

Lunds universitet
Centrum för genusvetenskap
Kandidatuppsats, 15hp
GNVK01, HT 2008
Handledare: Lena Karlsson

Performativitet och bildkonst

- eller hur apor verkar i världen

Ylva Brännström

Abstract

This essay examines the visual art of Helena Blomqvist with theory of performativity from Judith Butler among others, with a focus on the potential of visual art to question and dislocate norms. It consists of an analysis of three works of art from three aspects: the work of art, the viewer and the situation, and eventuates in an analysis of how the works relate to representation and norms. The construction of the works is related to Butler's theory of identity construction.

Keywords

Visual art, performativity, identity construction, Helena Blomqvist, subversion

Sammanfattning

Den här uppsatsen undersöker Helena Blomqvists bildkonst med hjälp av performativitetsteori från bland annat Judith Butler, med fokus på konstens potential att ifrågasätta och förskjuta normer. Den innehåller en analys av tre verk utifrån tre aspekter: verket, betraktaren och situationen, och resulterar i en analys av hur verken förhåller sig till representation och normer. Konstruktionen av verken relateras till Butlers teori om identitetskonstruktion.

Nyckelord

Bildkonst, performativitet, identitetskonstruktion, Helena Blomqvist, subversion

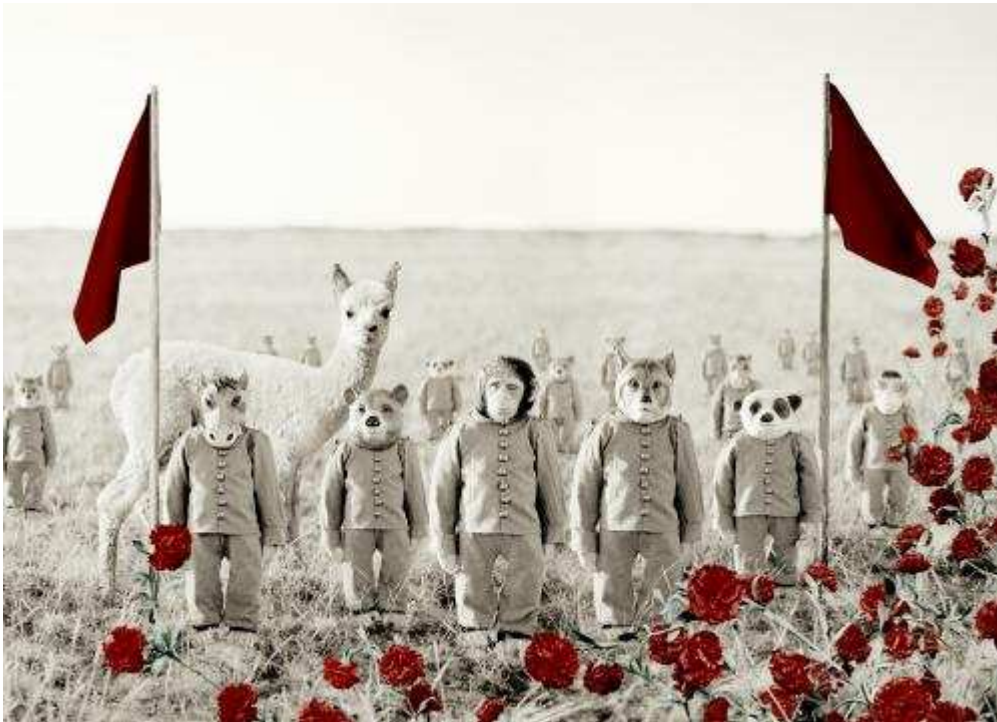


Bild 1. *Field of Red Carnations*, Helena Blomqvist, 2008.
Från www.angelikaknappergallery.com

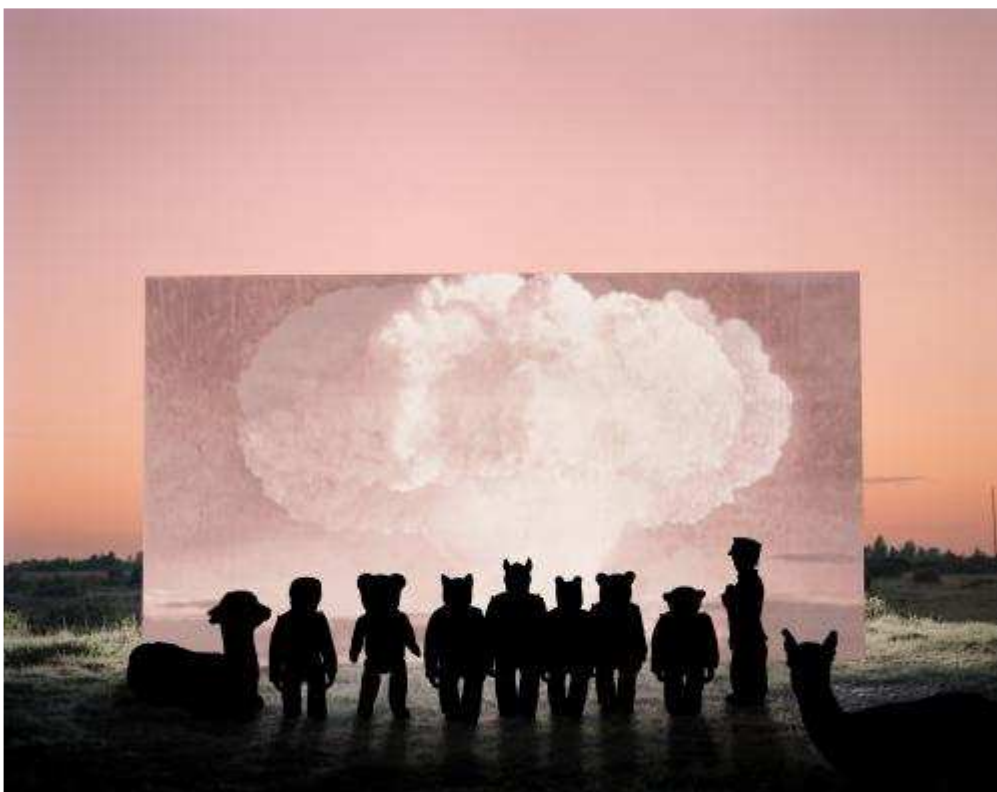


Bild 2. *The Wind*, Helena Blomqvist, 2008.
Från www.angelikaknappergallery.com



Bild 3. *Mourning Procession*, Helena Blomqvist, 2008.
Från www.angelikaknappergallery.com

INNEHÅLL

| | |
|---|-------|
| 1. INLEDNING | s. 6 |
| 1.1 Syfte och frågeställningar | s. 8 |
| 1.2 Material | s. 8 |
| 1.3 Metod och teori | s. 8 |
| 1.4 Vetenskapsteoretisk positionering | s. 9 |
| 1.5 Översikt över forskningsfältet | s. 10 |
| | |
| 2. PRESENTATION AV MATERIALET | s. 12 |
| | |
| 3. PERFORMATIVITETSTEORI | s. 13 |
| 3.1 Ursprunget – J.L. Austin | s. 13 |
| 3.2 Upprepningens makt – Derrida | s. 14 |
| 3.3 Identitet och konstruktion – Butler | s. 15 |
| 3.4 Performativitet och bildkonst | s. 16 |
| 3.5 Tillämpning | s. 20 |
| | |
| 4. ANALYS | s. 22 |
| 4.1 Beskrivning av verken | s. 22 |
| 4.2 Field of Red Carnations – verket | s. 23 |
| 4.3 The Wind – betraktaren | s. 26 |
| 4.4 Mourning Procession – situationen | s. 28 |
| | |
| 5. AVSLUTANDE DISKUSSION | s. 31 |
| | |
| 6. KÄLLFÖRTECKNING | s. 33 |
| 6.1 Primärmaterial | s. 33 |
| 6.2 Litteratur | s. 33 |
| 6.3 Elektroniska källor | s. 34 |

BILAGA 1: Bilder

1. INLEDNING

[...]Konstens samhällsfunktion bär däremot på en visionär och kritisk kraft som ska kunna störa och överraska den breda rörelsen. Den omprövar och föreslår nya synsätt, positioner och maktrelationer inom kulturen. Konsten ger näring åt kulturen på detta sätt, och ger liv åt den breda debatten. Därmed är konst en förutsättning för kultur. I konsthistoriska termer brukar ordet spjutspets eller 'avantgarde' användas som en beskrivning av konstens drivande roll. Det är termer lånade från militären, där avantgarde betyder 'förtrupp' syftande på militärens spejare. Och just så menar vi att konstnärer kan ses: de som både sinnligt och intellektuellt spejar mot det som vi bara anar, de som lyckas med att iakta och beskriva vart vi är på väg på ett sätt som ifrågasätter och bryter det etablerade sättet att se på samtiden.[...]¹

Citatet kommer från ett debattinlägg hösten 2008 av sakkunniga i kulturrådet på DN:s kultursidor i samband med skuggutredningen till statens kulturutredning. Det pekar på de funktioner hos konsten som jag vill undersöka i den här uppsatsen: möjligheten att skapa visioner om en annan värld, ifrågasätta synbart neutrala föreställningar och stimulera betraktaren till vidare reflektion. Jag menar att det finns en potentiell politisk kraft även hos konst som inte är uttalat politisk, eller bär ett konkret uttalat budskap. Konstens politiska potential behöver inte reduceras till konstnärens politiska åsikter eller konstverkens tematik.²

Konstens förmåga att säga något nytt och påverka världen, snarare än att bara spegla den är mitt intresse inför den här uppsatsen. Konst är inte dekoration. Konst är inte överbyggnad. Med ett s.k. text-first-perspektiv, som innebär att undersökningen börjar i texten/artefakten och inte i kontexten, kan samhället studeras utifrån konsten, snarare än tvärtom.

Jag har valt att studera Helena Blomqvists fotografier med performativitetsteori. Helena Blomqvist är en bildkonstnär som arbetar med digitalt fotografi, med hjälp av modeller och rekvisita bygger hon upp scener som hon sedan fotograferar och behandlar digitalt. I hennes vackert komponerade bilder kan en kritisk analys av världen urskiljas, med en blandning av dystopi och humor. I de bilder jag valt ut att undersöka spelar en apa huvudrollen. Blomqvist placerar denna apa i olika situationer där den pekar ut olika problem vi människor skapat för oss själva, och resten av vår planet. Jag tänker att Blomqvists bilder plockar upp problem i verkligheten, vrider om dem i sina fiktioner och får betraktaren att se

¹ "Fri konst ger mening", DN kultur, 2008-11-24, <http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=2502&a=855514>, kopia finns hos författaren.

