

Södertörns högskola
Konstvetenskap

Ylva Oglands socialrealism

Att göra det osynliga synligt

Louise Andersson

C-uppsats, ht 2005
Handledare: Charlotte Bydler

Author: Louise Andersson

Title: The Social Realism of Ylva Ogland:

To visualize the invisible

Level: C

Department of Art History,

School of Arts and Media

Södertörn University College

Second semester 2005

Pages: 40

The purpose of this paper is to analyse how work by Swedish artist Ylva Ogland (born in 1974) function as an eye-opener for the social marginalisation of people identified with homosexuality, prostitution and drug addiction. Although highly present in reality, these phenomena were historically, and are still today, hidden from view in public discourse. I have focused on the installations *Rapture and Silence* and *Things Seen*, and the still-life painting called *Xenia*. I argue that these artworks carefully represent the above-mentioned marginalised groups, by way of references to comparable motives in the history of art, from neoclassicism in France, to realism and romanticism.

Keywords: Ylva Ogland, marginalisation, representation, social realism, installation, still-life painting, Norman Bryson, Gayatri Chakravorty Spivak, Johann Joachim Winckelmann

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1 Syfte	3
1.2 Presentation av material och forskningsläge	5
1.3 Metod	8
2. Analys: Ylva Oglands socialrealism	9
2.1 <i>Rapture and Silence</i>	10
2.1.1 Västerländsk konsthistoria och homosexualitetens vara eller icke-vara	13
2.1.2 Samtida bildkultur och pornografi	16
2.2 <i>Things Seen</i>	19
2.2.1 Victor Hugo och <i>Choses vues</i>	22
2.2.2 Interiör och offentlighet	24
2.2.3 Exotism och bordellestetik	26
2.3 <i>Xenia</i>	27
2.3.1 Stillebenmåleri	30
3. Avslutning och sammanfattning	31
Appendix 1: Curriculum Vitae 2005, Ylva Ogland	34
Käll- och litteraturförteckning	39

1. Inledning

Att synliggöra kan sägas vara en av konstens huvudsakliga uppgifter. Bildkonsten är framför allt ett visuellt medium, men dagens konstintresserade är lika bekanta med installationen som med det traditionella oljemåleriet. I Ylva Oglands (f. 1974) konst finns inga självklara gränser. Hon arbetar som en modern Caravaggio, akademiskt skolad i det traditionella måleriet, men låter sig inte begränsas till enbart detta.¹ Hon tillåter den egna konsten att flyta ut över tavlans ram, droppa ned i utställningsrummet i form av smutsiga madrasser på ett golv, vidare och förbi galleriets fyra, vita väggar och in i samhällets mest förbjudna och tabubelagda skrymslen och vrår. Här låter hon oss ta del av prostitution, narkotikamissbruk och homosexualitet; via *samhällets olycksbarn* som Victor Hugo (1802-1885) hade kallat dem: marginaliserade grupper som annars inte äger tillträde till det offentliga rummet i lika stor utsträckning som den normaliserade människan. Ogland räds inte att blottlägga det som så uppenbart finns där framför ögonen på oss, men som samhället ändå väljer att blunda för. Homosexuella som i dagens sekulariserade samhälle torde likställas med heterosexuella, tampas alltjämt med inrotade fördomar från samhället. Faktum är att de bara under de senaste årtiondena har klassats som ”normala”, fortfarande på 1970-talet i Sverige klassificerades homosexualitet som en psykisk sjukdom.² Homosexuella anspelningar i konsten och tolkningar av konstverk har funnits i alla tider, men sällan har det åskådliggjorts på ett så framfusigt sätt som i avbildningarna av tre män som har sexuellt umgänge i Ylva Oglands ateljé. Bordellmiljöer i Havanna eller en heroinmissbrukande pappa – allt kan synliggöras med hjälp av en dokumenterande kamera eller med pensel och klassisk målarfärg från Florens.³

Ylva Ogland är en av Sveriges konstnärer som är födda efter 1970, men har likväl hunnit arbeta aktivt på den svenska såväl som den internationella konstscenen sedan 1998 då hon utexaminerades från Kungliga Konsthögskolan i Stockholm, endast 24 år gammal.⁴ Hon är inte alltför omskriven och omdebatterad, vilket har givit mig inspiration till att skriva denna uppsats; mycket finns att säga som inte redan har sagts.

