

Att studera visuella material

Identifikation och disidentifikation som feministiska metodologiska förhållningssätt

Ellen Suneson



Texten ingår i:

Marta Kolankiewicz (red.), Mia Liinason (red.)
och Maja Sager (red.)

Genusvetenskapliga forskningsmetoder

sid. 413-428

DOI: <https://doi.org/10.37852/oblu.260.c640>

Webbversionen av verket publiceras öppet tillgänglig under licens **CC BY-NC-ND 4.0**



Se fullständiga villkor: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.sv>

Enligt licensen får du kopiera och distribuera materialet. Du måste ge författarna ett korrekt erkännande och ange om bearbetningar är gjorda. Du får inte använda materialet för kommersiella ändamål. Om du remixar, transformerar, eller bygger vidare på materialet, får du inte distribuera det modifierade materialet.

© Nordic Academic Press och författarna 2024

ISBN 978-91-89361-81-2

e-ISBN 978-91-8104-112-5

Redaktörer: Marta Kolankiewicz, Mia Liinason och Maja Sager

Adress: Lunds universitet, Genusvetenskapliga institutionen, Box 117, 221 00 Lund

Att studera visuella material

Identifikation och disidentifikation som feministiska metodologiska förhållningsätt

Ellen Suneson

Att studera olika slags bilder eller visuella material som konst, film, mode, arkitektur, performance, illustrationer, reklam och offentliga rum, kräver särskilda vetenskapliga metoder. Gemensamt för många visuella metoder (metoder som hjälper forskaren att strukturera och analysera visuella material, i betydelsen material som är synliga) är att de ska ge forskaren redskap för att noggrant undersöka hur ett objekt, en plats eller en företeelse ser ut, bland annat vilka visuella element – färg, form, linjer, storlek, rumslighet, textur – och material det består av. En vanligt förekommande och central del av visuella metoder är tillvägagångssätt för att förstå hur dessa visuella element och material kan kopplas till sociala, kulturella eller politiska betydelser och effekter. Viktigt är också ett fokus på seendet: Kan ett visuellt material – en bild, en film, ett konstverk – inbjuda till särskilda blickpositioner på bekostnad av andra? Hur förändras betydelsen av en bild eller en visuell representation beroende på vem det är som tittar? Inom visuell teori betyder blickposition mer än bara en neutral position från vilken en person tittar på något. Istället används begreppet ofta för att diskutera hur seendet på olika sätt är förbundet med makt: vem som har rätt att titta på vem och på vilket sätt har betydelse för maktstrukturerna i samhället (Berger 2018; hooks 1982; Mulvey 2013 [1975]).

Den här texten kommer att ge exempel på hur identifikation och disidentifikation kan användas som metodologiska förhållningssätt för att studera visuella material. En definition av disidentifikation ges senare, först konstaterar vi att begreppet identifikation har en mångfaldig betydelse. Inom visuell teori är det ofta använt för att beskriva processen av att identifiera och kategorisera personlighetstyper eller kroppar i visuella material. Här kommer jag främst att fokusera på identifikation såsom identifikation med något eller någon, med andra ord en betraktares förmåga att sätta sig in i en annans situation eller känsla av likhet mellan sitt eget jag och den eller det som betraktas. Jag diskuterar också begreppet utifrån hur en åskådares situerade position och förmåga till identifikation påverkar hennes tolkning av en visuell representation. Den här definitionen av identifikation syftar, till skillnad från mer statiska föreställningar om identitet som utgår från en uppdelning av personer i olika typer av ”kategorier”, till en aktiv handling eller en psykologisk process som ibland är medveten, ibland omedveten.

I de exempel jag tar upp uppmärksammar jag hur betraktarens (eller forskarens) identifikation med olika betraktarpositioner eller aspekter inom en visuell representation (exempelvis en bild eller ett konstverk) får konsekvenser för hur hon tillskriver representationen olika betydelser. Det är viktigt att poängtera att identifikation i dessa sammanhang inte grundar sig i ett antagande om att det går att helt och hållet förstå eller sätta sig in i andras känslor eller erfarenheter. Snarare bygger studier av identifikation på den feministiska forskningens förespråkande av självreflexivitet: att försöka bli medveten om hur ens egna identifikationer får effekter på ens tolkningar (se t.ex. Jones 2012; Odumosu 2020).

