå mellan verk är det återkommande utpekandet av skärmen och filmmediet. Dels kan stubben som filmas genom en glasmonter sägas eka liknande scener av reflektioner i museimiljö som återfinns i *Model of Continuation*. Dels utgörs öppningsscenen i *Silphium* av en egendomlig bild som visar sig vara en extremt vinklad av-filmning av Hans Holbeins målning *Ambassadörerna* (1533).



Bild 4. Lina Selander och Oscar Mangione, *Silphium*, 2014, Hd video, 22 min. Med stöd av Kunsthall Trondheim. Copyright Lina Selander och Oscar Mangione. Med tillstånd från Galleri Riis. Licens: CC BY-NC-ND

Nedre delen av målningen upptas av en stor mystisk form—en skalle sedd ur en väldigt skarp vinkel, en så kallad *anamorfos*—som fungerar som ett memento mori kopplad till seende och perspektivförskjutning.²¹ I den extremt vinklade bilden av Holbeins målning som finns inklippt i Selanders film är det bara skallen som är synlig i ett korrekt perspektiv, resten av motivet är helt förvrängt; alltså tvärt emot hur man brukar se Holbeins verk. Är man bekant med Selanders hela oeuvre vet man att samma målning återkommer i ytterligare ett verk: *Around the Cave of the Double Tombs* (2010) och knyter alltså ihop dessa båda filmer kring teman som ockupation, instängdhet, kolonialism och kapital. Bilden av Holbeins målning och den extrema vinkeln kan även fogas samman med skärmen som filmen projiceras på i *Model of Continuation*, och bidrar på så sätt till att vinkeln, skärmen och perspektivförskjutningen blir än mer tydliga och att bilden i filmen som visas

blir synlig som just filmad och filtrerad genom visuella teknologier. Denna överdrivna förvrängning poängterar de förvrängningar som involveras i allt seende och alla visuella representationer. Holbeins målning kan även synliggöra memento-mori temat i *Model of Continuation* genom att göra betraktaren känslig för hur de inristade skuggor som lämnats i det urbana landskapet efter atombomberna blir en konstant påminnelse om döden, om än i en form som är tydligt kopplad till fotografiet.

Så låt oss då vända blicken till den mer vardagliga betydelsen av montage: en teknik för att sammanfoga bilder inom ett och samma verk. Här fungerar montage som meningsskapande kontext där bildfragment krockar med eller bygger på element från varandra, och där verket som helhet kan sägas kontextualisera dess delar. En av filmhistoriens pionjärer Sergei Eisenstein har i en ofta citerad text från 1929 beskrivit montage som ”kollisionen” mellan två givna enheter som därigenom ger upphov till en idé.²² Montaget är således hur någonting blir mer eller annat än summan av dess delar, vilket Eisenstein exemplifierar med den japanska filmkonsten och skriftspråket. I det senare kan kombinationen av två avbildbara föremål resultera i en bild av någonting som egentligen inte kan återges grafiskt, t.ex. kombinationen av en mun och en fågel får betydelsen ”sjunga”.²³ Montage är här alltså ett sätt att visa i bild det som är på gränsen till vad bildspråket kan uttrycka.

En sekvens i *Model of Continuation* består av en lång tagning som börjar med ett stort antal träd, som efter en utzoomning visar sig vara små träd i en arkitektur-modell; via paratextuella källor har platsen identifierats som Peace Memorial Museum



Bild 5-6. Lina Selander, *Model of Continuation*, 2013. Hd video, 24:31 min. Med stöd från Mikrohistorier, Konstfack och Vetenskapsrådet. Copyright: Lina Selander. Med tillstånd från Galleri Riis. Licens: CC BY-NC-ND

i Hiroshima. Scenen tycks filmad med handhållen kamera och rör sig runt i rummet och fokuserar på olika delar utan att stanna upp särskilt länge vid en punkt. Det blir tydligt att modellen är bakom glas eftersom skuggor från museibesökare flimrar förbi och en skarp ljusstråle speglar ett fönster genom vilket landskapet utanför syns, bilar kör förbi