1.1 Syfte

Ylva Oglands konst fungerar som en ögonöppnare för företeelser som genom historien inte ansetts höra hemma i finkulturella sammanhang eller i det offentliga rummet. Här har jag för

¹ Allgårdh, Sophie & Estelle af Malmborg, *Svensk konst nu: 85 konstnärer födda efter 1960*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2004, opaginerad, se under Ogland

² Socialstyrelsens klassifikation av homosexualitet som sjukligt ströks 1979 på grund av undermåligt vetenskapligt belägg. ”Homosexualitet”, *Nationalencyklopedin* (Nionde bandet), Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs, 1992, s 93

³ Allgårdh & af Malmborg, 2004, opaginerad, se under Ogland

avsikt att undersöka på vilket sätt detta sker. Ylva Ogland synliggör homosexualitet, prostitution och drogmissbruk, fenomen som inom konsthistorien på olika sätt givits mer eller mindre utrymme; som å ena sidan har väckt stor uppmärksamhet, å andra sidan osynliggjorts på grund av samhällets intolerans. I synnerhet prostitution och homosexualitet är ämnen som på ett eller annat sätt berörts i konst under alla tider, men tidens anda har spelat en stor roll för hur dessa teman har bemötts samhälleligt under olika perioder i historien. Den västerländska konsthistorieskrivningen har i allra högsta grad medverkat till ett osynliggörande av dessa företeelser. I översiktsverk som H.W. Jansons *History of Art* (1962), vilket fungerar som ett slags standardisering av konsthistorien, uppmärksammas dessa fenomen överhuvudtaget inte.

Jag har valt att fokusera på motsatsparet synligt/osynligt. Jag tänker främst på de icke-accepterade företeelser ute i samhället som Ylva Ogland berör med sin konst; aktiviteter som sker mitt framför våra ögon, kanske en helt vanlig dag i stadens centrum, men som vi ändå väljer att blunda för och med det också osynliggöra. Prostitution och narkotikamissbruk är fortfarande tabubelagda ämnen i Sverige – alla vet att det pågår, ingen väljer att tala om det. Homosexualitet har kommit att mer eller mindre accepteras av samhället bara under de senaste årtiondena, men likväl är homosexualitet ingen synlig företeelse ute i det offentliga rummet. Med detta anser jag att Ylva Oglands konst bör sättas in i en samhällelig kontext, då jag uppfattar att hennes konst inte bara talar till samhällets snäva krets konstkännare, utan även tjänar ett politiskt syfte. Jag har inte för avsikt att kategorisera Ogland och föra in henne i ett konsthistoriskt fack, men det finns skäl att nämna ett slags socialrealism i samband med hennes konst. Den politiska aspekten och viljan att lyfta fram dessa *samhällets olycksbarn* i konstens namn, anser jag knyta an till socialrealismens budskap.

Trots att Ylva Oglands berör kontroversiella ämnen som traditionellt sett inte ansetts höra hemma i finkulturella sammanhang (heroinmissbruk, prostitution och homosexualitet) har hennes konst i allra högsta grad accepteras – i många fall hyllats – av kulturetablissemangen. Men när samhället i stort i alla tider har förkastat dessa fenomen, i många fall bannlyst dem, kan då konst i den här bemärkelsen överhuvudtaget påverka dessa inrotade strukturer? Räcker det att gång på gång uppmärksamma dessa ständigt pågående företeelser i samhället – synliga eller osynliga – när de utsatta själva inte kommer till tals? Får konsten och framför allt de som representeras den synlighet som de förtjänar? Fungerar konstverk verkligen som ögonöppnare, eller upphör konsten att utmana så snart man lämnar den vita kubens fyra väggar?