Eftersom den här boken vänder sig till en bred läsekrets, som inte nödvändigtvis är bekant med visuella metoder sedan tidigare, vill jag understryka att identifikation och disidentifikation som metodologiska förhållningssätt bara är två av många genusvetenskapliga tillvägagångssätt för att studera visuella material. Jag presenterar några av dessa andra metoder längre fram. För en grundläggande genomgång av några av de mest centrala visuella metoderna och metodologierna,

se exempelvis filosofen Gillian Roses *Visual Methodologies* (2023) eller Katharina Tollins och Maria Törnqvists antologi *Feminism i rörliga bilder* (2014) i vilken du ges tydliga instruktioner för hur olika typer av metoder kan tillämpas på visuella material.

Gemensamt för de exempel jag går igenom här är att författarna kombinerar identifikation eller disidentifikation som metodologiska förhållningssätt med olika visuella metoder. När jag behandlar mitt huvudsakliga exempel, den queerfeministiska performanceteoretikern José Esteban Muñoz tolkning av ett performanceverk av konstnären Vaginal Davis, kommer jag att guida dig genom några av dessa metoder (fenomenologi samt kontext- och innehållsanalys) för att ge mer handfasta råd för hur metodologin går att applicera på olika typer av visuella material. Jag vill understryka att dessa anvisningar bara bör läsas som förslag tänkta att ge en uppfattning om hur identifikation och/eller disidentifikation kan fungera som metodologiska förhållningssätt och kombineras med andra visuella metoder. Identifikation och disidentifikation som metodologiska förhållningssätt bör kombineras med de metoder som en själv tycker fungerar bäst. Jag vill också poängtera att trots att jag anför läsningar av konst som exempel går det att använda de redskap som jag diskuterar på alla typer av visuella material.

Identifikation

Under de senaste 20 åren har identifikation blivit ett centralt metodologiskt begrepp inom feministiska studier om konst, performance, film och olika visuella medier (se t.ex. Danbolt 2013; Doyle 2006; Jones 2012; Muñoz 1999; Odumosu 2020). Samtidigt går det att spåra metoder som bygger på föreställningar om identifikation längre bak i tiden än så. Som metodologiskt begrepp diskuteras ofta identifikation som ett sätt för forskaren att fundera över sina egna och andras sätt att förhålla sig till visuella representationer. På vilket sätt associerar vi objekt, kroppar eller teman i visuella material till vissa betydelser? Vilka detaljer inom ett visuellt material fångar vårt intresse och hur hänger detta ihop med vilka vi är och den kontext vi befinner oss i?

Feministisk forskning har särskilt fokuserat på hur visuella medier och konst bjuder in till vissa identifikationer på bekostnad av andra (hooks 1995; Jones 2012; Lindberg 2014; Parker & Pollock 1981). Många forskare har också intresserat sig för hur handlingen att identifiera sig med visuella representationer på sätt som skiljer sig från normativa eller dominanta förhållningssätt kan bära en subversiv potential (Jones 2012; Halberstam 2011; Wadstein MacLeod 2006).

Feministiska metoder för att studera visuella material fick, i bland annat Europa och USA, genomslag på 1970-talet. Inspirerat av hur marxistiska konsthistoriker studerat hur konst och bilder producerar och reproducerar makt och klasstrukturer intresserade sig feministiska konsthistoriker och filmvetare för hur visuella representationer är förbundna med patriarkala strukturer (se t.ex. Broude & Garrard 1982; Callen 1979; Nochlin 2014 [1971]; Parker & Pollock 1981). Diskussionerna om visuella representationer som en effekt av, och på olika sätt bidragande till, upprätthållandet av makt var också starkt influerade av hur feminismen, medborgarrörelsen och kampen för homosexuellas rättigheter vuxit sig allt starkare på 1960-talet (Alberro & Stimson 2009; Cahán 2016; Jones 2012). En central diskussion som fördes bland filmteoretiker under 1970- och 1980-talen, intressant för identifikation som metodologiskt begrepp, var hur kvinnor respektive män tolkade och engagerade sig med visuella material olika beroende på deras position i den patriarkala samhällsordningen (se t.ex. Doane 1982; Mulvey 2013 [1975]). I takt med att intersektionella och queera perspektiv fick allt större inflytande inom den feministiska forskningen under 1980- och 1990-talen (Anzaldúa & Moraga 1983 [1981]; Butler 2007 [1990]; de Lauretis 1994; Hall 1999 [1980]; hooks 1982; Sedgwick 1990) utmanades sedan de relativt statiska föreställningar om ”män” och ”kvinnor” som präglat många feministiska debatter om betraktarpositioner under 1970-talet.