och personer strosar omkring. Här visas alltså ett antal scener i samma scen, men betraktaren har endast tillgång till dem indirekt, och glaset är i sig endast synligt genom vad som reflekteras i det. När kameran rör sig upp över modellen ser man även hur rummet innehåller andra glasmontrar och stora svart-vita fotografier som hänger på väggen. Denna scen är en av de få i *Model of Continuation* som har naturligt ljud: ett dovt brus, en högtalarröst och ett långsamt pianostycke som spelas upp. Efter ett klipp kommer vi till en helt tyst scen av rummet med den välvda fotoväggen, dock utan uppspelad film. Efter ett antal sekunder syns texten ”We would only talk about the abstract qualities of images”, både på den projicerade skärmen, och inom hakparenteser längst ned på *vår* skärm.

Denna sekvens kan uppfattas som ett montage av två scener (museet med modellen och rummet där filmen spelas upp), men det är också möjligt att se scenen i museet som ett montage där olika bilder finns som reflektioner som pekar mot någonting utanför själva bilden. Modellen av museet står inuti det byggda museet vilket i sig lyfter intressanta frågor kring representation och dubblering. Byggnadens insida och utsida överlappar genom reflektionerna i glaset, och scenen rymmer åtskilliga lager av rörelse/stillhet, historia/samtid. Museet är en iscensättning av Hiroshimas historia och själva rörelsen i bilden, in- och utzoomningarna, speglingar och fokuseringsproblem när kameran försöker förstå vad som är för- och bakgrund underbygger tematiken om visuella regimer, historieskrivning och vår relation till det förgångna.²⁴ Den plötsliga tystnaden gör också att det naturliga ljudet blir påtagligt frånvarande vilket drar fokus till skärmen i

rummet där en tom filmruta projiceras. Detta rum har också en liknande dubblerad effekt i verket: kameran som monteras isär har filmat vissa scener vi ser i den film som projiceras i rummet, och rummet där kameran monteras isär är det rum där filmen av detta förlopp visas. Textraden om bilders abstrakta kvaliteter kan givetvis kopplas ihop med alla dessa lager av betydelsebärande referentialitet. Vad är det kameran inte kan fånga? Eller, vad är det som finns bakom och mellan det synliga i de bilder vi ser?

Montage i Selanders verk kan betraktas både som teknik och som ett teoretiskt förhållningssätt kring tolkning. Susan Buck-Morss har beskrivit hur filosofen Walter Benjamin närmade sig montage som ”teori”.²⁵ Montaget kritiska dimension kommer av hur det avbryter den kontext i vilken det infogas, men det har samtidigt en kreativ, konstruktiv potential; dvs. den skapar mening och samband just genom att bryta upp förgivettagna samband.²⁶

kontext 3: associativa referenser

I detta kapitels första del diskuterades hur paratext kan peka ut de faktiska referenser som finns i de bildelement som utgör *Model of Continuation* samt hur man kan förstå text i relation till bild mer allmänt i verket. I del två har begreppet montage fungerat som ingång till en diskussion om hur verk och bilder påverkar varandra för att de befinner sig i samma kontext; dvs. att de är del av samma oeuvre eller verk. Jag vänder mig nu till en tredje nivå av kontextualisering: hur de avlagringar och referenser som finns i de bild- eller filmelement som utgör *Model of Continuation* kan analyseras genom

att sätta in verket i ett bredare nät av associationer. Denna typ av tolkning kan beskrivas som att den som tolkar plockar från hela sin arsenal av kunskap, erfarenheter och känslor. Genom dessa bygger tolkaren upp länkar till andra kunskapsstrukturer som hakar i dem som verket mobiliserar.