⁴ Appendix 1: Curriculum Vitae 2005, Ylva Ogland

1.2 Presentation av material och forskningsläge

I analysen av Ylva Oglands konst har jag för avsikt att anlägga flera aspekter som kan sättas in i ett större samhälleligt – och på samma gång historiografiskt perspektiv. Föremålen för min granskning är installationerna *Rapture and Silence* på galleri Brändström och Stene i Stockholm (2002) och *Things Seen* (2002-2003), som ställdes ut tillsammans med tolv andra unga svenska konstnärer på Norrköpings Konstmuseum i samarbete med Riksutställningar 2003-2004, samt stillebenmålningen *Xenia*, som tillsammans med verken *Anders* och *Ängeln* ställdes ut på galleri Brändström och Stene 2003 och på ROR galleria (revolutions on request) i Helsingfors 2004.

Flera synpunkter kan anläggas på mitt urval av Ylva Oglands konst. Mitt intresse ligger enbart i Ogland som enskild konstnär, vilket begränsar hennes annars så omfattande meritförteckning då hon jobbar både som curator och är delaktig i diverse konstnärskollektiv utöver sitt enskilda konstnärskap. Jag avgränsade mig slutligen till de tre ovannämnda utställningarna, då dessa tydligast karakteriserar syftet med min uppsats: att skildra begreppsparen synligt/osynligt i Oglands konst och med detta knyta an till den västerländska konsthistoriens och samhällets attityd gentemot specifika grupper som å ena sidan har tilldelats en plats i denna historieskrivning eller samhällsapparat, å andra sidan dömts att leva med skammen som en befläckad kappa över sig.

Homosexuella, prostituerade och narkotikamissbrukare kan alla sägas tillhöra någon form av marginaliserad grupp, som på ett eller annat sätt diskriminerats och ratats på grund av västvärldens djupt rotade åsikt om en norm som måste bibehålla sin auktoritära status. Ogland har berört andra likartade, osynliggjorda ämnen, bland annat med det verk som ställdes ut på Galleri Charlotte Lund i Stockholm (2001), där hon visade bilder av svältdöda kroppar i högar som byggde på klassiska fotografier från koncentrationslägret Dachau vid Nazitysklands fall. Givetvis går även detta att applicera på mitt uppsatsämne, men jag vill emellertid tillämpa en aktualitetsdiskurs som inte bara ligger nära i tiden utan också i det samhälle där vi lever och verkar. På grundval av detta resonemang anser jag mitt analysmaterial relevant och tillräckligt omfattande, varför vissa avgränsande åtgärder vidtagits.

Ylva Ogland utexaminerades från Konsthögskolan 1998 och anses fortfarande höra till den yngre generationen konstnärer i Sverige. Sannolikt är det också därför som det inte har anlagts någon akademisk forskning kring hennes konst. Materialet som finns att tillgå är knappt kring Ogland och de konstverk jag har för avsikt att undersöka, ungefär 700 träffar på sökmotorn Google samt ett fåtal artiklar och recensioner ur de svenska dagstidningarna. Dessa behandlar dock främst grupputställningen *Om – berättande i svensk samtidskonst*, där Ylva Ogland medverkade 2003 och bland dessa recensioner kan nämnas Natalia Kazmierskas ”Lagom

annorlunda berättelser” ur *Norrköpings Tidningar* 2003-11-17, samt ”Konsten att berätta. Intressanta unga konstnärskap möts i Norrköping” ur *Dagens Nyheter* 2003-10-31, skriven av Milou Allerholm. Jag har dock funnit en längre artikel i konstmagasinet *Paletten*#258, (nr 3 2004) skriven av Sinziana Ravini: ”Måleriets tillflyktsort – Det psykosexuella dramat”, som förutom Ylva Oglands konstverk *Rapture and Silence* också behandlar konstnären Eric Fischls (f. 1948) oljemålningar.