Att se på olika sätt

Ett talande exempel på de debatter som förts om identifikation som metodologi är den mängd tolkningar och omtolkningar som gjorts av den franske modernisten Édouard Manets målning *Olympia* (1863). *Olympia* föreställer en vit kvinna som ligger naken på en säng och, stående snett bakom kvinnan, en påklädd mörkhyad kvinna som håller i en blombukett. Vid sängens fotända står en svart katt. Motivet i *Olympia* är en uttrycklig blinkning mot en genre av målningar föreställande avklädda kvinnor som varit vanlig genom den västerländska konsthistorien, men det skiljer sig också från dessa på avgörande och för tiden ganska radikala sätt. I *The Painting of Modern Life* (1999 [1985]) pekar konsthistorikern T.J. Clark på att många symboler i målningen, inte minst namnet Olympia och den svarta katten, ger tydliga indikationer på att den vita kvinnan arbetar som lyxprostituerad (Clark 1999 [1985]: 146). Till skillnad från hur vita nakna kvinnor genom den västerländska konsthistorien ofta skildrats som oskyldiga, passiva och blyga håller Olympia sin hand över sitt kön med en bestämd gest och ser oförskräckt mot betraktaren (det vill säga på personen som tittar på målningen), som om betraktaren var en kund hon förhandlade med. Clark läser målningen som ett uttryck för klasstrukturer och sociala identiteter i modernitetens Paris, ett nytt slags samhälle där medelklassens medborgare var lediga på helgerna och då började söka sig ut till naturen eller ta del av stadens nattliga utbud av nöjen och prostitution (Clark 1999 [1985]: 253).

I essän "Det moderna och kvinnlighetens rum" (2014) argumenterar konsthistorikern Griselda Pollock för att Clarks tolkning missar viktiga aspekter därför att hans läsning är alltför låst vid föreställningen om (identifikationen med) betraktaren av målningen som en vit borgerlig man. Pollock skriver att trots att Clark faktiskt nämner att målningen på många sätt förutsätter en maskulin betraktare/konsument, så uppmärksammar han inte denna aspekt i tillräckligt hög grad i sin analys. Denna brist, menar Pollock, får i sin tur konsekvenser för Clarks läsning av hur klass representeras i målningen. Vad händer, frågar sig Pollock, om vi istället för att se målningar av

kvinnokroppar som den domän där konstnärer hävdade sin modernitet och sin position som avantgarde, försöker förstå dem som skildringar av hur klass och kön skapade tillgång till, eller begränsningar från, olika typer av rum i de moderna städerna (Pollock 2014: 169). Genom att identifiera sig med betraktarpositionen hos dåtidens borgerliga kvinnor går det att se, menar Pollock, hur målningen på ett ganska radikalt sätt länkar ihop två binära föreställningar om kvinnor som var utmärkande för tiden: *la fille publique* (gatflickan) och *la femme honnête* (den respektabla, gifta kvinnan). Porträttet av den nakna vita kvinnan som oberört tittar mot betraktaren som om denna vore en kund gav den vita borgerliga kvinnan tillträde till ett rum, en situation, som var specifik för en del av den sociala sfären som skulle vara osynlig för henne. Manet var intresserad av att skapa chockeffekter. Trots att målningar som *Olympia* till synes främst vänder sig till män är det viktigt, hävdar Pollock, att fundera på att (borgerliga, vita) kvinnor faktiskt också förutsattes av målningen i relation till konstverkets föresatser att vara överskridande och radikalt. Det var denna grupp av kvinnor, snarare än de borgerliga männen, som mest troligt skulle reagera starkt på målningen genom att den erbjöd en visuell inblick i en social sfär de normalt sett inte hade tillgång till (Pollock 2014: 168).