Den bokstavliga betydelsen av kamera är rum, och det är möjligt att tolka rummet och projektionen i rummet med detta som startpunkt. Här kan filosofen och semiotikern Roland Barthes verk *Det ljusa rummet* mobiliseras som referens, bland annat genom att koppla Selanders intresse för kameran och dess begränsningar till Barthes diskussion om fotografiets relation till minne, saknad och död. I *Det ljusa rummet* skriver Barthes om fotografiets upplevda kapacitet att sammanfoga det förgångna med nuet, men även hur det ofta inte fungerar, alltså hur bilden inte fångar en person eller händelse trots att de faktiskt syns på bild. Barthes diskuterar detta i relation till begreppen *punctum* och *studium*, och texten har kommit att bli en klassiker inom fototeori.²⁷ Det ljusa rummet, eller camera lucida, är en referens till en förfotografisk teknik, som användes som rithjälpmedel främst under 1800-talet. Camera obscura, som bokstavligen betyder ”mörkt rum” på latin, är en relaterad teknik. Även den ett optiskt instrument, men här en mörk kammare försedd med ett litet hål genom vilket ljusstrålar kan passera. Tekniken har en lång historia och anses ofta vara en föregångare till den fotografiska kameran. Selanders film visas i ett och samma rum som kan ses som ett slags camera obscura, men det finns många andra spår som hakar i denna tematik. Den systematiska isärmonteringen av kameran som visas i *Model of*

Continuation kan tolkas som ett försök att gestalta just den plats där bildens essens återfinns. Det blir tydligt att den digitala kameran saknar ett sådant inre rum, allt plockas systematiskt isär men inget hittas. Beträktaren påminns också om det öga som blottas och som visar sig vara endast ett tomrum bakom ögonlocken. De frågor som filmen tycks uppehålla sig vid, visuella tekniker och dess begränsningar, samt kopplingar mellan död och fotografi, kompliceras och underbyggs här ytterligare.

Den redan nämnda mannen på trappan visas två gånger i filmen, först materialiseras han från en skugga på trappsteget, nästa gång sker samma sekvens i motsatt riktning, mannen sitter med nerböjt huvud och bleknar långsamt bort till dess att endast skuggan är kvar. Dessa båda sekvenser är även filmade från motsatta vinklar vilket gör att skärmen förvrängs åt olika håll i de båda bilderna. Återigen är det bildens konstruerade aspekter som understryks och påminner betraktaren om att det vi ser är filtrerat genom en rad olika lager av in- och uppspelningar. Om rummet i filmen kan ses som en potentiell camera obscura, kan även mannen på trappans ingraverade skugga sägas synliggöra hur atombomben gjorde hela staden till en kamera: dess ljus var så starkt att skuggor blev beständiga märken på husväggar, trappor och gator i Nagasaki och Hiroshima. Fotografiet som index, ett materiellt spår, är relevanta element att diskutera här, och kan kopplas till andra icke-fotografiska index av förödelse som ägt rum i historien så som till exempel de hålrum i staden Pompeji där människor begravts under ett lager av lava i ett vulkanutbrott år 79 e.Kr. Avbildning, död och konst knyts samman. Utöver de

filmade sekvenserna av mannen på trappan—tagna från filmen *The Children of Hiroshima*—finns ytterligare en referens till trappan: ett fotografi filmat genom glaset på en museivitrin. På bilden syns en persons ben, kanske en vakt eller militär av något slag, och en mörk skugga på ett trappsteg. Bilden är del av en bok eller större dokument, där omkringliggande bilder endast skymtas. I glaset finns en skarp solstråle samt reflektioner av en museibesökarens ben, eller möjligtvis personen som filmar scenen. Återigen har vi att göra med en dubbling—ben då och ben nu—men även olika rumsligheter och lager av temporalitet och representation genom skärmar, glas och teknologi.