² von Hantelman, Dorothea, "Showing Art Performing Politics. on the relationship between art, performativity and politics." ur *I Promise, It's Political: Performativität in der Kunst: Performativity in Art*. Theater der Welt/Museum Ludwig, Köln, 2002, s. 100.

verkligheten på ett nytt sätt i skenet av konsten. Performativitetsteori handlar om hur verbala och visuella tecken kan verka, göra saker i världen.

Vad jag vill undersöka i denna uppsats är hur Blomqvists bilder sedda ur ett performativitetperspektiv har en potential för subversion, genom att peka ut performativa element och funktioner i hennes verk. Jag vill också titta på hur hennes världskonstruktioner ansluter till Judith Butlers teori om performativitet och identitet, och möjligheten att förändra diskurser/normer genom betydelseföskjutningar. Performativitetsteori är ett redskap vid tolkningen av samspelet mellan visuella gestaltningar och människors identitetsskapande verksamheter. Visuella tecken är i högsta grad aktiva i kulturen i skapandet av identitet, social status, ideologi och världsbilder.

Bildkonsten liksom språket har en konstituerande kraft, den skapar de världar, idéer och begrepp den visar upp. Genom de bilder som visas och repeteras i vår kultur skapas möjliga identifikationer, och även om konsten i många fall provocerar har den en större frihet än mer dokumentära bildgenrer, eftersom den har fiktionen som ”alibi”. Bildkonsten har en enorm kraft att vidmakthålla, förskjuta, krossa olika stereotyper, och har i alla tider fungerat som stimulans för tankeexperiment och fantasi. Blomqvists bildvärld har många lager och bottnar, och ett av de sätt hennes bilder är intressanta ur ett genusperspektiv är hur de konstruerar alternativa världar och berättelser, och därmed pekar på de möjligheter vi har att förändra genom att själv utmana föreställningar.

Att visuellt kritisera den rådande ordningen kan vara mer effektivt än att göra det verbalt. Mer lämnas åt betraktaren, som kan ta åt sig budskap på den nivå den känner sig redo för. Den kan också skapa ett mer omedelbart tilltal som vi som betraktare tar till oss på en annan nivå. Blomqvists bilder skriver inte oss på näsan om vad som är rätt eller fel, de skapar snarare en känsla om att det är något som inte stämmer, som ligger och gnager i medvetandet när vi rör oss i hennes bildvärld.

Det kan verka konstigt att det behövs en akademisk analys och tolkning av konstverk för att komma åt en subversiv meningspotential. Har verken då denna potential i sig, eller kommer det från uttolkaren? Eller ligger den så djupt att det krävs en akademisk utforskande insats för att få syn på den? Bildläsning är något vi måste lära oss, precis som verbalspråk. Men till skillnad från exempelvis en roman har betydelsen hos ett bildkonstverk inte en fast kronologisk form eller lika tydlig lexikal betydelse. Olika betydelseskikt vecklar ut sig inför betraktarens ögon, och det är förståelsen som får verket att spelas upp för betraktaren i dess medvetande. En teoretisk analys och kontextualisering som denna kan därför tydliggöra betydelser och öka förståelsen hos betraktare.

1.1 Syfte och frågeställningar

Jag vill undersöka den performativa dimensionen i Helena Blomqvists fotografier och om de kan ses som subversiva eller visionära. Jag intresserar mig för konsten som verkande kraft i samhället, snarare än speglade, och anser att performativitetsteori är ett sätt att undersöka detta. Frågeställningarna jag arbetar utifrån är:

- Hur fungerar verken i sig som performativa?
- Vilken roll spelar betraktaren i meningsproduktionen?
- Hur stor betydelse har situationen för förståelsen?
- Hur kan verken ses fungera i förhållande till Butlers performativitetsteori?

1.2 Material

Jag har valt ut tre bilder ur Helena Blomqvists bildsvit *The Last Golden Frog* (2008): *Field of Red Carnations* (110x79 cm, 2008), *The Wind* (110x87 cm, 2008) och *Mourning Procession* (110x87 cm, 2008). (Fine art digital print.) Jag nämner och refererar även till andra verk i samma serie, och tidigare verk av Helena Blomqvist. De jag nämner bifogas i en bilaga, övriga verk i serien kan ses i katalogen till utställningen *The Last Golden Frog*, utgiven av Angelika Knäpper Gallery³, eller på www.angelikaknappergallery.com, där även många av hennes tidigare verk finns.

1.3 Metod och teori

Min metod är bildanalys utifrån performativitetsteori, med fokus på konstens potential att påverka betraktarens föreställningar. Performativitetsteori inbjuder betraktaren att söka igenom verket efter mer än representationer.⁴ Vad gör verket, hur påverkar det mig?

Jag delar upp analysen i olika aspekter, och följer till stor del konstvetaren Margaretha Rossholm Lagerlöfs tolkningsteori.⁵ Jag redogör närmare för hennes teori nedan (se kapitel 3.4), och jag anser att det är en rimlig beskrivning av hur bildtolkning går till, och hur det i detta fall har gått till. Hon menar att tolkning går till enligt följande⁶:

1. Varseblivning. Betraktaren möter verket på en speciell plats, under speciella omständigheter, och riktar sina förväntningar och sin uppmärksamhet mot verket.

³ Angelika Knäpper Gallery, Tegnérgatan 4, 113 58, Stockholm, www.angelikaknappergallery.com.

⁴ Miller, J Hillis, *Speech Acts in Literature*, Stanford University Press, Stanford, 2001, s. 20.

⁵ Rossholm Lagerlöf, Margaretha, *Inlevelse och vetenskap. Om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm, 2007.

⁶ Rossholm Lagerlöf, s. 108ff.

2. Omdöme. Beträktaren karakteriserar verkets uttryck och gör en beskrivning av detta.
3. Konstruktion. Här krävs en kombinationsförmåga, att i analysen framföra upptäckter, hitta och se sammanhang och förbindelser, göra urval av kontexter. Mönster i verket identifieras och meningsaspekter tillförs verket genom den konstruktion som tolkningen innebär.
4. Inlevelse. Verket utvidgas mentalt hos betraktaren genom att med tolkningen ”spelas upp” för betraktaren/uttolkaren.

1.4 Vetenskapsteoretisk positionering

Inom konstvetenskapen är subjektiviteten ett aktuellt problem, hur kan jag säga något utan att hamna i absolut personliga tolkningar? Men jag-problematiken i bildforskningen undviks inte genom att förtiga subjektiviteten, det gör inte tolkningarna mer vetenskapliga, snarare förstärks problemen när uttolkaren använder sin subjektivitet men inte låtsas om det.⁷

Perspektiv, urval och syfte innebär alltid tolkningar. Jag utgår från mig själv som uttolkare, och jag som konstvetare och genusvetare har naturligtvis speciella referensramar och associationsbanor. När jag diskuterar betraktarens reaktioner utgår jag också från mina egna erfarenheter.

Konstvetenskapen är inte intresserad av lagbundenheter, men heller inte av rena enskildheter. Jag letar efter större helheter för att förstå enskildheter, och relationer och analyser av djupare samband som kan förklara spridning av fenomen och ett verks betydelse för mig som betraktare i samtiden. Objektiviteten består i att jag förklarar vad det är jag gör och strävar efter genomskinlighet, systematik, medvetenhet och kritisk reflektion. Styrkan ligger i argumenten för min tolkning, men jag måste också vara medveten om vilken typ av kunskap de begreppen som jag använder genererar. Det egna engagemanget hos uttolkaren är ett nödvändigt gott för tolkningen.

Det kan verka som att tolkningar är vidöppna, men tolkningar är kraftigt styrda av just verket. Som uttolkare måste jag hela tiden återvända till verket och förankra mina tolkningar i det. Starka tolkningar riskerar att göra våld på verket, verket blir inte det samma efter mina påståenden om dem, men det är vad betraktande gör med konsten: styr den, utvidgar den, begränsar den.

⁷ Rossholm Lagerlöf, s. 107.

1.5 Översikt över forskningsfältet

Performativitetetsbegreppet används inom många discipliner idag, det har till och med talats om *the performative turn*.⁸ Det har sitt ursprung i språkfilosofin, men används även inom exempelvis performance studies, teologi, litteraturvetenskap, antropologi och teatervetenskap. Inom genusvetenskapen har queerteoretikern Judith Butlers användning av performativitetsteori fått mycket stort genomslag och använts på en mängd analysområden.

Inom konstvetenskapen har performativitetsteori använts för att analysera områden som performancekonst och så kallat performativt foto. Samtidskonsten är ett område där performativitetsteori setts som fruktbar eftersom den ofta behandlar ämnen som identitet, sexualitet och genus; och betraktaren ofta involveras i hög grad. Detta gäller fotografer/konstnärer som Nan Goldin (bilaga 1, bild 6), Vito Acconci (bilaga 1, bild 7) och Cindy Sherman (bilaga 1, bild 5), för att bara nämna några få stora namn. En överblick över detta fält ger Jennifer Blessings *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*.⁹

Men även historisk konst och arkitektur har undersökts med performativitetsteori. Konstvetaren Claude Gandelman har undersökt användningen av gester i tidig renässanskonst i förhållande till Bertolt Brechts tankar kring den demonstrerande gesten. Han är en av de få som direkt tillämpat J.L. Austins språk teori på bildkonst.¹⁰ Konstvetaren Peter Gillgren har undersökt taket i Sixtinska kapellet och hur betraktaren förutsätts i konstruktionen av detta.¹¹ Han har också undersökt betraktarens performativa blick på religiösa motiv.¹²

Vid analys av arkitektur undersöks exempelvis hur rummet definieras och skapas av användningen och rörelse och hur arkitekturen i sin tur definierar och formar den rörelse som är möjlig i rummet och olika sätt att utöva makt genom arkitektur. Här har konstvetaren Mårten Snickare undersökt trapphuset på Drottningholms slott¹³ och

⁸ *Performativity and Performance*, Eve Kosofsky Sedgwick och Andrew Parker (red), Routledge, New York 1995, "Introduction", s. 2.

⁹ Blessing, Jennifer, *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Abrams, Guggenheim Museum, New York, 1997.

¹⁰ Gandelman, Claude, "The Gesture of Demonstration", *Reading Pictures, Viewing Texts*, Indiana UP, Bloomington, 1991.