I ”Olympia’s Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity” (2010) ifrågasätter i sin tur konstnären och kritikern Lorraine O’Grady att många feministiska diskussioner om Manets *Olympia* utgick från en överidentifikation med vita kvinnor från över- eller medelklassen. Detta, menar O’Grady, får metodologiska konsekvenser då den mörkhyade kvinna som är porträtterad i verket mer eller mindre raderas ut från många feministiska tolkningar av målningen eller, i bästa fall, ägnas knapphändig och enkelsidig uppmärksamhet (O’Grady 2010: 209). O’Grady visar hur en forskare genom att rikta intresset mot hur Laure (som den mörkhyade personen som stod modell för Manets målning hette) är porträtterad får nycklar till en längre historia inom vilken mörkhyade kroppar i västerländskt måleri kontinuerligt avbildats i bakgrunden till skildringar av vita personer, ofta i rollen som slavar, tjänare och tjänarinnor. Inom denna historia, menar O’Grady,

möter betraktaren representationer av kvinnor som sällan definieras utifrån motpolerna *la fille publique*–*la femme honnête* som Pollock diskuterar (O’Grady 2010: 216). O’Gradys artikel sätter press på hur många vita feministers överidentifikation med perspektiv kopplade till vit femininitet och vita kroppar riskerar att begränsa deras metodologiska förutsättningar för att tolka bilder.

Konsthistorikern David Getsy synliggör i ”How to Teach Manet’s *Olympia* after Transgender Studies” (2022) hur debatter om *Olympia* tenderar att ta för givet att de avbildade personerna i målningen är just kvinnor. Trots att konsthistoriker sedan länge debatterat skillnaden mellan representation och verklighet tillskriver samma forskare, menar Getsy, ofta kön och genus till visuellt representerade kroppar som om dessa vore naturligt givna. Istället för att vanemässigt tolka kroppar som ”manliga” eller ”kvinnliga” enligt binära system för kön och genus bör forskare, precis som de gör med andra visuella element och tecken, studera representationer av kroppar som komplexa och kontextuella visuella symboler (Getsy 2022: 345). Getsy argumenterar för att en mer öppen läsning av representation av kön och genus i *Olympia* medger fler tolkningsmöjligheter, inte minst med utgångspunkt i de debatter bland konstkritiker som fördes i mitten på 1800-talet om hur maskulinitet skildrades i målningen (Getsy 2022: 349).

Debatten om målningen *Olympia* synliggör några centrala teman för identifikation som metod. Sedan 1980- och tidigt 1990-tal, när debatten om konstverket inleddes, har ännu större fokus börjat läggas på identifikation som en komplex, multipel och ibland motsägelsefull process (Jones 2012; Muñoz 1999; Sedgwick 1993, 2003). Under 1990-talet började det växa fram ett allt större intresse för hur ett och samma subjekt kan identifiera sig på och med en mängd sätt och perspektiv. Det är detta mer flytande närmande som utmärker de flesta tillämpningar av identifikation som ett metodologiskt verktyg idag. Inom queer visuell teori har forskare som Katarina Bonnevier, Jennifer Doyle och David Getsy undersökt hur queera begär eller identifikationer kan användas för att tolka material. I avhandlingen *Behind Straight Curtains: Towards a Queer Feminist Theory of Architecture* (2007) använder Bonnevier sin egen queera blick som en

utgångspunkt för att identifiera queera aspekter i arkitektur. Doyle diskuterar i *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire* (2006) hur en forskare, genom att tillgripa begär som ett verktyg i tolkningen av litteratur och konst, kan urskilja nya perspektiv på dess innehåll. På ett liknande sätt använder Getsy i *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender* (2015) begär och identifikationen ur en queer betraktarposition som metod för att läsa av queera effekter från kanoniserade abstrakta konstverk producerade av heterosexuella män i mitten av 1900-talet.

Sammanhang för seendet

Härnäst introducerar jag ett konkret exempel på hur identifikation kan användas som ett metodologiskt förhållningssätt. Du som läsare ska få förslag på hur du kan göra när du studerar visuella material; många av dessa råd är tillämpbara när du studerar innehållet i visuella material i allmänhet och alltså inte enbart när du intresserar dig för just processer av identifikation. I det exempel jag valt att presentera i närmare detalj använder José Muñoz sina egna ibland motsägelsefulla identifikationer, och det han kallar disidentifikationer, som metodologiska utgångspunkter för att tolka en konstperformance. Inom konsten är en performance ett konstverk som utförs vid en viss tidpunkt. Det är vanligt (men inte en regel) att det är konstnären själv som uppträder, antingen inför en publik på en konstinstitution, en nattklubb, en privat tillställning, en allmän plats, eller inför en film- eller stillbildskamera (Jones 2021). Muñoz diskuterar den USA-baserade konstnären Vaginal Davis drag-performance som personan Clarence, en *white supremacist militiaman*, det vill säga en soldat som tror på vit överhöghet. (En persona är en personlighet eller en karaktär som en konstnär använder i en performance.)