Ett annat exempel på vidgad kontextualisering är tolkningen av de bilder och filmsekvenser som visar ormbunkar. Den så kallade ormbunksfebern eller *Pteridomania* under den viktorianska eran

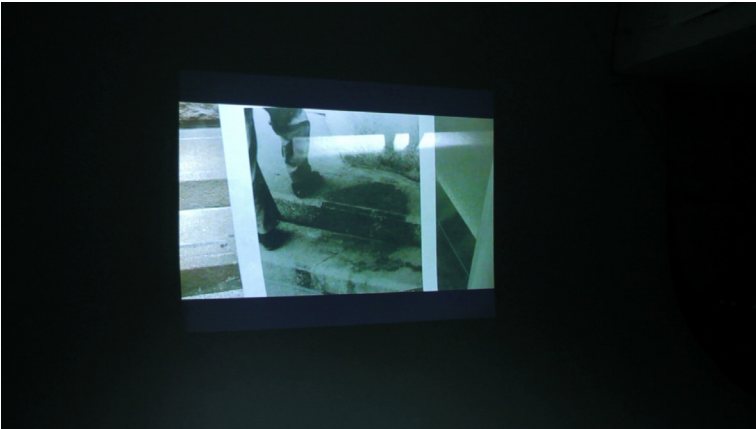


Bild 7. Lina Selander, *Model of Continuation*, 2013. Hd video, 24:31 min. Med stöd från Mikrohistorier, Konstfack och Vetenskapsrådet. Copyright: Lina Selander. Med tillstånd från Galleri Riis. Licens: CC BY-NC-ND

har diskuterats i relation till en annalkande modernisering och industrialisering av det brittiska samhället. Ormbunken användes då för att knyta an till en ur-form (spiralen) och långa historiska epoker eftersom ormbunken är en uråldrig växt och ofta förekommande i fossila kvarlevor.²⁸ Kunskap om Pteridomania kan sammanfogas med den tematik som lyfts i *Model of Continuation* där mannen på trappan blir ingraverad i materialet likt en fossil. Denna tanketråd leder vidare till hur ormbunken har förblivit relativt oförändrad genom långa historiska epoker, vilket i sin tur kan kopplas samman med de bilder av skalbaggar och kackerlackor som ofta sägs överleva till och med en atombomb.

Det som gör det extra svårt att tydligt separera text och kontext, eller verk och tolkning, i *Model of Continuation* har att göra med den förändrade roll som konstnären kommit att få under senare år, där hen ofta arbetar likt en forskare och samtidigt agerar kritiker eller tolkare av sina egna verk.²⁹ När man som konstvetare tolkar ett verk där konstnären arbetat med en djupgående bearbetning av dokument och ett intresse för referenser och de spår som färdas genom dessa, blir det en potentiell svårnavigerad överlappning mellan text och kontext. Lina Selander har på ett väldigt medvetet plan stoppat in en rad referenser i sitt verk och bearbetar samtidigt tematik som har att göra med tolkningsprocessen som sådan. Konstvetaren tar sig in i verket genom dessa trösklar, men om vi enbart packar upp det som konstnären stoppat in i verket blir vi ganska överflödiga. Vår tolkning måste gå djupare och vidare än så. Ett sätt att göra detta är att koppla

ihop det Selander gör med vidare strömningar inom konsten och samhället i övrigt. En sådan strömning är det som ibland benämns ”den arkiviska vändningen.”³⁰ Detta intresse sträcker sig långt utanför konsten, men kan läsas i skenet av Selanders bearbetning av historiska dokument och vise versa. Relaterat till detta är det som inom akademien benämns som mediearkeologi, nämligen intresset för mediers materialitet och hur detta påverkar hur och vad olika medier kan kommunicera.

Avslutande diskussion

Den här texten har försökt närma sig och tolka Lina Selanders videoverk *Model of Continuation* genom att peka ut några av de lager av referenser som verket tar upp, och genom att diskutera hur dessa ekar och reflekterar varandra inom och utanför verket. För att klargöra dessa olika lager och relationer kan man ta hjälp av etablerade metaforer eller begrepp. Termen *palimpsest* har kommit att bli en populär metafor för de lager av referenser som figurerar i samtida konstverk. Palimpsest refererar från början till en ”pergamenthandskrift vars text bortskrapats och ersatts av en ny”, men där tidigare lager i viss mån lyser igenom på senare tillägg.³¹ Innan man anammar en sådan vanligt förekommande metafor är det är värt att stanna upp och fundera på vad den faktiskt gör: är palimpsest verkligen rätt bild för att beskriva ett verk som *Model of Continuation*? Palimpsest är onekligen en förförisk term, men likt barnboken *Zoom* som inledde diskussionen missar den det dynamiska och instabila element som dessa meningslager har till varandra i Lina Selanders verk