Bland träffarna på Internet har jag lyckats hitta tre användbara artiklar: ”Laddad debut i Liljeholmen” av Ulf Thuland 2002-08-28, hämtad från www.di.se; en artikel från www.konsten.net skriven av Anders Olofsson (hämtad 2005-12-07), samt ett utdrag ur ett personligt brev som Ylva Ogland skrev i anknytning till konstverken *Anders*, *Ängeln* och *Xenia*, från http://www.sebashkujuntostillsammans.com/old_web/artists/ylva.htm (hämtad 2005-11-16). Det senare publicerade material som går att finna kring Ylva Oglands konstnärskap behandlar till största delen Oglands position som konstnärlig ledare för Tensta Konsthall utanför Stockholm vilken hon tillträdde 2004. I min undersökning har detta material visat sig vara ovidkommande, då jag enbart har för avsikt att belysa det specifika urval av konstverk som tidigare nämnts.

Marianne Hultman som var verksam intendent vid utställningen *Om – berättande i svensk samtidskonst* på Norrköpings Konstmuseum hösten 2003, har varit till stor hjälp i mitt materialsökande kring Ylva Oglands bidrag till utställningen; *Things Seen*. Hultman har skickat bild- såväl som textmaterial i anknytning till utställningen i stort, där Ylva Oglands enskilda verk också har ägnats viss uppmärksamhet. I anslutning till *Om – berättande i svensk samtidskonst* gjordes även en utställningsbroschyr. Galleri Brändström och Stene har sänt bilder och pressmeddelandet från utställningen *Rapture and Silence*, samt Oglands CV fram till 2005. Ylva Ogland finns även omnämnd i *Svensk konst nu – 85 konstnärer födda efter 1960* (Stockholm 2004), som uppmärksammar den krets unga, svenska och framgångsrika konstnärer födda efter 1960 till vilken Ogland hör.

Panofskys *Studies in Iconology* (New York 1939), i vilken han presenterar sin ikonologiska metod, har hjälpt mig att spåra händelser och motiv genom historien såväl som i vår samtid, som jag anser går att härleda ur Oglands konst. I min undersökning av konstverket *Rapture and Silence*, har jag använt ett flertal texter som behandlar företeelser som homosexualitet, pornografi, manliga erotiserade kroppar i konsten liksom kvinnokroppens erotisering och objektifiering. Bland detta material kan nämnas: Alex Potts *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History* (New Haven & London 1994), samt artikeln ”From the Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality” skriven av Lynda Nead (1992). Linda Nochlins text ”Courbet's

Real Allegory: Rereading The Painter's Studio”, behandlar genusaspekten i min undersökning; hur mans- respektive kvinnokroppar på olika sätt och med varierande reaktioner har framställts under historiens lopp. Jag har funnit Abigail Solomon-Godeaus artikel ”Manliga bekymmer: kris i representationen” (*Male Trouble – a Crisis in Representation*, London 1997) intressant då den ifrågasätter de i många fall stereotypa mansroller som finns avbildade i konsten genom historien och på senare tid även i kommersiella bildmedium såsom film och reklam. Hon uppmärksammar framförallt tiden efter franska revolutionen då manskropparna feminiserades i konsten och blev ett slags åtråvärt objekt för en manlig publik.

När jag i analysen av verket *Things Seen* riktar fokus på det rumsliga i Oglands verk och redogör för begreppen insida/utsida, privat/offentligt, kommer Beatriz Colominas *Privat och offentligt. Modern arkitektur som massmedium*, (*Privacy and publicity. Modern architecture as mass media*, Massachusetts 1994) fungera som grund, så även Griselda Pollocks ”Det moderna och kvinnlighetens rum” (”Modernity and the Spaces of Femininity”, London 1988). Jag kommer utöver detta att uppmärksamma den västerländska föreställningen om främmande kulturer och framförallt deras kvinnor som exotiskt lockande, och skall på grundval av detta redogöra för tidigare manliga konstnärers bildningsresor till länder utanför Europa, däribland Anders Zorn (1860-1920) och Le Corbusier (1887-1965), som går att läsa om i ”Zorn och Orienten” av Birgitta Sandström (utställningskatalog *Zorn och Orienten*, Zornmuseet 2000), respektive Colominas ovannämnda *Privat och offentligt* under kapitlet ”Fotografiet”. Jag har i det här kapitlet även tänkt belysa Gayatri Chakravorty Spivaks artikel ”Kan den subalterna tala?” (”Can the Subaltern Speak?”, 1988, svensk översättning: *Postkoloniala studier*, Stockholm 2002), som förvisso behandlar postkoloniala teorier, men likväl kan appliceras på marginaliserade grupper – till exempel prostituerade – som trots uppmärksamhet från samhällets intellektuella, aldrig själva kommer till tals på grund av sin förtryckta position.