I sin tolkning av konstverket använder Muñoz (1999) sin egen identifikation med Davis, och i synnerhet deras gemensamma erfarenheter av punkscenen i Los Angeles. Muñoz inleder sin diskussion om Davis verk med att beskriva sitt förhållande till punkbandet X album *Los Angeles* från 1980, som Muñoz lyssnade på som ung. Muñoz beskriver

hur han, när han var yngre, inte uppfattade hur flera av låtarna innehöll rasistiska budskap. Istället var X ett av Muñoz favoritband och deras låtar betydde mycket för honom under hans tonårstid. Inom den kubansk-amerikanska samhälleliga gemenskap som Muñoz växte upp i upplevde han att punkrocken utgjorde ett slags avantgarde, en av de få typer av kulturell kritik mot normativ estetik som han kände till. I texten reflekterar han över hur han kunde ta del av musiken som ung därför att han antog rollen som ett "Duktigt Subjekt", det vill säga ett subjekt som ignorerade det faktum att lätttexternas nedvärdering av homosexuella och av personer med mexikanskt ursprung faktiskt gällde honom. Priset han var tvungen att betala för att kunna lyssna på låtarna var, menar han, att han tvingades identifiera sig med en fobisk majoritetskultur på bekostnad av sin egen person (Muñoz 1999: 93–95).

Muñoz förklarar vad han menar med ett "Duktigt Subjekt" med en hänvisning till den franske lingvisten Michel Pêcheux teori om att det finns tre huvudsakliga sätt för hur ett subjekt blir konstruerat som en effekt av ideologiska praktiker. Det första beskriver Pêcheux som "identifikation": där det "Duktiga Subjektet" lydigt identifierar sig med de dominanta ideologier eller diskurser som det befinner sig inom. Det andra är det "Dåliga Subjektet", som gör revolt mot, förkastar och på olika vis "mot-identifierar" sig med det symboliska systemet. Det tredje sättet att förhålla sig till dominanta ideologier och diskurser – det Muñoz särskilt intresserar sig för – är "disidentifikation", där subjektet varken fullständigt assimileras inom dess system eller gör radikalt motstånd mot det. Snarare är disidentifikation ett slags strategi som arbetar både med och emot dominanta ideologier och diskurser, för att försöka omarbota kulturella logiker inifrån (Muñoz 1999: 11).

Utifrån detta ramverk för sin personliga identifikation med den många gånger rasistiska punkmusiken introducerar Muñoz sedan läsaren för den konstnärliga personan Vaginal Davis. Davis är i Muñoz beskrivning en "punkrock drag diva" (Muñoz 1999: 98) med en afroamerikansk mamma och en mexikansk-amerikansk pappa som, liksom Muñoz själv, tog del av punkscenen i Los Angeles på

1980-talet (Muñoz 1999: 99). Efter att Muñoz tydliggjort det ramverk av identifikation i vilket han studerar Davis verk presenterar han hennes konstnärskap och de politiska och kulturella kontexter hon är associerad med. Detta metodologiska steg – att zooma ut från den egna identifikationen och försöka studera verk och konstnärskap i ett bredare sammanhang – kan vara viktigt när en använder identifikation som metodologiskt närmande. Detta för att försöka att undvika ”överidentifikation” med den eller det en studerar. När en överidentifierar sig med någon annan eller något annat tar en för lite hänsyn till de skillnader som finns mellan en själv och andra. Detta medför ofta etiska problem när en exempelvis föreställer sig att en fullt ut förstår någons annans känslor, intressen eller handlingar och likställer dessa med ens egna (Lee 2014).

När du studerar kontexten till ett visuellt material kan du exempelvis försöka ta reda på vem eller vilka som producerat materialet, var och när det producerats och i vilket syfte. En annan viktig aspekt att fundera på är i vilka sociala sammanhang materialet cirkulerat eller cirkulerar. En tredje är dess publik: vilka personer är det som huvudsakligen tagit eller tar del av materialet och varför? Alla dessa perspektiv har bäring för hur materialet är kopplat till olika identifikationsprocesser. Tänk på att det inte finns en sann tolkning av ett visuellt material. Hur en betraktare identifierar sig med (delar av) ett visuellt material, eller identifierar sig med en särskild betraktarposition i förhållande till det, är föränderligt och beroende på vem som tittar på det, när, och i vilket sammanhang.