där överlappningar, glidningar och reflektioner knyter samman tolkning och tematik på en rad olika sätt. Man kan säkerligen uppfatta den tolkningsprocess som denna typ av verk kräver som frustrerande—inte minst därför att det inte finns en given slutpunkt i tolkningen. Det finns inte en nyckel som kan sägas låsa upp verket en gång för alla. Snarare har man att göra med en rad olika lager och referenser som delvis pekar åt olika håll och där tolkningen hela tiden öppnar upp mot nya referenser och trådar som kan nystas upp. Mer användbart än *palimpsest* är begreppet *kunskapsekologi* i detta sammanhang. Som begrepp för att förstå Selanders konstverk är en naturlig process som ekologi givetvis delvis missvisande, här rör det sig om en konstnär som medvetet skapar ett verk, snarare än fysiska eller kemiska processer. Kunskapsekologi kan dock användas för att beskriva verk som likt *Model of Continuation* arbetar med arkivmaterial och olika referenslager—termen signalerar en rörelse som är både organisk och strukturerad, där olika element i ett verk är sammankopplade och kontextualiserar varandra i en komplex och delvis oöverskådlig struktur.³² Termen ekologi pekar även ut hur bilder, texter och referenser påverkar och påverkas av andra bilder, texter och referenser, men även hur tolkningar påverkar andra tolkningar.

Noter

1. Istvan Banyai, *Zoom* (London: Puffin, 1998). Boken består enbart av bilder utan tillhörande text. *Zooms* visuella grepp användes i den populära podcasten *Serial* för att illustrera hur serien avsåg innefatta både

extremt närgångna detaljer och ett mer heltäckande helikopterperspektiv.

2. Inramning, eller "framing" är ett sätt att förstå tolkning. Mieke Bal och Norman Bryson väljer istället begreppen text-kontext för att peka på en mer rörlig form, där avgränsningar mellan ram och inramat inte är statisk eller enkelriktad. Mieke Bal och Norman Bryson, "Semiotics and Art History," *The Art Bulletin* 73, no. 2 (June 1991): 174–208.

3. Termen kontext kan, som blir tydligt i den här antologin, ha mer eller mindre strikta betydelser. Ett sätt att förhålla sig till kontext och kontextualisering i konstvetenskap är att klargöra utställningssituationer och proveniens; hur ett verk ställs ut och hur det rört sig genom historien. Jag kommer i denna text inte fokusera på den typen av kontext utan använda mig av begreppet i vidare mening, som verkets sammanhang, och särskilt bilden som en nod i ett nät av olika sammanhang. Givetvis skulle det vara intressant att diskutera Selanders verk i relation till hur de faktiskt ställs ut, samt att klargöra skillnader mellan att se verket på nätet genom en dataskärm i sitt arbetsrum och att se det på t.ex. Venedigbiennalen där Selander visade en hel serie verk 2015.

4. "Lina Selander, Model of Continuation," Vimeo, hämtad 2017.04.18, <https://vimeo.com/73997493>.

5. Lina Selanders verk fungerar i min diskussion som ett exempel på denna typ av samtida konstverk. Mitt fokus på *Model of Continuation* bör därmed ses som en pragmatisk ingång i ett större tematiskt kluster av frågeställningar som rör tolkning och kontextualisering där de specifika detaljerna har med Selanders verk att göra, medan de större tolkningstekniska aspekterna är applicerbara på andra verk som är gjorda i samma "anda."

6. Gérard Genette, "Introduction to the Paratext" (1987), övers. Marie Maclean, *New Literary History* 22, no. 2 (Spring 1991): 261–72.