¹¹ Gillgren, Peter, "The Michelangelo Crescendo. Communicating the Sistine Chapel Ceiling", *Konsthistorisk Tidskrift*, Volym 70, Häfte 4, 2001, Taylor & Francis, Stockholm.

¹² Gillgren, Peter, "Una dolcissima estasi. Performing the Visitation by Federico Barocci", *Performativity and Performance in Baroque Art*, ännu ej publicerad, kopia finns hos författaren.

¹³ Snickare, Mårten, "Trapphuset och övre galleriet: funktion och gestaltning", *Drottningholms Slott. Bd. 1. Från Hedvig Eleonora till Lovisa Ulrika*, Göran Alm och Rebecka Millhagen (red.), Byggförlaget/Kultur, Stockholm, 2004.

Petersplatsen i Rom.¹⁴ Även konstvetaren Genevieve Warwick har använt performativitetsteori när hon undersökt hur konstverk och betraktare samspelar i mötet, och hur betraktare historiskt har förhållit sig till skulpturer.¹⁵ De undersökningar jag nämner här har jag använt som inspiration till min egen analys, däremot har jag inte hittat någon modell eller metod som varit direkt tillämpbar på mitt material.

Det finns inget enhetligt angreppssätt att analysera bildkonst med performativitetsteori, vissa tar utgångspunkt från att det enskilda konstverket är performativt, andra att konsten avbildar performativa handlingar. Tolkningsakten eller användandet av konsten kan också ses som performativt. Ännu ett sätt som bildkonsten kan ses som performativ är dess självreflexivitet, att den är medveten om tolkningsakten som kommer att utföras, och förutsätter den. Performativitet kan alltså betyda en mängd saker och användas på flera olika sätt. Det kan ses som en verktygslåda för oss som vill förstå kulturella fenomen och uttryck som agenter och inte bara artefakter.

¹⁴ Snickare, Märten, "How to Do Things with Piazza San Pietro. Performativity and Baroque Architecture", *Performativity and Performance in Baroque Art*, ännu ej publicerad, kopia finns hos författaren.

¹⁵ Warwick, Genevieve, "Speaking Statues. Bernini's *Apollo and Daphne* at the Villa Borghese", *Art History*, 27:3, June 2004, p. 352-381, Routledge, London.

2. PRESENTATION AV MATERIALET

Helena Blomqvist är en fotograf och bildkonstnär som arbetar med arrangerade fotografier, där hon lägger mycket arbete på att bygga upp scener som hon sedan fotograferar och bearbetar digitalt. Varje scen kan ta ca en månad att bygga upp.¹⁶ De kan liknas vid en miniatyrfilminspelning; hon vill inte porträttera världen, utan konstruera en annan värld med rekvisita och modeller. Hennes bilder kombinerar en kritisk analys av verkligheten med humor, dystopi och vision. De presenterar en pregnant scen i en historia, och ger känslan av ett fruset ögonblick i en annan verklighet som sträcker ut sig på andra sidan bildytan.

Tidigare har Blomqvist gjort en serie bilder hon kallade *First Women on the Moon* (kvinnor i plural, då hon vill signalera lojalitet och systerskap) där hon porträtterat kvinnor i stereotypa mansroller, som astronauter och westernhjältar. Detta kan ses som en kommentar till den verkliga historien, eller ett missnöje med historieskrivningen. Hon vill med sina bilder visa på en alternativ möjlig historia. Bilderna beskrivs ofta just som sagor, skrönor, fabler. Denna typ av berättelser har ofta haft funktionen att kritisera och analysera rådande ordning på ett förtäckt sätt, Blomqvists bilder kan sägas verka i samma tradition.

Bildspråket är eklektiskt och refererar till skilda bildgenrer som traditionella bildkonstmotiv, *film noir*, skräckromantik, drömmar, förträngda föreställningar, 20-talets montagefotografi, m.m.¹⁷ Hon leker med olika bildvärldars formspråk och klichéer, och med kulturella arketyper på ett sätt som får oss att ifrågasätta den naturaliserade status vissa visuella ikoner fått i vår kollektiva bildbank. Eklekticismen är typisk för det postmoderna bildspråket, bilderna refererar till så väl ”fin-” som ”fulkultur”, vilket skakar om traditionella distinktioner.

Jag ska undersöka tre bilder ur bildserien *The Last Golden Frog* (2008). Huvudrollen i bildserien spelas av förmänskligade apor. Bilderna är apokalyptiska och dystopiska, och aporna är ofta klädda i militära uniformer. Sjukdom, världens undergång och döden är ständigt närvarande. Utställningens titel refererar till en grodort som påstås vara den första som utrotades p.g.a. klimatförändringarna, en första antydning till bildernas politiska och kritiska kraft. Men hennes bilder är inte bara dystopiska, de innehåller också en strimma av hopp, ett alternativ, en öppning för andra tolkningar för betraktaren.

Det finns inget skrivet akademiskt om Helena Blomqvist tidigare, men hon har en stark position i den svenska konstvärlden och har ett flertal soloutställningar bakom sig.

¹⁶ ”Bildidén försvinner ofta snabbt”, SvD 2008-08-30, http://www.svd.se/kulturoje/nyheter/artikel_1638657, kopia hos förf.

¹⁷ Blomqvist, Helena, *The Last Golden Frog*, utställningskatalog publicerad av Angelica Knäpper Gallery, Stockholm, text av konstkritiker Anders Olofsson, 2008, onummerad.

3. PERFORMATIVITETSTEORI

Jag kommer här att redogöra för performativetsbegreppets ursprung i språkfilosofin, dess upptagande inom dekonstruktionen i poststrukturalismen och omformulerandet av begreppet i Butlers konstruktivism. Slutligen redogör jag för begreppets användning inom konstvetenskapen och hur jag kommer att använda det.

3.1 Ursprunget – J.L. Austin

Performativetsbegreppet myntades av språkfilosofen J.L. Austin i en föreläsningsserie som gavs ut postumt 1962 som skriften *How to do things with words*. Performativitetsteorin¹⁸ pekar på en funktion i språket som tidigare förbisetts: möjligheten att utföra handlingar med språk. Språkfilosofer har tidigare sett språket som rent deskriptivt, bestående av yttranden som kan bedömas som sanna eller falska.

Med performativitetsteorin ringar Austin in språkets förmåga att förändra och skapa något nytt i världen, inte bara beskriva den på ett korrekt eller inkorrekt sätt. Han skiljer på vad han valde att kalla *konstater*, deskriptiva satser, och *performativer*, språkhandlingar. Med performativa satser menar Austin primärt yttranden som ”härmed förklarar jag er man och hustru”, där yttrandet inte beskriver ett fenomen i världen, utan skapar detta fenomen: i detta fall giftermålet. Han menar att det inte är någon slags inre handling som utförs, som yttrandet skulle vara en verbal beskrivning av.¹⁹ Austin utökar senare begreppet att kunna innefatta i princip alla språkliga utsagor, eftersom alla utsagor gör något i/med verkligheten: de beskriver, konstaterar, bekräftar etc. Skillnaden är att performativer konstituerar själva målet och funktionen med yttrandet, på ett sätt som konstaterar inte gör.²⁰

För att handlingen ska vara lyckad måste vissa kriterier uppfyllas: det måste finnas en allmänt accepterad konvention som efterföljs, personerna som utför språkhandlingen måste vara de rätta, kontexten måste vara den rätta, talakten måste utföras korrekt och fullständigt av alla inblandade, de inblandade måste ha uppriktiga intentioner, och de måste dessutom fullfölja handlingen. Om något av dessa kriterier inte uppfylls så är handlingen misslyckad. En performativ sats kan alltså inte bestämmas som sann eller falsk, istället är den lyckad eller misslyckad.²¹

¹⁸ Kallas även för talaktsteori, *speech act theory*.

¹⁹ Austin, J.L., *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford, 1962, s. 13.

²⁰ Derrida, Jacques, “Signature, Event, Context”, *Margins of Philosophy*, the University of Chicago Press, Chicago, 1982 s. 321.

²¹ Austin, s. 14f.

Austin begränsade begreppet genom att säga att det bara kunde tillämpas på allvarligt menade yttranden, och uteslöt litteratur, teater, skämt etc. Han tog som exempel en pjäs som innehåller ett giftermål: skådespelarna uttalar den performativa satsen, men det resulterar inte i ett verkligt äktenskap.²² Austin utgår också från individen i den performativa handlingen. Talaren sammanfaller med makten som krävs för att handlingen ska utföras och auktoriseras. Handlingar är något som utförs av individer, och enbart individer.

Den poststrukturalistiska filosofen Jacques Derrida och Judith Butler har använt performativbegreppet för ett antiessentialistiskt epistemologiskt projekt. Där Austin var intresserad av språkets produktiva sida är Derrida intresserad av hur allt språk är performativt, och Butler lägger ytterligare fokus på hur det är som mest performativt där det inte verkar vara det, dvs. där dess auktoritet är så stor att det verkar vara en neutral spegling av verkligheten.²³ Jag redogör bara kort för Derrida här eftersom jag enbart visar honom som ett steg mellan Austin och Butler.

3.2 Upprepningens makt – Derrida

Derridas främsta kritik mot Austin är för det undantag han gör för ”oseriöst användande”. Citerbarheten och kopierbarheten är för Derrida en grundförutsättning för språket, och för performativerna; de bygger på konvention, som per definition är byggd på upprepning. Austins misstag består i att uppmärksamma konventionaliteten som krävs i kontexten, men inte den konventionalitet som finns i tecknens natur, dvs. att alla nivåer av mänskligt språk bygger på konventioner som måste läras in.²⁴ För att något överhuvudtaget ska igenkännas som ett tecken måste det vara upprepbart och gå tillbaka på en teckenkonvention. Ett performativt yttrande kan inte lyckas om det inte upprepar en kodad, citerbar formel. Där Austin ser en fälla och risk för misslyckande, ser Derrida alltså språkets inneboende drivkraft och förutsättning. Derrida vill inte ställa ”seriösa” mot ”oseriösa” yttranden, utan menar istället att det finns grader av generell upprepbarhet.²⁵ Ett giftermål på scen är inte väsensskilt från ett giftermål i ett rådhus eller en kyrka, det handlar om en gradskillnad. Makten ligger heller inte hos individen, den är inte skapande utan alltid derivativ (härledande), dvs. den drar sin kraft från de konventioner och normer som citeras.²⁶

²² Austin, s. 9.

²³ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy and Performativity*, Duke University Press, Durham, 2003, s. 5f.

²⁴ Derrida, s. 323.

²⁵ Derrida, s. 324ff.