Disidentifikation

När Muñoz introducerar läsaren för den live-performance av Davis som han diskuterar återvänder han, än en gång, till sina egna känslor och upplevelser. Han skriver om *situationen han befann sig i* när han upplevde verket: halv två på morgonen på en bar i New York (shownen, som var tänkt att börja vid midnatt, var försenad); *publiken på baren*: mestadels vita queers; sedan hans *egna erfarenheter och tankar* under själva akten. Här applicerar Muñoz en visuell metod

inspirerad från fenomenologin. Fenomenologi är ett samlingsnamn för det tänkande som utgår från föreställningen att kunskap är ett resultat av subjektets sinnesintryck av objektet det studerar (Ahmed 2006; Merleau-Ponty 2023 [1945]). Fenomenologisk visuell metod utgår ofta från att betraktarens upplevelser av ett visuellt material påverkas av det sammanhang den befinner sig i när den tar del av materialet. Metoden är sprungen ur ståndpunkten att ett visuellt material inte har *en* inneboende betydelse – det finns inte ett korrekt sätt att tolka en bild eller ett konstverk – utan snarare får verket mening som ett resultat av betraktarens upplevelser. Din tolkning av en bild eller en performance är, enligt detta synsätt, ett resultat inte bara av dess visuella element (materialitet, komposition, färger, innehåll) utan också av andra aspekter: vem du är, var du befinner dig, vilka andra personer som befinner sig runtomkring, vad klockan är, hur du mår och så vidare. I Muñoz fall inkluderar han en reflektion över sammanhanget han befann sig i när han såg Davis performance som en bakgrund till varför han identifierade sig med och urskilde identifikation som ett bärande tema i Davis verk.

Med utgångspunkt i sin beskrivning av dessa kontexter för Davis performance beskriver Muñoz sedan själva verket utifrån aspekter som materialitet, visuella element, vad konstnären säger, musiken som spelas och vilka symboliska betydelser dessa detaljer kan associeras till. Klädd i solglasögon, lösskägg, kamouflagebyxor, jacka, T-shirt och hatt uppträder Davis i verket i drag som den vite överhöghetssoldaten Clarence. Muñoz skriver hur Davis inleder sin performance genom att med hög och gäll röst förklara att ”she finds white supremacist militiamen to be ‘really hot,’ so hot that she herself has had a race and gender reassignment and is now Clarence” (Muñoz 1999: 103). Clarence håller monologer och framför låtar om hur underbart det är att vara en vit, heterosexuell man och hur mycket han avskyr personer som är mörkhyade, homosexuella eller trans (Muñoz 1999: 105).

När du ska beskriva innehållet eller kompositionen i ett visuellt material bör du stanna upp vid materialet och iaktta det noggrant. När du grundligt studerar ett visuellt material ser du ofta viktiga detaljer och aspekter som du inte noterat tidigare. Skriv ned svar på

följande (eller liknande) frågor under tiden du undersöker materialet: hur ser det ut, hur känns och luktar det? Fundera på materialets storlek, form, vikt och textur: vad ser du i materialet? Beskriv innehållet och fokusera inte bara på de delar som särskilt intresserar dig, försök studera hur det ser ut i sin helhet. Fundera också på om innehållet inbjuder till särskilda betraktarpositioner: går det, i exempelvis en bild, att läsa ut att den syftar till att väcka betraktarens åtrå, rädsla, ilska, hoppfullhet, glädje, känsla av samhörighet eller utanförskap? Tiltalar bilden alla typer av betraktare på samma sätt eller verkar den främst vända sig till vissa typer av åskådare? Använd sedan dessa närstudier av materialitet och innehåll som en utgångspunkt för att fundera närmare på hur materialet representerar, eller bjuder in till, vissa identifikationer (ibland på bekostnad av andra).

När Muñoz beskriver Davis performance lägger han särskild vikt vid Davis dåliga förklädnad till vit man. Utifrån det faktum att det vita ansiktssmink Davis använt för att uppträda som Clarence inte alls ser ut som vit hy drar Muñoz slutsatsen att Davis performance inte handlar om att ”passera” som vit. Istället använder Muñoz den dåliga sminkningen som en utgångspunkt för att diskutera det han menar Davis performance lyfter fram: en sorts internaliserad form för att ”passera” som Muñoz associerar med disidentifikation (Muñoz 1999: 106).