7. Genette, "Introduction to the Paratext," 261. Genette delar in paratext i två huvudgrupper: *peritext* är det som finns i direkt anslutning till texten så som titel, förord, fotnoter, index etc., medan *epitext* är de element som befinner sig utanför texten som till exempel intervjuer med författaren, dagböcker, samtal, korrespondens etc. Genette, "Introduction to the Paratext," 263–64.

8. Några sådana texter är: Magnus Bårtås och Andrej Slavik, red., *Microhistories* (Stockholm: Konstfack Collection, 2016); Lena Essling, red., *Lina Selander: Excavation of the Image: Imprint, Shadow, Spectre, Thought*, Moderna Museets Utställningskatalog 385 (Cologne: König Books, 2015); Helena Holmberg, red., *Lina Selander. Echo.: The Montage, the Fossil, the Sarcophagus, the x-Ray, the Cloud, the Sound, the Feral Animal, the Shadow, the Room, and "Lenin's Lamp Glows in the Peasant's Hut"* (Stockholm: OEI editör och Index, 2013); Sheena Malone, "'Meta-Montage' of the Pavilion," *Arterritory*, hämtad 2017.06.18, http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/4749-meta-montage_of_the_pavilion/. Även verktexter och vekens titlar är viktiga och bidrar till hur man förstår ett verks mening. Jag fokuserar inte på dessa i den här texten, men även dessa paratexter bör givetvis tas i beaktande när man tolkar ett verk.

9. Samtal med konstnären i hennes ateljé, 2016.08.29.

10. "In Hiroshima things and people were erased in a flash. Their shadows were impressed on the city's surfaces (plants, the man on the staircase). The flash of the atomic explosion can only be witnessed at the cost of one's eyesight or life." "Works: Model of Continuation," Lina Selander, hämtad 2017.04.18, http://www.linaselander.com/works/index.php?id=21&cat_id=&p=#ontitle. Lina Selander's website is in the process of being changed. The links to specific pages on that site may therefore no longer work by the time this book goes to print.

11. "Works: Model of Continuation", Lina Selander, hämtad 2017-04-18, http://www.linaselander.com/works/index.php?id=21&cat_id=&p=#ontitle. Lina Selander's website is in the process of being changed. The links to specific pages on that site may therefore no longer work by the time this book goes to print.

12. För en klassisk diskussion om tolkning och konstnärlig intention, se W.K. Wimsatt, "The Intentional Fallacy," *The Sewanee Review* 54, no. 3 (September 1946): 468–88.

13. Malone, "'Meta-Montage' of the Pavilion"; Akira Mizuta Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).

14. E-postmeddelande till undertecknad från Lina Selander, 2017.10.17.

15. För mer om hur samtida konst relaterar till fakta och fiktion, se Carrie Lambert-Beatty, "Make-Believe: Parafiction and Plausibility," *October* 129 (Summer 2009): 51–84. Okwui Enwezor, "Documenta 11, Documentary and 'The Reality Effect,'" *Experiments with Truth*, Mark Nash, red. (Philadelphia, Pa.: FWM, The Fabric Workshop and Museum, 2004), 97–103.

16. Lina Selander, Oscar Mangione, Axel Andersson, "The Touch of the Reel: A Conversation Between Lina Selander, Oscar Mangione and Axel Andersson," *Microhistories*, red. Magnus Bårtås och Andrej Slavik (Stockholm: Konstfack Collection, 2016), 130.

17. Anders Palm, "Kontext," i *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red. Hans-Olof Boström (Stockholm: Carlssons, 2000), 272.

18. Detta kan förstås även i relation till begreppet paratext som diskuterats ovan; Genette skriver t.ex. om författarens namn som paratext. Denna paratext påverkar förväntningar från det man redan vet om en konstnär eller ett konstnärskap, men det jag vill fokusera på här är en bredare betydelse av hur ett specifikt

verk kan ses som en del i en kedja av andra verk av samma konstnär. Notera även den stora förenkling som jag gör mig skyldig till här: de curatorielle beslut som tas i varje utställningssituation är ett stort ämne i sig, och diskussionen om en konstnärs verk i relation till andra konstnärers verk är något jag inte har möjlighet att gå in på här, men båda dessa är givetvis andra viktiga kontexter, som bör tas upp i en djupare analys.