Slutligen kommer jag att analysera verket *Xenia*, där paralleller till traditionellt stillebenmåleri kommer att dras. Norman Brysons essä ”Stillebenmåleri och det ’kvinnliga’ rummet” (”Still Life and ’Feminine Space’”, London 1990) om det traditionella stillebenmåleriet och dess position i konsthistorien, kan med fördel knytas till Ylva Oglands målning *Xenia*, som minst sagt väcker ambivalenta känslor, då hon stilsäkert har avbildat redskapen som används i en heroininjektion.

1.3 Metod

Intresset som ligger till grund för den är uppsatsen gäller Ylva Oglands konstnärskap som enskild konstnär. Jag kommer således inte att undersöka de konstnärsgupper hon är/har varit delaktig i, däribland Konst2 och Modern Talking, inte heller hennes arbete som curator eller konstnärlig ledare på Tensta konsthall.

Jag kommer att använda mig av konsthistorikern Erwin Panofskys (1892-1968) ikonologiska tolkningsmetod när jag söker finna motiv i konsthistoriens olika tidsepoker som kan sättas i samband med min analys av Oglands verk. I analysen av verket *Rapture and Silence* kommer jag till exempel att belysa Alex Potts undersökning av konsthistorikern Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) homoerotiska beskrivningar av antika skulpturer. Min undersökning kommer att söka sig vidare genom konsthistorien med nedslag i antiken, renässansen, nyklassicismens Frankrike och realismen för att slutligen hamna närmare vår egen samtid, med fenomen som reklam- och pornografiska bildmedier. Gemensamt för dessa tidsepoker och specifika konstyttringar är att jag på ett eller annat sätt finner dem knutna till Ylva Oglands konst. Jag kommer att ge exempel på osynliggöranden och synliggöranden av homosexualitet i konsten där Ogland hör till dem som synliggör företeelser som sällan får visuellt utrymme i det offentliga rummet på grund av de samhällseliga strukturer som styr våra åsikter och med det också våra fördomar. Förutom homosexuella, som trots förbättrade attityder ändå kan räknas in i ett marginaliserat skikt, berör Ylva Ogland prostituerade och narkotikamissbrukare i de konstverk som ligger till grund för min uppsats.

I installationen *Things Seen*, belyser Ogland med sina tomma bordellmiljöer den prostituerade kvinnans situation i Kairo, Havanna och Stockholm. En koppling till texten och historien dras genom att använda Victor Hugos dagboksanteckningar ur *Choses vues* (Paris, 1887). Jag har här för avsikt att analysera hur hon belyser den prostituerades ständiga utsatthet i samhället: trots lagstiftningar som försöker förbättra dennes förtryckta position, står lagen på grund av inrotade uppfattningar vänd mot den prostituerade.⁵ Jag vill med detta sätta in hennes konst i en samhällskritisk kontext som skulle kunna liknas vid socialrealism, då hon skildrar samtiden så som ingen vill kännas vid den, men som vi kan vara överens om att den ”verkligen ser ut”. Samtidigt kommer jag att belysa hur bordell- och haremsmiljöer har framställts under historiens lopp, framförallt under romantiken. Detta fenomen har i motsats till Oglands *Things Seen*, återgivits på ett mystifierande och exotiskt sätt, ofta som en

⁵ d'Ailly, Stella, "Ylva Ogland" ur: *Om – berättande i svensk samtidskonst*. Katalog med texter av Marianne Hultman m.fl. för utställningen på Norrköpings konstmuseum i samarbete med Riksställningar 24 oktober – 6 januari 2003-2004, Norrköping 2003, opaginerad

västerländsk skenbild av Orienten – den främmande andra. I dessa fall är bildernas syfte att locka betraktaren med odalisker och förskönande interiörer och jag ser Ylva Oglands konstverk som ett redskap att en gång för alla krossa dessa falska idealiseringar av ”yrket” prostitution. Vidare i min analys av verket *Things Seen*, har jag för avsikt att fokusera på det rumsliga i Oglands bilder och redogör då för begrepp som insida/utsida, privat/offentligt, ett ständigt debatterat ämne i genusforskningen som framförallt uppmärksammas i modernistisk konst från andra hälften av 1800-talet och som blir särskilt intressant i relation till prostitutionsyrket.