Med hjälp av disidentifikation som metodologiskt begrepp utgår Muñoz sedan från sitt eget ambivalenta förhållande till rasistisk punkmusik för att navigera i de motstridiga identifikationer som (han menar) uttrycks i Vaginal Davis drag-performance som Clarence. Istället för att enbart läsa verket som ett sätt att avslöja och förlöjliga estetik förknippad med militarism och vithet börjar Muñoz nysta i den myriad av mer komplicerade begär och identifikationer som Davis performance ger uttryck för. Han analyserar Davis kopplingar till trans- och homofoba grenar av den militanta Black Power-rörelsen och diskuterar verket i relation till komplicerade eller skamliga strukturer för minoriteters begär inom sociala strukturer. Här läser Muñoz bland annat konstverket mot en bakgrund av hur Davis sexualitet och queera identitet gjorde det svårt för henne att bli en del av

den politiska militarismen inom Black Power-rörelsen (Muñoz 1999: 99). Clarence, argumenterar Muñoz, ”is a disidentification with militiaman masculinity – not merely a counteridentification that rejects the militiaman – but a tactical misrecognition that consciously views the self as a militiaman” (Muñoz, 1999: 106).

Genom att aktivt använda disidentifikation som metodologiskt förhållningssätt i sin tolkning av Davis performance kunde Muñoz diskutera verket utifrån psykologiska processer i minoriteters subjektsskapande inom diskriminerade majoritetsstrukturer. Istället för att läsa konstverket som antingen ett enhetligt uttryck för en minoritetssubjekts identifikation med en förtryckande struktur (ett försök att passera som vit, en svart transkvinnas förälskelse i en vit överhöghetssoldat) eller som en parodisk mot-identifikation (med vilken Davis representerar sig som fullkomligt oengagerad i Clarence), tillåter Muñoz metod honom att börja nysta i mer ambivalenta känslomässiga band mellan minoritetssubjekt och majoritetskultur. I Davis performance, argumenterar Muñoz, blir aspekter av hennes eget jag som är toxiska för vit makt-militären – hennes position som mörkhyad, gay och trans – inkluderade in i detta skript av militant maskulinitet. På så sätt, menar Muñoz, porträtterar Davis ett slags disidentifikation där konstnären undersöker sitt eget jag i form av militant maskulinitet (Muñoz 1999: 106).

Muñoz beskriver disidentifikation som en aktivistisk överlevnadsmetod – inom akademien, inom konsten, men också i det vardagliga livet – tillämpad av personer som befinner sig utanför ”the racial and sexual mainstream” (Muñoz 1999: 154). Disidentifikation är, enligt Muñoz, en process där en person tar del av majoritetskulturen (till exempel populärkultur, vetenskaplig produktion, konst) – i Davis fall militarism och punkmusik – men samtidigt omarbetar dess budskap för sina egna syften. Identifikation är för Muñoz en komplex process. Snarare än att bestå av en avgränsad identitet tar ett subjekt sin form som resultat av en mängd olika, ibland helt motstridiga, typer av identifikationer (Muñoz 1999: 12–13).

Precis som Muñoz understryker kan en och samma person identifiera sig med en mängd ”gemenskaper” som ibland är strukturerade

efter vitt skilda diskurser. Dessa gemenskaper kan ta formen av en eller flera familjer eller vänskretsar, olika typer av *communities* baserade på exempelvis politik, religion, sexualitet, kulturella intressen, sociala grupperingar, yrkesroller och så vidare (Anzaldúa 1999; Rosenwein 2006; Yuval-Davis 2011). Därtill betyder, som många filmteoretiker har påpekat, en betraktares identifikation med karaktärer i en film inte nödvändigtvis att betraktaren upplever sig lik karaktären den identifierar sig med. Snarare handlar identifikation i det här sammanhanget om att kunna sätta sig in i och förstå en karaktärs känslor, handlingar och intressen (Metz 1975; Muñoz 1999; Mulvey 2013 [1975]).

Debatter om identifikation och disidentifikation är centrala inom genusvetenskaplig visuell metodologi och metod. Muñoz användning av (dis)identifikation som metodologi i sin tolkning av Davis performance är ett talande exempel för hur förhållningssättet kan användas för att studera den många gånger komplicerade relationen mellan en betraktare och ett visuellt material. Begreppen identifikation och disidentifikation, såsom de tillämpas av många genusvetare idag, understryker hur det visuella och seendet är sammankopplat både med maktstrukturer och med de psykologiska processer genom vilka en individ är förbunden med sådana strukturer.