19. Jag bortser helt från kronologi och kausalitet här och diskuterar inte vilken film som gjordes först och således vilken som kan tänkas påverka de andra, eftersom detta inte spelar alltför stor roll för idén om montage som det diskuteras här.

20. "Det indexikala" är en referens till semiotikern Charles Sanders Peirce som gjorde en uppdelning mellan tecken som index, ikon och symbol. För övergripande diskussioner om indexikalitet och fotografi, se till exempel James Elkins, red., "The Art Seminar," *Photography Theory* (New York: Routledge, 2007), 129–203. Liz Wells, red., *Photography: A Critical Introduction*, 5th edition (London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015).

21. Nationalencyklopedin beskriver *Anamorfos* så här: "...en perspektiviskt förvrängd bild som återfår sina rätta proportioner när den betraktas ur en viss vinkel eller i en cylindrisk, konisk eller pyramidformad spegel." *Nationalencyklopedin* (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1989).

22. Sergej Eisenstein, "Bortom Filmbilden" (1929), *Konst och film. Del 1: Texter före 1970*, Kairos, 9:1, red. Trond Lundemo (Stockholm: Raster, 2004), 87–88.

23. Eisenstein, "Bortom Filmbilden," 79.

24. Begreppet *visuell regim*, eller *skopisk regim* har att göra med hur vi kommer att se och värdera det vi ser på olika sätt; det vill säga en periods visuella teorier

och praktiker. Filmkritikern Christian Metz och historikern Martin Jay har skrivit om detta. Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, övers. Celia Britton (Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 2000); Martin Jay, "Scopic Regimes of Modernity," *Vision and Visuality*, red. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988).

25. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), 73–74; Mike Featherstone, "Archiving Cultures," *British Journal of Sociology* 51, no. 1 (March 2000): 172.

26. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, 77. Notera även att Selander har gjort en hel film om Walter Benjamin och den plats där han tillbringade sitt sista dygn: *The Hours That Hold the Form (A Couple of Days in Portbou)* (2007).

27. Roland Barthes, *Det ljusa rummet: Tankar om fotografiet* (1980), övers. Mats Löfgren (Stockholm: Alfabet, 2006).

28. Se till exempel David Elliston Allen, *The Victorian Fern Craze: A History of Pteridomania* (London: Hutchinson, 1969); Sarah Whittingham, *Fern Fever: The Story of Pteridomania* (London: Frances Lincoln, 2012).

29. Peter J. Schneemann, "Contemporary Art and the Concept of Art History: Influence, Dependency and Challenge," *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, red. Matthew Rampley, (Leiden; Boston: Brill, 2012), 59–73.

30. Hal Foster, "An Archival Impulse," *October* 110 (Autumn 2004): 3–22; Charles Merewether, red., *The Archive*, Documents of Contemporary Art (London: Cambridge, Mass: Whitechapel; MIT Press, 2006).

31. *Svenska Akademiens ordlista*. (Norstedts, 2011).

32. Pad.ma, "10 Theses on the Archive," *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, red. Anthony Downey (London: Tauris, 2015), 360. Jämför här även Jacob Kimvalls text i den här antologin som tar upp begreppet *visuell ekologi*. Att ekologi återkommer i relation till kontext och kontextualisering är föga förvånande eftersom ekologi enligt SAOL betecknar "vetenskapen om samspelet mellan organismer o. deras omgivning," dvs. samspelet mellan en organism och dess kontext. *Svenska Akademiens ordlista*. (Norstedts, 2011).