²⁶ Butler, Judith, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York och London, 1993, s. 13.

3.3 Identitet och konstruktion – Butler

Judith Butlers performativitetsteori fokuserar på identitetskonstruktion och genuspraktik. Enligt Butler är de identitetskategorier som är mycket grundläggande för vår förståelse av omvärlden och oss själva, som genus och sexuell läggning, inte uttryck av en inneboende kärna i oss, utan istället sociala och kulturella konstruktioner som sedimenteras på oss utifrån.²⁷ Identiteten är performativ, den skapas av handlingar som i sin tur vilar på upprepningar och kopiering av konventioner. Vi är inte våra genus, vi utför dem. Dessa genushandlingar är återupplevelser och återuppspelningar av betydelser som är kulturellt etablerade.²⁸ Det är vi som individer som utför dessa handlingar och upprepningar, men det är kollektiva handlingar så till vida att de är kulturellt betydelsebärande och föreskrivna. Genusidentitet och -performativitet har alltså temporala och kollektiva dimensioner som grundar och befäster subjektet.²⁹ Identitet är inte en stabil kategori eller plats att utöva agentskap ifrån, utan skapas hela tiden genom vad hon kallar *a stylized repetition of acts*: en stiliserad repetition av akter. Detta ger en övertygande illusion av en varaktig identitet.³⁰

Butlers modell kan ge intrycket att genus är en roll som kläs på och spelas upp frivilligt, och därför är mycket lätt att förändra. Men Butler menar att det inte finns något fritt subjekt som väljer genus, det finns helt enkelt inget subjekt innan ett genus tillskrivs och börjar lagras på kroppen.

Performativiteten är för Butler alltså inte enskilda avslutade handlingar som för Austin, utan en kedja av handlingar, som aldrig avslutas utan hela tiden konstruerar genus och identitet. Men i den här upprepningen och kopieringen finns utrymme för förändring, felcitering, och subversion. Det är i förskjutningarna och de ”misslyckade” repetitionerna som normen tydligast framstår som konstruerad. Just genom synliggörandet av de genus som definieras som omöjliga i en kultur kan normerna ruckas.³¹

Subjektskonstruktionen är en exkluderande praktik som samtidigt skapar grupper av objekt som blir det konstituerande utanför till subjekten. Det är symboliskt oläsbart, illegitimt, oförståeligt. Mänsklighet konstrueras i grader av mer eller mindre

²⁷ Butler, 1993, s. 10.

²⁸ Butler, Judith, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Sue-Ellen Case (red.), The John Hopkins University Press, Baltimore och London, 1990, s. 277.

²⁹ Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 2006, s. 191.

³⁰ Butler, 1990, s. 270f.

³¹ Butler, 2006, s. 198.

mänsklig, omänsklig, och mänskligt oförståeligt. Det abjekta utgör dock ett hot mot hegemonin genom att kunna komma tillbaka inom diskursen och då ha en disruptiv effekt.³²

Butler pekar på likheter mellan genusperformativitet och teatral framställning på en scen.³³ Men skillnaden mellan scenen och verkliga livet är stor. Teaterpubliken är förlåtande eftersom det som utspelar sig på scenen kan avskrivas som fiktion, på låtsas. Det kan göras till något klart avgränsat från verkligheten. Genusperformance utanför scenen styrs av mycket kraftigare reglerande och bestraffande sociala konventioner. Men uttrycken på scenen, eller i bildkonsten, har funktionen att peka på andra möjligheter. En av konstens funktioner är att öppna våra medvetanden för andra möjligheter.

Butlers performativitetsbegrepp kan te sig ganska långt från Austins. Där Austin menade att makten eller auktoriteten låg i personen eller på sin höjd kontexten, så ligger det enligt Butler i just repetitionen, det är där giltighet och auktoritet ackumuleras. För Austin var begreppet ett verktyg för att tänka på ett nytt sätt kring hur språket fungerar, för Butler är det ett sätt att tänka kring frågor om identitet, sociala normer och agentskap.³⁴

3.4 Performativitet och bildkonst

Att se bildkonst utifrån ett performativitetssperspektiv innebär att den traditionella föreställningen om bildkonst som mimetisk³⁵, avbildande, frångås. Det förutsätts istället att bildkonsten vill och kan påverka världen: konst skapar mening som får effekt i världen genom de sociala nät som konsten ingår i. Bildkonst är också ett sätt att etablera och ifrågasätta föreställningar, och göra erfarenheter och villkor begripliga. Bildkonsten behöver alltså inte vara en återspeglning av föreställningar, utan kan själv etablera och vidmakthålla föreställningar och maktförhållanden. Det är så bildkonsten kan fungera som spjutspets och drivande i kultur- och samhällsdebatt.

Generellt finns tre sätt att se bildkonst som performativ: verket kan ses som en komponent i en performativ handling, som en representation av en performativ handling, och tolkningen och mottagandet av konsten kan ses som performativ. Det kan också ses från tre aspekter: från verkets konstruktion, från den antagna (implicita) betraktaren, och från situationen. Jag kommer använda de senare tre aspekterna i min analys tillsammans med

³² Butler, 1993, s. 13.

³³ Butler, 1990, s. 273.

³⁴ Culler, Jonathan, "Philosophy and Literature: the Fortunes of the Performative", *Poetics Today*, 21:3, autumn 2000, Duke University Press, Durham, s. 515f.

³⁵ Mimesis är ett grekiskt begrepp som betyder avbildning eller imitation. Inom klassisk estetik anses detta vara konstens väsen, att avbilda framför allt naturen med största möjliga trovärdighet. Under perioder har naturlighet varit ett självändamål hos konsten, men denna tradition bröts definitivt med fotografiets uppkomst under 1800-talet.

tankegångar kring identitet, föreställningar och normer från Butler. Som jag ser det uppstår performativ mening framförallt i mötet mellan verket och betraktaren, men är som all mening förankrad i den visuella konstruktion som är verket.

3.4.1 Verket

Med verket som utgångspunkt blir frågan: vad är det ett bildkonstverk gör, och kan göra? Litteraturteoretiker som Jonathan Culler och J Hillis Miller ser litteraturen som urtypen för performativt språk eftersom den skapar det som den benämner. Karaktärer, handlingar, begrepp, idéer; det litterära språket har en aktiv världsskapande funktion. Den har också förmågan att påverka världen genom att skapa och uppmärksamma alternativ och visioner. Litteraturen drar enligt Culler sin trovärdighet från en komplex kombination av konstater och performativer, den övertygar genom att referera till verkliga förhållanden, men för att vara framgångsrik (lyckad, för att tala Austin) måste den skapa sin egen värld. Den tar upp normer och former från ”verkligheten”, och ger liv åt dessa i verket. Genom behandlingen av normerna har den förmågan att förändra attityder och uppfattningar.³⁶ Samma förståelsemodell skulle kunna överföras till bildkonsten.

Verket kan också ses relatera till sig själv på en metanivå. Dramatikern och teaterteoretikern Bertold Brecht använde sig i sina dramer av vad han kallade *Gestus des Zeigens*³⁷, skådespelarna visar tydligt att de inte vill skapa en representation eller illusion av verklighet, utan är ostensiva och demonstrerande. De vänder sig retoriskt mot betraktaren med *appeal signals*, tilltalssignaler. Denna funktion kan inom bildkonsten göra att bilden s.a.s. invaderar betraktarens rum på olika sätt. Ett mer konstativt verk sätter upp en transparent fjärde vägg som skiljer målningen och betraktaren åt. Det direkta tilltalet river denna vägg.³⁸

Konstverk är gjorda för att ses och göra intryck på betraktaren, dvs. att kommunicera. I verket finns en implicit betraktare inskriven, och denna styr konstnären i skapandet, kompositionen av bilden är ett medel för att göra bilden tillgänglig för betraktaren.³⁹ I verket finns inskrivna tilltal som tillhör verket – inte betraktaren, de definierar vad verket tillåter och öppnar sig för.⁴⁰ Konstnären kan ses som den första betraktaren och uttolkaren av verket, och därför uppstår denna implicita betraktare på ett omedvetet sätt.

³⁶ Culler, s. 510.

³⁷ Översättning: ung. demonstrerande gest.

³⁸ Gillgren, “Una dolcissima estasi”, s. 7f.

³⁹ Åtminstone i denna genre av bildkonst; annan bildkonst kan ha en mer rituell funktion där det inte är en mänsklig betraktare som förutsätts, utan bilden ska exempelvis påverka transcendent krafter och tillstånd.

⁴⁰ Rossholm Lagerlöf, s. 27.

Verket ger en roll åt betraktaren att leva upp till och utföra. Detta kan vara rent konkret en plats där betraktaren ska stå för att uppfatta verket bäst, eller som ideologisk interpellation.⁴¹

Fotografiet som medium och teknik har en komplicerad relation till ”verkligheten”. Det har en aura av realism och verklighet, och ofta ser betraktaren inte mediet utan bara bilderna som genomskinlig representation.⁴² Men fotografi är lika mycket en tolkning av verkligheten som annan representation. Fotografier är och har alltid varit determinerade av tekniken, även om möjligheterna har ökat radikalt. Eftersom vi har lärt oss konventionerna för fotografi så uppfattar vi dem som naturliga, de blir perceptuellt osynliga. När det som här blir medvetet synliga avbrott mot verklighetsillusionen så visas mediet fram med en förfrämlingseffekt. Idag har de flesta tillgång till digitala bildbehandlingsprogram och fotografiets relation till verkligheten har därmed komplicerats, men samtidigt gjorts mer tydlig. Det är för de flesta tydligt att det som återges på fotografier inte behöver ha en motsvarighet i ”verkligheten”. Fotomontage och rena renderingar är inte en främmande tanke.

I denna aspekt spelar faktorer som konstruktion, medium och teknik in. Det kan också uttryckas i termer av hur verket är organiserat för att väcka betraktarens förståelse, hur verket förutsätter betraktaren.⁴³ Vilket får oss att glida över till nästa aspekt.