Referenser

- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.
- Alberro, A. & Stimson, B. (red.) (2009). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands: The new mestiza = La frontera*. 2 uppl. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, G. & Moraga, C. (red.) (1983 [1981]). *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. 2 uppl. New York: Kitchen Table.
- Berger, J. (2018). *Sätt att se på konst*, övers. N.-G. Hökby. Stockholm: Lindskog förlag.
- Bonnevier, K. (2007). *Behind Straight Curtains: Towards a Queer Feminist Theory of Architecture*. Diss. Stockholm: Kungliga tekniska högskolan.
- Broude, N. & Garrard, M.D. (red.) (1982). *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper & Row.
- Butler, J. (2007 [1990]). *Genustrubbel: Feminism och identitetens subversion*, övers. S. Almqvist. Göteborg: Daidalos.

- Cahan, S. (2016). *Mounting Frustration: The Art Museum in the Age of Black Power*. Durham: Duke University Press.
- Callen, A. (1979). *Angel in the Studio: Women in the Arts and Crafts Movement 1870–1914*. London: Astragal.
- Clark, T.J. (1999 [1985]). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Princeton: Princeton University Press.
- Danbolt, M. (2013). *Touching History: Art, Performance, and Politics in Queer Times*. Bergen: University of Bergen.
- de Lauretis, T. (1994). *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
- Doane, M.A. (1982). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen*, 23(3–4): 74–88.
- Doyle, J. (2006). *Sex Objects: Art and the Dialectics of Desire*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Getsy, D. (2015). *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender*. New Haven: Yale University Press.
- Getsy, D. (2022). How to Teach Manet's Olympia after Transgender Studies. *Art History*, 45(2): 342–369.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Hall, S. (1999 [1980]). Kodning och avkodning, övers. B. Gustavsson. I Johansson, T., Sernhede, O. & Trondman, M. (red.) (1999). *Samtidskultur*. Nora: Nya Doxa, s. 227–236.
- hooks, b. (1982). *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. London: Pluto Press.
- hooks, b. (1995). *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: New Press.
- Jones, A. (2012). *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. Abingdon: Routledge.
- Jones, A. (2021). *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance*. London: Routledge.
- Lee, M. (2014). *När Andra skriver: Skrivande som motstånd, ansvar och tid*. Diss. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Lindberg, A.-L. (red.) (2014). *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. 2 uppl. Lund: Studentlitteratur.
- Merleau-Ponty, M. (2023 [1945]). *Varseblivningens fenomenologi*, övers. J. Jakobsson. Göteborg: Daidalos.
- Metz, C. (1975). The Imaginary Signifier. *Screen*, 16(2): 14–76.
- Mulvey, L. (2013 [1975]). Visuell lust och narrativ film. *Tidskrift för genusvetenskap*: 34(4): 46–57.
- Muñoz, J.E. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nochlin, L. (2014 [1971]). Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer? I Lindberg, A.-L. (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. 2 uppl. Lund: Studentlitteratur, s. 23–52.
- Odomosu, T. (2020). The Crying Child: On Colonial Archives, Digitalization, and Ethics of Care in the Cultural Commons. *Current Anthropology*, 61(suppl. 22): 1–14.
- O'Grady, L. (2010 [1992]). Olympia's Maid: Reclaiming Black Female Subjectivity. I Jones, A. (red.) (2010). *The Feminism and Visual Culture Reader*. 2 uppl. London: Routledge, s. 98–108.

- Parker, R. & Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books.
- Pollock, G. (2014 [1988]). Det moderna och kvinnlighetens rum. I Lindberg, A.-L. (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. 2 uppl. Lund: Studentlitteratur, s. 165–210.
- Rose, G. (2023). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. 5 uppl. London: Sage.
- Rosenwein, B.H. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Sedgwick, E.K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, E.K. (1993). *Tendencies*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, E.K. (2003). *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Tollin, K. & Törnqvist, M. (2014). *Feminism i rörliga bilder*. 2 uppl. Stockholm: Liber.
- Wadstein MacLeod, K. (2006). *Lena Cronqvist: Reflections of Girls*. Diss. Malmö: Sekel. <http://lup.lub.lu.se/record/25402/file/4092202.pdf>.
- Yuval-Davis, N. (2011). *The Politics of Belonging: Intersectional Contestations*. Los Angeles: Sage.