Jag kommer slutligen att analysera konstverket *Xenia*, vilket knyter an, mer än något annat, till Ylva Oglands personliga erfarenheter med en heroinmissbrukande far. Jag vill dock inte att detta skall ge henne epitet ”kvinnlig konstnär”, en förlegad uppfattning om att kvinnors konst alltid utgår från det personliga lidandet. Jag har i konstverket *Xenia* funnit intressanta kopplingar till det traditionella stillebenmåleriet. Fruktskålen eller blomvasen som vi är vana att se i stillebenmåleriet har i Oglands verk ersatts med en heroinsil. Med detta sagt hänvisas vi inte bara till historien utan också till vår samtid där jag tycker mig höra en viss samhällskritisk ton. Analyserna av Oglands konst och det resonemang jag för, är tänkta att stärka min tes om hennes konst som ett synliggörande för samhälleliga och historiskt sett tabubelagda ämnen. Här leder jag uppsatsen vidare till en avslutande del där jag redogör för det som uppsatsen givit mig i form av svar, men också vidareutvecklade tankar och frågor.

2. Analys: Ylva Oglands socialrealism

I analysen här nedan har jag valt att presentera Oglands konstverk i kronologisk ordning, detta ger en överskådlig blick av Oglands karriär som enskild konstnär.⁶ Jag inleder analyserna med *Rapture and Silence* som var hennes första stora separata utställning på Galleri Brändström och Stene i Stockholm (2002). Ett år senare ställde hon ut tillsammans med tretton andra konstnärer, däribland Jockum Nordström (f. 1963) och Alexander Vaindorf (f. 1965), på Norrköpings Konstmuseum i grupputställningen *Om – Berättande i svensk samtidskonst*. Oglands bidrag till utställningen var konstverket *Things Seen*, i vilket hon har besökt och fotograferat bordellmiljöer och sexköpplatser i Kairo, Stockholm och Havanna. Samma år ställdes konstverket *Xenia* ut på Galleri Brändström & Stene och i februari 2004 flyttades konstverket tillsammans med porträttmålningarna *Anders* och *Ängeln* till Finland för att ställas ut på ROR galleria i Helsingfors.

⁶ För fullständig meritförteckning se: Appendix 1, Curriculum Vitae 2005, Ylva Ogland

För att styrka min tes om Ylva Oglands konst som en mekanism i en större samhällelig och konsthistorisk kontext har jag använt mig av Erwin Panofskys ikonologiska tolkningsmetod. Ordet *ikonologi* härstammar från grekiskans ”ikon” som betyder bild och ”logos” som betyder kunskap.⁷ Dessa två byggstenar ger alltså ordet ”bildkunskap”. Ordet uppkom första gången som titel på Cesare Ripas handbok för allegorier, *Iconologia* från 1593, men har alltsedan dess fått en ny innebörd i och med att Panofsky tog det till sig som ett tillvägagångssätt för att finna ledtrådar som avslöjar ett konstverks ”inre betydelse”.⁸ Här nedan kommer jag således att redogöra för vilka inre betydelser som går att spåra i Oglands konst och hur den dokumenterar historiska och aktuella attityder kring begreppen homosexualitet, prostitution och drogmissbruk.