3.4.2 Betraktaren

Ett konstobjekt kräver en betraktare, den måste vara närvarande och deltagande i meningsskapandet. Konstvetaren Margaretha Rossholm Lagerlöf har utvecklat synen på tolkning som performativ, och hon utgår från betraktaren. Tolkning ser hon som en konstruktion, eller scenografi som hon själv uttrycker det, och via en genomförd tolkning får verket en performativ mening. Hon börjar i betraktarens subjektivitet, som möter verkets mekanismer, verket öppnar sig och sätter igång sina system av betydelser, vilket i sin tur sätter igång en tolkningsprocess hos betraktaren. Med tolkningen i bagaget återvänder sedan betraktaren till verket som därmed ”spelas upp” eller iscensätts och får en performativ mening. Tolkningen är en handling som animerar verket.⁴⁴

Rossholm Lagerlöf menar i likhet med flera andra tolkningsteorier att verket är oavslutat och fylls i av betraktaren. Verket består inte bara av det som är direkt manifest, utan även av en utvidgning som sker i betraktarens medvetande. Denna utvidgning är beroende av

⁴¹ Begreppet implicit betraktare kommer ursprungligen från litteraturteorin, från receptionsteoretikern Wolfgang Iser som talade om implicit läsare, en funktion som är inskriven i texten. Det motsvarar inte en verklig betraktare eller läsare, men är hela tiden närvarande genom att bilden är konstruerad under förutsättning att bli betraktad.

⁴² Blessing, s. 11.

⁴³ Rossholm Lagerlöf, passim.

⁴⁴ Rossholm Lagerlöf, passim.

konventioner för bildskapande och bildläsning, och är därför inte rent individuell och privat, men naturligtvis styrd av betraktarens erfarenheter och referensramar.

Distinktionen mellan aspekterna *verket* och *betraktaren* är teoretisk, i praktiken förutsätter de varandra, och är mycket svåra att skilja åt i en analys. Dessa två aspekter kommer därför vara lika varandra, och till viss del spilla över i varandra för att analysen inte ska bli alltför syntetisk. Men jag försöker att skilja dem åt genom att i den analys som behandlar verket kommer verkets visuella konstruktion vara i fokus, och i den som behandlar betraktaren kommer betraktarens roll att vara i fokus. Den implicita betraktaren som konstrueras kommer att tas upp i analysen av alla tre verken eftersom denna funktion är mycket stark i Blomqvists bilder, och den är intressant ur ett performativitetperspektiv eftersom det är en viktig aspekt i hur konst verkar och skapar betydelse.

3.4.3 Situationen

Även situationen är i mycket nära anslutning till tolkningsaspekterna verket och betraktaren, det är den som utgör förutsättningen och ramen för tolkningen och förståelsen. I situationen som omger verket kan mycket breda aspekter som konventioner i konsthistorien och för bildbetraktande tas in, men också den konkreta situationen på exempelvis ett galleri.

Litteraturvetaren Culler definierar ett lyckat litterärt yttrande utifrån tre kriterier: att varje del passar in väl med helheten, att verket följer etablerade konventioner, och att det förekommer i rätt kanaler.⁴⁵ Här framgår situationens betydelse för konsten tydligt.

Utställningsplatsen påverkar hur verket visar sig och dess meningspotential. Hur betraktaren rör sig i förhållande till verket är i hög grad beroende av det fysiska och sociala rummet.⁴⁶ Utställningen är en social situation där konsten tar plats och möter samhället. Mötet sker genom perception, kommunikation och utbyte med betraktare.⁴⁷ Betraktaren tittar på, reagerar på och diskuterar konsten, i denna betraktningssituation ges verken röst och liv; de får en performativ mening.⁴⁸ Galleriet kan också ses som en ”teaterscen”, där relationerna mellan betraktare och betraktad är ytterst instabila. Vi tittar på konst, och på andras reaktioner, och blir själva betraktade, av andra betraktare och av blickar från verken. Galleriet är ett institutionellt rum som har makt att definiera vad som är konst eller inte.

⁴⁵ Culler, s. 508.

⁴⁶ Rossholm Lagerlöf, s. 70.

⁴⁷ von Hantelman, Dorothea och Marjorie Jongbloed, “I Promise It’s Political. a tour of the exhibition”, *I Promise It’s Political*, s. 97.

⁴⁸ Warwick, s. 371.

Också det konkreta sammanhanget verket ingår i kan vara intressant, om det som i det här fallet är en soloutställning, eller om det är i juxtaposition med andra konstverk eller objekt. När två bilder ställs bredvid varandra uppstår en bipolariserande bildverkan, de samverkar och kan ge varandra nya betydelser. I en soloutställning där samtliga bilder ingår i samma bildsvit förstärker och fördjupar de ofta varandras mening.

Det finns konventioner för bildskapande och bildtolkande, ett tolkningsarv som ligger latent i verket och aktiveras genom tolkningsakten. Det handlar om hur sådana bilder har tolkats tidigare, eller om det är historiska bilder hur just dessa tolkats tidigare. Men också vilka metoder som användes och vilka friheter uttolkaren kan ta sig gentemot verket. Detta kan jämföras med Butlers processer av repetition och citering, där allt språk, beteende, gester etc. med nödvändighet har med sig ett bagage av historia och tradition.

3.5 Tillämpning

I kapitel 3.4 har jag redogjort för hur min tolkning utifrån de tre aspekterna *verket*, *betraktaren* och *situationen* kommer att gå till: här redogör jag för hur jag kommer att integrera Butlers performativitetsteori i analysen.

Den största potentialen för performativitetsbegreppet i analys av bildkonst ser jag vid undersökningar av hur bildkonsten faktiskt kan åstadkomma förändring i världen och inte bara spegla förändringar. Språkets verklighetsskapande potential har undersökts och teoretiserats i relativt stor utsträckning. För bildkonst eller visuell kultur kan det samma ses inom diskussionerna kring representation inom *Cultural Studies*, vem som får synas i visuell kultur undersöks, och på vilket sätt de framställs.

Jag ser flera sätt att applicera Butlers performativitetsteori i en analys av Blomqvists bilder. I hennes projekt att utöka det ontologiska fältet och göra fler subjekt legitima anser jag att fiktionen kan spela en stor roll. Butler menar att tillverkningen av texter (och här inkluderar jag bildkonst) är ett sätt att omformulera vad som räknas som verkligt.⁴⁹ Tänkandet kring vad som är möjligt bestäms av vanemässiga antaganden, men den citerande kedjan kan vändas mot en mer tillåtande framtid. Icke-normativa och avvikande bilder kan peka ut synbart stabila analytiska kategorier och destabilisera distinktionen mellan vad som är möjligt och vad som är verkligt. Förändringspotentialen ligger enligt Butler i ombetecknandet, i att omdefiniera symbolisk legitimitet och förståelighet.⁵⁰ Men vad som är subversivt går inte att definiera, det finns inga enkla kriterier för detta enligt Butler. Detta framgår i hennes

⁴⁹ Butler, 1993, s. 19.

⁵⁰ Butler, 1993, s. 22.

diskussion av drag, som både kan vara subversivt och normförstärkande.⁵¹ Hon tar det som exempel på subversiv kategoriöverskridande performativitet, men poängterar att det inte per definition är subversivt.

Även Butlers diskussion kring universella kategorier är tillämpbar i min analys. I det nya förordet till *Gender Trouble* i utgåvan från 1999 skriver hon att hon tidigare sett universalitet enbart som negativt och exkluderande, men att hon senare insett att det kan ha viktiga strategiska funktioner som öppna och icke-substantiella kategorier.⁵²

Alla representationer och förmedlingar är konstruktioner och narrativ, men de som innehar en hegemonisk position blir skenbart genomskinliga avbildningar av verkligheten. Med Butler kan även dessas konstruktion påvisas genom att visa på andra möjligheter och motläsningar.

⁵¹ Butler, 2006, s. 198ff.

⁵² Butler, 2006, s. xviii.

4. ANALYS

Jag kommer att titta på de tre verken från vars en aspekt, från verket, från betraktaren, och från situationen. Dessa tre är i praktiken omöjliga att helt åtskilja, och analyserna kommer därför att innehålla alla tre aspekterna, men tyngdpunkten kommer att ligga på en av dessa aspekter i respektive analys. Vart och ett av verken kommer jag också att analysera med begrepp från Butler. Även andra aspekter än performativitet kommer att tas upp för att ge en fylligare bild. Jag inleder analysen med en närmare beskrivning av verken. Efter analysen följer en mer övergripande avslutande diskussion.

4.1 Beskrivning av verken

De tre bilderna är liggande rektangulära, i original ca 110x80 cm, digital print. Huvudfiguren i bildserien är en apa, eller snarare en apdocka. Som jag har förstått det är alla bilder uppbyggda utifrån en och samma docka⁵³, och där den förekommer flera gånger i samma bild är detta skapat i digital efterbehandling. Världarna är välgjorda, men i olika grad är det tydligt att det är uppbyggda kulisser. Det är också tydligt att det är en docka, och inte en riktig apa. Med de tekniker Blomqvist använder hade det varit enkelt att göra bilderna mer illusoriska, hon gör alltså en poäng med att visa konstruktionen.

I bildsviten tycks det normala vara att apan har ett par blå hängselbyxor på sig, men i de bilderna jag valt är den ytterligare utklädd i en ”gammaldags” militäruniform, och i ”gammaldags” sorgekläder. Tidsepok är svår att avgöra närmare eftersom de är stiliserade och pastischartade, men de refererar till något slags 1800-tal och tidigt 1900-tal.

Det är alltså en apa utklädd till människa, utklädd till soldat eller sörjande. Men det är ingen aggressiv apa som skildras, inget liknande filmen *Apornas planet*, som annars hade varit en närliggande referens när det gäller antropomorfa (förmänskligade) apor i uniform. Det är mer som ett barn uppklätt i uniform, vilket en av de andra bilderna i bildserien innehåller (*Le Petit Soldat*, bilaga 1, bild 1). Apan är förmänskligad, den står på två ben med armarna ned längs sidorna och den bär kläder i samtliga bilder. I de flesta bilder har apan en maskulin framtoning. I *Mourning Procession* (bild 3, s. 4) finns dock både maskulina och feminina varianter, och i *The Lonely Patient* (bilaga 1, bild 2) går det inte att avläsa några genusattribut i klädseln. I bilderna figurerar även lamadjur som inte är förmänskligade. Detta problematiserar ytterligare distinktionen natur/kultur i förhållande till de förmänskligade aporna.

⁵³ ”Bildidén försvinner ofta snabbt”, SvD, 2008-08-30.