Referenser

- Allen, David Elliston. *The Victorian Fern Craze: A History of Pteridomania*. London: Hutchinson, 1969.
- Bal, Mieke, och Norman Bryson. "Semiotics and Art History." *The Art Bulletin* 73, no. 2 (June 1991): 174–208.
- Banyai, Istvan. *Zoom*. London: Puffin, 1998.
- Bärtås, Magnus, och Andrej Slavik, red. *Microhistories*. Stockholm: Konstfack Collection, 2016.
- Barthes, Roland. *Det ljusa rummet: Tankar om fotografiet*. (1980) Översättning av Mats Löfgren. Stockholm: Alfabeta, 2006.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- Eisenstein, Sergej. "Bortom Filmbilden." *Konst och film. Del 1: Texter före 1970*, Kairos, 9:1, red. Trond Lundemo, 75–96. Stockholm: Raster, 2004 (1929).
- Elkins, James, red. "The Art Seminar." *Photography Theory*, 129–203. New York: Routledge, 2007.
- Enwezor, Okwui. "Documenta 11, Documentary, and 'The Reality Effect.'" *Experiments with Truth, Red*.

- Mark Nash, 97–103. *Philadelphia, Pa.: FWM, The Fabric Workshop and Museum, 2004.*
- Essling, Lena, red. *Lina Selander: Excavation of the Image: Imprint, Shadow, Spectre, Thought.* Moderna Museets Utställningskatalog 385. Köln: König Books, 2015.
- Featherstone, Mike. "Archiving Cultures." *British Journal of Sociology* 51, no. 1 (March 2000): 161–84.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse." *October* 110 (Autumn 2004): 3–22.
- Genette, Gérard. "Introduction to the Paratext." (1987) Översättning av Marie Maclean. *New Literary History* 22, no. 2 (Spring 1991): 261–72.
- Holmberg, Helena, red. *Lina Selander. Echo.: The Montage, the Fossil, the Sarcophagus, the x-Ray, the Cloud, the Sound, the Feral Animal, the Shadow, the Room, and "Lenin's Lamp Glows in the Peasant's Hut."* Stockholm: OEI editör och Index, 2013.
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity." *Vision and Visuality*, red. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1988.
- Lambert-Beatty, Carrie. "Make-Believe: Parafiction and Plausibility." *October* 129 (Summer 2009): 51–84.
- Lippit, Akira Mizuta. *Atomic Light (Shadow Optics).* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Malone, Sheena. "'Meta-Montage' of the Pavilion." Arterritory. Hämtad, 2015.10.06. http://www.artterritory.com/en/texts/interviews/4749-meta-montage_of_the_pavilion/.
- Merewether, Charles, red. *The Archive.* Documents of Contemporary Art. London : Cambridge, Mass: Whitechapel ; MIT Press, 2006.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema.* Översättning av Celia Britton. Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 2000.

Nationalencyklopedin. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker, 1989.

Pad.ma. "10 Theses on the Archive." *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, red. Anthony Downey, 352–63. London: Tauris, 2015.

Palm, Anders. "Kontext." *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, red. Hans-Olof Boström, 261–81. Stockholm: Carlssons, 2000.

Schneemann, Peter J. "Contemporary Art and the Concept of Art History: Influence, Dependency and Challenge." *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, red. Matthew Rampley, 59–73. Leiden ; Boston: Brill, 2012.

Selander, Lina. Hämtad 2017.04.17. <http://linaselander.com>

Selander, Lina, Oscar Mangione, Axel Andersson. "The Touch of the Reel: A Conversation Between Lina Selander, Oscar Mangione and Axel Andersson." *Microhistories*, red. Magnus Bårtås och Andrej Slavik, 128–36. Stockholm: Konstfack Collection, 2016.

Svenska Akademiens ordlista. Norstedts, 2011.

Vimeo, "Lina Selander: Model of Continuation." Hämtad 2017.04.17. <https://vimeo.com/73997493>.

Vimeo, "Lina Selander: To the Vision Machine." Hämtad 2017.04.17. <https://vimeo.com/65577258>.

Wells, Liz, red. *Photography: A Critical Introduction*. 5th ed. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.

Whittingham, Sarah. *Fern Fever: The Story of Pteridomania*. London: Frances Lincoln, 2012.

Wimsatt, W.K. "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review* 54, no. 3 (September 1946): 468–88.