4.2 Field of Red Carnations – verket

Field of Red Carnations (bild 1, s. 3) går i två färgskalor, gråskala och rött/grönt, vilket gör att den påminner om handkolorerade svart-vita fotografier. Scenen utspelar sig på ett stort tomt fält, gräsbevuxet men ojämnt och spretigt, gråskalan förstärker en känsla av torka. I bilden går utklädnaden ännu ett steg längre än i resten av bildserien. Apdockan står uppställd på rad, skenbart med sig själv, men i alla instanser utom den mittersta har den mask på sig och är därmed utklädd till andra djur: en åsna eller häst, en björn, en tiger och en panda eller hund. Händer och fötter är apdockans, och alla är klädda i likadan uniform. Maskerna är opersonliga och plastiga, och det är en skarp kontrast till apdockans sorgsna vädjande blick i mitten, vilket för dem tillbaka mot djurriket. Vi kan inte lika lätt identifiera oss med dem som med apan utan de visar olika grader på skalan mellan natur och kultur. Snett bakom står en lama som också är i fokus men inte antropomorf, och utgör därmed ytterligheten mot ”natur”.

Utspridda på fältet bakom står ytterligare versioner av apdockan, vissa är dubletter från främre raden men även andra masker syns. Det finns en mer karikerande apmask vilket blir en individ förklädd till en massvarelse. Intressant är att i denna bild blir apan en tydlig individ, men i bilder där den förekommer fler gånger, som i *Mourning Procession* har den olika roller, men förlorar sin individualitet.

Alla står vända mot betraktaren, med allvarliga uppsyner. På vars en sida om den främre gruppen står två röda fanor, som fångas av vinden åt olika håll och pekar på att bilden är en konstruktion som här prioriterar symmetri över realism. I bildytan, utgående från nedre högra hörnet klättrar röda blommor. På vissa ställen ser de ut som att de ligger på bilden som dekoration, medan det på andra ställen ser ut som att vi som betraktare söker skydd från djurens sorgsna, uppfordrande blickar bakom blommorna.

4.2.1 Bilden skapar sin egen värld

Bildens värld är en vi kan känna igen. Landskapet är anonymt, platt, vidsträckt. Miljön känns naturlig. Inga orienteringspunkter finns, så scenen skulle kunna utspela sig på vilken kontinent som helst. Bildkonventionerna är dock tydligt västerländska. Laman är verklighetstrogen och ser nästan levande ut. Samtidigt är det mycket tydligt att bilden är en fiktion, men genom att vara så igenkännlig blir den också trovärdig som fiktion. Det är lätt för oss som betraktare att leva oss in i bildvärlden. De olika elementen Blomqvist har sammanfogat för att skapa en ny värld är inte i sig gåtfulla utan det är i juxtapositionen som

frågorna hopar sig. Varför bär dessa figurer uniform? Varför har de masker, och vad finns bakom dessa? Vad vill figurerna säga mig?

Den tydligt konstruerade känslan, och känslan av stillhet som finns i verken kan jämföras med den feministiska fotografen Cindy Shermans bilder (bilaga 1, bild 5). Hon arbetar med självporträtt som hon kallar *film stills*, det är skenbart bilder tagna ur spelfilmer där hon mycket artificiellt och överdrivet poserar som filmstjärnor. Det är poser vi tydligt kan känna igen från filmens värld, men samtidigt är de för frusna, vi kan inte ana berättelsen som föregår och följer på detta utsnitt. Hennes bilder, liksom Blomqvists, pekar tydligt på sin egen konstruktion, och därmed på alla sådana sceners konstruktion. Verket talar om sig själv som verk och förstör verklighetsillusionen. Men konstverk framstår alltid som något presenterat och artificiellt.

4.2.2 Konstruktion av betraktarposition

Genom att möta betraktarens blick bryter figurerna i bilden Brechts fjärde vägg, och förser betraktaren med en position, en uppgift. Det är en tydlig tilltalssignal. Vi får denna armé, de väntar på att vi ska ge dem en order. De vill kanske hjälpa mänskligheten, eller planeten, och ser till oss som betraktare, som människor, att handla. Denna bild är inte framförallt en gruppbild som en annan bild i serien, *The Liberation Infantry* (bilaga 1, bild 3). Den bilden är mer en replik av en bild, den refererar på ett ironiskt sätt till de mängder av gruppafoton vi alla har varit med på. De kan ses som ett minne: ”klass 3b 1991”, en presentation: ”här jobbar vi”. Men det är också en sammanhållande och exkluderande praktik: ”vi som får vara med på bilden hör ihop”. Betraktarens uppgift blir i den bilden att identifiera och peka ut individer. Det blir märkligt i denna bild eftersom alla aporna utgörs av samma docka, även om de har olika minspel och kroppsspråk.

I *Field of Red Carnations* ställs en förväntan på betraktaren, jag måste tänka ut vad de vill av mig, och vad jag kan göra. Djurens blickar sträcker sig ut i betraktarens rum. T.o.m. laman möter betraktarens blick på ett uppfordrande sätt. Det är dock tydligt att det är apan jag ska identifiera mig med i bilden. Den är mest förmänskligad, har mest personligt ansiktsuttryck, och är i bildens centrum. Apan är ”jag” i bilden, min spegelbild, och detta ska gälla mer eller mindre alla betraktare.

4.2.3 Subjektskonstruktion

Hur ser då detta ”universella subjekt” ut? För det första kan apan relativt enkelt definieras som man. Eller är det jag som betraktare som läser in detta? Är det mina fördomar och föreställningar om mannen som norm som spelar in här? Låt oss gå till verket och se vad det säger. Vilka genushandlingar utför apan? Den bär uniform. Det finns kvinnliga militärer, men den överväldigande majoriteten av militärer är manliga, och rollen som militär är starkt manligt kodad. För att motverka den starkt manligt kodade rollen som militär hade Blomqvist fått lägga in någon markör som gjorde genustillhörigheten mer ambivalent. Detta hade kunnat göra bilderna mer subversiva ifråga om genus. När det handlar om en figur som ”alla” ska kunna identifiera sig med så innebär de manliga attributen att föreställningen om mannen som norm och kvinnan som avvikande förstärks.

I andra bilder då? I de flesta bär apan blå hängselbyxor och går vi till referenser hos djur med kläder är Bamse med sina blå hängselbyxor närliggande. Generellt kan jag också konstatera att antropomorfa djur med feminina attribut ofta har både täckt överkropp och underkropp, medan maskulina kan (men inte behöver vara) barbröstade. Det motsatta kan också vara fallet, att de har täckt överkropp men bar underkropp. Detta kan ses som ett tecken på att kvinnliga kroppar är mer sexualiserade än manliga.

Nåväl, apan kanske har främst maskulina attribut, men vilken sorts manlighet eller mänsklighet uttrycker de? Han och hans kloner står där handfallna, till synes redo till handling, så fort någon säger åt dem vad de ska göra. Jag associerar till fogliga, förnuftslösa varelser. Djur uppfattas normalt som utan förnuft, även om apan i Blomqvists bilder genom sin mimik uttrycker medvetande och känsloliv.

Som jag ser det finns det två sidor av detta i förhållande till Butler, det ena är att djur kan ses som förtryckta i förhållande till människor (ekofeminister talar om *speciesism*: förtryck på grund av art). När ett subjekt repeterar och härmar de legitimerande normer som har degraderat det själv kan de hegemoniska normerna framstå som mest åtråvärda.⁵⁴ Även om vi tydligt ser att de faller utanför definitionen av ”människa” så försöker de framställa sig som om de vore det. Det blir en sorglig påminnelse om hur det inom ”människa” finns olika grader av ”mänsklighet”.

Det andra sättet jag relaterar detta till Butler är hennes diskussion kring universella kategorier. Hon ser det inte längre som enbart negativt och exkluderande, utan de kan ha strategiska funktioner som öppna och icke-substantiella kategorier. Apan blir här en

⁵⁴ Butler, 1993, s. 131ff.

”människoprototyp”. Hade däremot en människa spelat huvudrollen i bilderna hade det varit svårare att identifiera sig med dem, eftersom utseendet hade blivit mer specifikt. Personerna hade haft en viss hårfärg, ögonfärg, ansiktsdrag, tydligare genustillhörighet, klasstillhörighet etc.

4.3 The Wind – betraktaren

Bilden är uppbyggd i tre bildplan, bakgrunden är ett anonymt gräsbeklätt landskap med låg diffus växtlighet mot horisonten. Himlen är rosafärgad och det är gryning eller skymning. I mellangrunden är en annan bildyta infogad, en skärm som i smutsiga rosa färgtoner visar ett atomsvampmoln. Runt om denna skärm är marken i landskapet mer upplyst än på övriga platser i bildrummet, ett visuellt grepp som väcker associationer till en ufolandning. Detta kan tolkas som att det är något främmande som förs in i landskapet, vilket också förstärks av att scenen får så stor uppmärksamhet och att den befinner sig på en separat bildyta. Det kan också tolkas som att det är atomexplosionen som lyser upp marken, vilket skulle peka på dess enorma kraft. Men känslan av att atomsvampmolnet ändå bara är en bild förstärks av att det är lite snålt beskuret, översta kanten av molnet har hamnat utanför.

I förgrunden syns de svarta silhuetterna av tio betraktare av svampmolnet, med ryggen mot verkets betraktare. Två liggande lamadjur flankerar åtta stående figurer av något varierande storlek. En av figurerna ser mänsklig ut, med proportionerna hos ett barn. En annan har tydligt konturerna av en nallebjörn. Någon av dem är genom jämförelser med andra verk i bildserien igenkännlig som apan, och resten verkar vara apan utklädd till andra djur. Vi ser att de har sina uniformer på, att de tittar på atommolnet. De står stillsamt och betraktar världens skymning eller gryning, eller kanske både och. Den enda som kanske inte tittar är den vänstra laman, som ändå är där just som lama och pekar ut dikotomin natur-kultur än tydligare. Denna dikotomi verkar vara i bildens brännpunkt. Vi människor förstör miljön, naturen, dvs. apornas hem. Men samtidigt är aporna vi, vi är också natur, det är vårt hem också. Och kan vi inte göra något annat än titta på?

Verket heter *The Wind*, men i bildrummet ter sig allt lugnt och stilla. Figurerna står utan problem, grässtråna står rakt upp. I bilden i bilden utvecklas en enorm kraft, där jag kan föreställa mig hur luftmassorna trycks undan. Detta verkar peka på att djuren och bomben inte befinner sig i samma rum. Eller att tryckvågen ännu inte har nått betraktarna, eller mig. Detta skulle i allra högsta grad vara förändringens vind som alla nås av förr eller senare, och inte lämnar någon opåverkad. Atomexplosionen har det senaste halvseklet eller så varit ur bilden för världens undergång. Idag är det hot mot mänsklighetens existens som ligger

överst i våra medvetanden (eller på löpsedlarna) miljöförstöringen. Atombomben som fenomen har fördelen att det är en mycket enkel mekanism: något tillspetsat en röd knapp som en person har makt att bestämma över. Här finns en tydlig parallell till Austin som ansåg att handlingar utförs av individer, och ett av hans mer extrema exempel är att krig är något som uppstår när individer förklarar krig mot varandra, eller trycker på röda knappar.

4.3.1 Bildbetraktande som praktik

Bilden i bilden pekar på bilden som en konstruktion, och betraktaren blir en dubbel betraktare. Den infogade bilden refererar till bildbetraktandet som praktik, men också till det faktum att vi ser de allra flesta katastrofer som just bilder. Den uppmärksammar representationens problematik: vi ser vad någon annan förmedlar till oss, på det sätt någon annan förmedlar det. Konstverket är konstruerat för att påverka betraktaren på olika sätt, genom att exempelvis styra blicken, fokusera uppmärksamheten, vara ett exempel för betraktaren, instruera betraktaren, definiera och förkroppsliga olika känslor och tillstånd. Empati och inlevelse är därför viktiga delar av bildbetraktande.

Det är mycket lätt att identifiera sig med figurer i bilden som själv är åskådare, och motivet kan då upplevas som filtrerat genom dessa figurer: vi upplever scenen som vi tror att betraktaren i bilden upplever situationer. Det blir också en kanal för att uppleva motivet, och automatisk riktas uppmärksamheten mot det som betraktarna i bilden tittar på. Jag kan ställa mig i raden och handfallen titta på svampmolnet, men jag kan också stå ett steg bakom och titta på djuren som betraktar förstörelsen. Det kan ses som en uppmaning att granska oss själva och vår roll i världen som betraktare eller deltagare. Bilden skapar en flertydig betraktarposition.

4.3.2 Blicken

Blickar är något som påverkar åt båda hållen, ut från verket och in i verket. Från mig som betraktaren utgår den performativa blicken. En aktiv blick som bekräftar, organiserar och konstruerar världen och mitt synfält. Vad gör jag med bilden jag har framför mig? Jag möts här inte av någon uppfordrande blick, istället sugts jag in i ett lustfyllt betraktande som en i raden, eller på betryggande avstånd. Jag kan tillåta mig att stå kvar och dyka in i bildvärlden och följa mina egna associationer, och verket utvidgas i mitt medvetande. Min blick definierar om det är en atomexplosion eller om det är en bild av en atomexplosion, och därmed på hur stort allvar jag ska ta hotet.

Det är också delvis min blick som gör verket till konst. Konst är mer än de materiella föremålen, det är ”fenomen”, och konsten kan sägas födas i konstupplevelsen. Hade det varit en verklig katastrof och alla människor utplånats men som ett mirakel hade all konst klarat sig, så hade det ändå inte varit konst, eftersom det inte hade funnits någon att betrakta det som just konst. Konstnären är den första betraktaren och uttolkaren av verket. Konstnärens performativa blick påverkar alltså verkets utformning under arbetet.

4.4 Mourning Procession – situationen

Bilden visar ett vinterlandskap med tung, grå himmel. Sex svarta, tydligt tvådimensionella siluetter av kala träd ramar in bildrummet. Snett från vänster, från bildens inre, kommer en sorgprocession mot betraktaren. Det är apor klädda i svarta, gammaldags kostymer. Deras ansikten är det enda i bilden som inte är i gråskala. De två främsta, en feminin och en maskulin apa, möter betraktarens blick och verkar nästan ha stannat upp vid åsynen av betraktaren. Att mötas av en blick från verket är en tilltalssignal som skapar en stark relation mellan verket och betraktaren, och en frontal relation som denna får mycket effektivt händelserna att stanna upp.⁵⁵ Aporna längre bak i processionen är ännu omedvetna om betraktaren och verkar uppslukade av sin sorg och sin vandring.

Verklighetsillusionen i bilden upphävs omedelbart av att de kulissartade träden som ramar in bilden är helt platta. Att fotografiet är digitalt manipulerat framhävs av att alla figurer i processionen är lika skarpa. Det blir därför ett mycket ambivalent förhållande mellan bilden och betraktarrollen. Att bilden visas upp så tydligt som konstruktion pekar också på konstruktionsakten, och därför tillbaka på konstnären som upphovsperson. Själva skapelseakten är en performativ aspekt i bildkonstens situation. Det refererar också till konsten som hantverk, som en konst. Hos Blomqvist ser jag verkens konstruktion som en viktig del av den performativa betydelsen. Dels i hantverket hon lägger ner på konstruktionen av motiven, och dels i den viljan att skapa alternativa världar. Detta ser jag som betraktare i ambivalensen i bilderna mellan illusionen av verklighet och de tydliga ledtrådarna till verkens status som konstruktioner.

⁵⁵ Rossholm Lagerlöf, s. 155.

4.4.1 Konkret sammanhang

Den juxtaposition jag gjort här av de tre verken kan tolkas som en progressiv narration: i *Field of Red Carnations* kan katastrofen kanske avhjälpas, i *The Wind* är den redan här, i *Mourning Procession* är den förbi. Det är som att aporna här sörjer alla de andra bilderna. Alla de katastrofer som varit på gång har nu inträffat, och det finns bara dessa sörjande kvar. Men förvåningen i de två främsta apornas ansikten antyder att de just upptäckt att de inte var så ensamma som de trodde: jag som betraktare finns kvar, och kanske var inte katastrofen så total.

Bilderna ger och förstärker varandras betydelser, det är genom jämförelser mellan bilderna som jag kan identifiera olika figurer och teman. Mina tolkningar vilar på en sammantagen förståelse av bildserien, som jag inte kunnat få om jag bara sett ett av verken. Men i en tematisk bildserie som denna där teman och bildspråk är så sammanhängande anser jag inte att det skulle innebära övertolkning. Katalogen till utställningen kan ses som ett förslag på i vilken ordning bilderna ska ses, liksom hängningen på galleriet. Den ordning jag ställt upp följer dock varken katalogen eller utställningen.

Det är tydligt hur en verklighetseffekt uppstår i bildserien. Den lilla apan klädd i blå hängselbyxor etablerar sig snabbt som normen och originalet, helt enkelt genom att den förekommer flest gånger och den har ett uttrycksfullt ansikte som jag kan relatera till. Enligt Butler uppkommer denna verklighetseffekt genom ett förkroppsligande och repeterande av normer förmås andra att tro på den naturaliserande effekten.⁵⁶ Jag skulle vilja säga att apan sätter normerna för subjektivitet i bilderna (borträknat de mänskliga figurer som förekommer i exempelvis *Le Petit Soldat*, som nästan blir avvikande och kuriosa i denna bildvärld). Min förväntan på figurerna i Blomqvists bildvärld är att de är antropomorfa djur, och jag bedömer dem utifrån hur mycket de avviker från normen som apan etablerat. Men inte ens apan kan förkroppsliga denna norm fullt ut, i varje bild förekommer något som är avvikande och särskiljande. I *Mourning Procession* är ingen av aporna ”apan”.

4.4.2 Konventioner

Konventioner styr konstens produktion och reception: i performativitetsteori à la Derrida och Butler skärs kopplingen mellan intention och mening av, meningen bygger på sociala konventioner och teckenkonventioner. Det är i repetitionen av konventioner och normer som makten att skapa mening ligger. I Blomqvists eklekticism finns en tydlig citerande funktion,

⁵⁶ Butler, 1993, s. 129.

genom att sätta ihop dessa citat på olika sätt drar hon kraft och betydelser från de bildkonventioner hon citerar, samtidigt som hon förändrar dessas betydelser i de nya juxtapositionerna. Konsten har en historia just eftersom den imiterar konst i första hand och naturen i andra hand, detta var länge hur konstnärlig utbildning fungerade. Inom postmodernismen har detta gått ett steg till genom att apropriaera referenser och omladda dem. Men olika lager av citat på det här sättet kan vara konfliktfyllda, och kräver en viss införståddhet och bildvana av betraktaren för att nå djupare förståelse. Blomqvist gör medvetet sina bilder mångtydiga för att lämna tolkningen relativt fri åt betraktaren.⁵⁷ Denna typ av öppenhet och polysemi kräver dock mycket av en betraktare, till skillnad från exempelvis reklambilder som har tydliga och enhetliga, om än sällan logiska, budskap.

4.4.3 Gallerisituationen

Gallerisituationen kan ses som en förutsättning för att en konsthandling ska vara ”lyckad” med Austins termer. Cirkulerar verket inom konstdiskursen och uppfattas som ett konstverk, så har det lyckats. Betraktaren tittar på, reagerar på och diskuterar konsten, i denna betraktningssituation ges verken röst och liv; de får en performativ mening. Jag som betraktare går in i galleriet, och här förväntar jag mig att möta ”konst”.

Galleriet påverkar mig som betraktare. Min relation till verken påverkas av de vita väggarna som koncentrerar all uppmärksamhet mot verken, stillsamheten som råder får mig att dämpa mig och röra mig tyst och försiktigt. Jag talar tyst med min medbesökare för att inte störa dem som jobbar på galleriet eller de andra besökarna. Vi granskar varandra för att se vem den andra är, och om de hör hemma här. För gallerisituationen är en tydligt exkluderande verksamhet, även om det kanske inte är medvetet eller önskvärt. Dess tröskel av exempelvis klass är för hög för många. Och som konstvetare och betraktare kan jag absolut känna mig hemma här, men eftersom jag inte har möjlighet att betala för ett verk kan jag inte komma in som konstköpare. Men jag är glad för att ha sällskap, vi diskuterar verken, bläddrar i katalogen. Får verken att betyda olika saker.

Jag blir i galleriet extremt medveten om seendet som praktik. Jag kan nästan föreställa mig en annan betraktare bakom mig som betraktar mig, betraktandes verket. Min egen blick gör mig uppmärksam på blickar mot mig. Betraktandet av konst innehåller också denna självreflexiva dimension, jag blir uppmärksam på mig själv som betraktare.

⁵⁷ ”Helena Blomqvists bilder väcker många motstridiga tankar”, DN På Stan, 2008-08-29, <http://www.pastan.nu/konst-museer/helena-blomqvists-bilder-vacker-manga-motstridiga-tankar-1.42310>, kopia finns hos författaren.

5. AVSLUTANDE DISKUSSION

Helena Blomqvist konstruerar i sina bilder en kombination av visioner och skräckscenarion. Hon kombinerar ett apokalyptiskt bildspråk med humor och strimmor av hopp, där betraktaren själv får dra slutsatser om bildernas budskap. Jag har här gett förslag på hur några av bilderna kan tolkas. Jag påstår inte att detta är någon inneboende sanning i verken, eller motsvarar konstnärens intention, utan det är så jag upplever verken när jag ser dem med ”performativa glasögon”. Tolkningar är inte verkets mening, utan handlar om den.

Helena Blomqvists bilder släpper långsamt ifrån sig fler och fler signaler om att något inte stämmer, både på en innehållslig nivå och på en formal konstruktionsnivå. De vackra, sorgliga, idylliska, dystopiska bilderna ger en initial känsla av förvirring: vad föreställer bilderna egentligen, vad säger de om oss? Är det vår värld eller en parallell? Det är så igenkännligt, men samtidigt finns det dissonanser på olika nivåer. Men bilderna är också vackra och roliga, det är lustfyllt att ge sig in i hennes bildvärld. De har ett direkt tilltal vid första anblicken, och fortsätter sedan att ge ifrån sig betydelser. De lämnar en kittlande, skavande känsla. Det är som att bilderna berättar en historia om en annan värld som betraktaren kan känna igen, en historia som drar saker till sin spets ”om det är så här, vad gör du då?”

Jag ser många likheter mellan Butlers teori om performativitet och konstruktion och Blomqvists bilder. Kan det sägas att Blomqvists bilder visar på den sedimenterande identitetskonstruktionen som Butler talar om, eller kan hennes bilder ses som ett exempel på detta? Det visuella språket bygger på konventioner och kulturellt etablerade betydelser, kan det ses som att identitet skapas, vidmakthålls eller ifrågasätts i bilderna? Jag ser det som att Blomqvists bilder kan ses som illustrationer av eller paralleller till Butlers teori: jag tolkar apans identitet utifrån vad den gör, hur den är klädd etc. Utifrån den research jag har gjort inför uppsatsen vet jag att alla instanser av apan utgår från samma apdocka. Den individualitet jag tycker mig se, exempelvis i *Mourning Procession* och *The Liberation Infantry*, beror på olika kroppsställningar, ansiktsuttryck och kläder. Apan utför sina identiteter. Genom att etablera sig själv som norm och original ifrågasätter den också idén om originalitet.

Jag ville undersöka om Helena Blomqvists bilder är subversiva. Vad är subversivt? Enligt Butler kan det inte finnas ett kriterium för subversion, alla parodier är exempelvis inte subversiva, de kan också vara normförstärkande genom att själv framstå som misslyckade kopior. Men när det fungerar och avslöjar normens godtycklighet har det en

subversiv potential.⁵⁸ En viss ambivalens och osäkerhet skapas dock alltid med parodier och imitationer.

Jag har analyserat bilderna utifrån tre aspekter, och kompletterat med begrepp och tankegångar från Butler. Vad jag har hittat är ett etablerande och brytande av normer. Kanske har fiktioner i alla medier en subversiv potential genom att kunna visa på andra alternativ, att ifrågasätta de verkligheter som naturaliserats och auktoriserats genom att de får synas mest. När jag som betraktare först mötte bilderna var apan och de andra figurerna avvikande i förhållande till mig. Men snart gjorde min inlevelse i bildvärlden att apan etablerades som normen, och då blev de mänskliga figurerna i bildvärlden i sin tur avvikande.

Att tala om att bilder ÄR subversiva är dock mycket svårt, ett verks mening beror så mycket på betraktaren och kontexten, som jag har visat på ovan. Det handlar om en reaktion och utvidgning hos betraktaren, som är mycket svår att komma åt som bildforskare. I den tolkning jag gjort utifrån mig själv som betraktare har jag dock försökt att inte utgå från rent personliga referenser utan hela tiden grunda mina iakttagelser i verken och i teorier om bildtolkning. Jag anser mig därför ha grund för de påståenden jag gör om verken, och deras potentiella påverkan på betraktare.

Några genusnormer bryter bilderna inte, men de uppmärksammar normer på en metanivå, hur de verkar och etableras. Jag menar att bilder som dessa kan få betraktaren att tänka om kring rådande föreställningar och därmed kan ha en subversiv effekt, eller en alarmerande, omruskande effekt. Bildkonstens förmåga till betydelseförskjutningar ska inte underskattas. Och konstens politiska potential ligger inte bara i uttalade intentioner eller i de ämnen som behandlas, utan kan även som här finnas i bildernas formala egenskaper och konstruktion. Spänningen som uppstår mellan konstruktion och trovärdighet i Blomqvists bildvärld gör betraktaren uppmärksam på konstruktionen i representationer, och kan därför leda till en ökad uppmärksamhet på de dagliga representationer vi tar som genomskinlig verklighet. Och i repetitionen, avvikelserna, ifrågasättandet av bilder finns en subversiv potential hos bildkonsten.

⁵⁸ Butler, 2006, s. xxiii.

6. KÄLLFÖRTECKNING

6.1 Primärmaterial

Blomqvist, Helena, *The Last Golden Frog*, utställningskatalog publicerad av Angelica Knäpper Gallery, Stockholm, text av konstkritiker Anders Olofsson, 2008.

6.2 Litteratur

Austin, J.L., *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford, 1962.

Blessing, Jennifer, *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, Abrams, Guggenheim Museum, New York, 1997.

Butler, Judith, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York, 1993.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 2006.

Butler, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Sue-Ellen Case (red.), The John Hopkins University Press, Baltimore och London, 1990.

Culler, Jonathan, "Philosophy and Literature: the Fortunes of the Performative", *Poetics Today*, 21:3, autumn 2000, Duke University Press, Durham.

Derrida, Jacques, "Signature, Event, Context", *Margins of Philosophy*, the University of Chicago Press, Chicago, 1982.

Gandelman, Claude, "The Gesture of Demonstration", *Reading Pictures, Viewing Texts*, Indiana UP, Bloomington, 1991.

Gillgren, Peter, "The Michelangelo Crescendo. Communicating the Sistine Chapel Ceiling", *Konsthistorisk Tidskrift*, Volym 70, Häfte 4, 2001, Taylor & Francis, Stockholm.

Gillgren, Peter, "Una dolcissima estasi. Performing the Visitation by Federico Barocci", *Performativity and Performance in Baroque Art*, ännu ej publicerad, kopia finns hos författaren.

von Hantelman, Dorothea, "Showing Art Performing Politics. on the relationship between art, performativity and politics.", *I Promise, It's Political: Performativität in der Kunst: Performativity in Art*. Theater der Welt/Museum Ludwig, Köln, 2002.

von Hantelman, Dorothea och Marjorie Jongbloed, "I Promise It's Political. a tour of the exhibition", *I Promise It's Political: Performativität in der Kunst: Performativity in Art*. Theater der Welt/Museum Ludwig, Köln, 2002.

Miller, J Hillis, *Speech Acts in Literature*, Stanford University Press, Stanford, 2001.

Performativity and Performance, Eve Kosofsky Sedgwick och Andrew Parker (red.), Routledge, New York, 1995.

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

Sedgwick, Eve Kosofsky, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy and Performativity*, Duke University Press, Durham, 2003.

Snickare, Mårten, "Trapphuset och övre galleriet: funktion och gestaltning", *Drottningholms Slott. Bd. 1. Från Hedvig Eleonora till Lovisa Ulrika*, Göran Alm och Rebecka Millhagen (red.), Byggförlaget/Kultur, Stockholm, 2004.

Snickare, Mårten, "How to Do Things with Piazza San Pietro. Performativity and Baroque Architecture", *Performativity and Performance in Baroque Art*, ännu ej publicerad, kopia finns hos författaren.

Warwick, Genevieve, "Speaking Statues. Bernini's *Apollo and Daphne* at the Villa Borghese", *Art History*, 27:3, June 2004, p. 352-381, Routledge, London.

6.3 Elektroniska källor

"Fri konst ger mening", DN kultur, 2008-11-24,
<http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=2502&a=855514>, kopia finns hos författaren.

"Bildidén försvinner ofta snabbt", SvD, 2008-08-30,
http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/artikel_1638657.svd, 2008-08-30, kopia finns hos författaren.

"Helena Blomqvists bilder väcker många motstridiga tankar", DN På Stan, 2008-08-29,
<http://www.pastan.nu/konst-museer/helena-blomqvists-bilder-vacker-manga-motstridiga-tankar-1.42310>, kopia finns hos författaren.

BILAGA 1: Bilder



Bild 1: *Le Petit Soldat*, Helena Blomqvist, 2008.
Från www.angelikaknappergallery.com



Bild 2: *The Lonely Patient*, Helena Blomqvist, 2008.
Från www.angelikaknappergallery.com

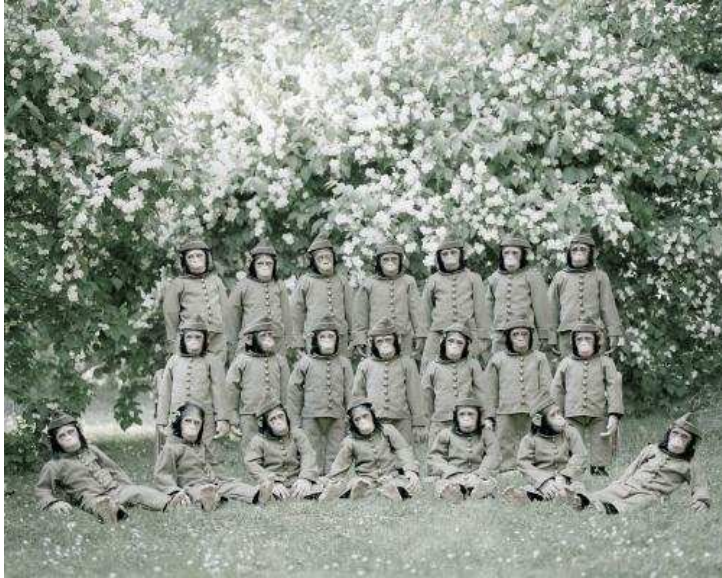


Bild 3: *The Liberation Infantry*, Helena Blomqvist, 2008.
Från www.angelikaknappergallery.com



Bild 4: *First Women on the Moon*, Helena Blomqvist, (2006)
Från www.angelikaknappergallery.com



Bild 5: *Untitled #76*, Cindy Sherman, 1980.
Från www.masters-of-photography.com



Bild 6: *Misty and Jimmy Paulette in a Taxi, NYC*, Nan Goldin, 1991.
Från www.wikipedia.org/wiki/Nan_Goldin



Bild 7: Ur *Conversions*, Vito Acconci, 1971.

Från www.limsraum.com/bbs_community_file/bbs.asp?code=B3