Som titeln på uppsatsen förtäljer, anser jag det motiverat att sammankoppla Ylva Oglands konst med socialrealismens principer. *Realismen* som härrör från latinets ”realis” och betyder verklig, har sin utgångspunkt i filosofin där begreppet går att spåra ända tillbaka till medeltiden. Inom konst och estetik togs ordet som sådant inte i bruk förrän under 1800-talets första hälft och syftade då på ”trohet mot den sinnliga verkligheten”.⁹ Omkring 1800-talets mitt växte således ett annat slags realism fram som såg som sin främsta uppgift att gå emot romantiken och nyantikens falska idealiseringar. Den socialrealism jag dock åsyftar har ett strängare krav på samhällskritisk granskning och politiskt engagemang. I följande kapitel kommer jag att klargöra på vilket sätt Ylva Oglands konst verkar i en samhällskritisk och konsthistorisk kontext.

2.1 *Rapture and Silence*

Den vita, avskalade kuben som vi i konstsammanhang ser som regel snarare än undantag, har i Ylva Oglands installation *Rapture and Silence* ikläts en rosa stormönstrad medaljongtapet på vilken hon har hängt sina tavlor. Tapeten har vid flera tillfällen uppmärksammats i text, då den å ena sidan väcker en förnimmelse om salongen – ett slags finrummets estetik – men å andra sidan för våra tankar till kitschiga bordellmiljöer.¹⁰ Tapeten ställs i det här sammanhanget i en extrem kontrast till det kalla betonggolvet, lysrörsbelysningen och rören i taken, som får oss att tänka på den karga fabrikslokalen snarare än på finsalongen eller bordellen.

⁷ Cornell, Peter (red. m.fl.), ”Ikonologi” ur: *Bildanalys: teorier, metoder, begrepp*, Gidlunds Bokförlag, Värnamo 1999, s 175

⁸ För ”intrinsic meaning” se: Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* [1939], Harper & Row, Publishers, New York 1977, s 7

⁹ Dunér, Sten, ”Realism” ur: *Bildanalys: teorier, metoder, begrepp*, (Peter Cornell red. m.fl.) Gidlunds Bokförlag, Värnamo 1999, s 280

¹⁰ Ravini, 2004, s 42

Bild 1



Bild 2



Rapture and Silence (2002), Galleri Brändström och Stene. Installation bestående av tolv målningar/silkscreens och tre monokromer på väggar med medaljongtapet. Foto: Ylva Ogland

Hösten 2002 hade Ylva Ogland premiär för sin första separata konstutställning på galleri Brändström och Stene i Stockholm. Utställningen fick namnet *Rapture and Silence*, som ungefär skulle kunna översättas med *hänryckning* och *tystnad*, vilket vittnar om att de känslor som verket förmedlar eller väcker hos betraktaren är ganska tvetydiga och skulle kunna tolkas på flera olika sätt. Och redan vid en första anblick av hängningen dyker titeln på verket upp. Här går det inte att ta miste på de två vitt skilda momenten i utställningen – *hänryckningen* och *tystnaden*. Installationen består av totalt femton tvådimensionella verk: tolv figurativa målningar samt tre överdimensionerade, svartmålade dukar vilka fungerar som uppbrott eller pauser i den annars så känsloladdade hängningen (bild 1 och 2). I sin föreställande konst använder Ogland en teknik som består av screentryckta fotografier som hon på en förbehandlad duk målat över med tunna lager färg.¹¹ I denna process får de annars svartvita fotografierna en alldeles särskild lyster med en milt rosa färgton som påminner om ljuset som uppstår vid sommarens skära solnedgångar. Men några utomhusbilder i sommarnatten är här inte tal om.

Ylva Ogland har i sin installation – i egenskap av konstnär – låtit tre homosexuella män ha sex framför hennes kamera i ateljén där hon arbetar. Ansiktena är svåra att urskilja på bilderna vilket torde vara ett val från konstnärens sida – fokus ligger främst på människans kroppar – men huvudhår och delar av ansikten förekommer sporadiskt i kompositionen (bild 3). Få detaljer skymtar fram, men på några av de bilder som visas i installationen kan man spåra att männen befinner sig i en säng med lakan som krusat sig likt sanden på havets botten, samt en kudde som verkar fungera som armbågsstöd i en av ställningarna de intar. De är alla nakna så när som på ett halsband som sitter runt en av männens hals. Kroppshår förekommer heller inte i någon vidare utsträckning, i en bild syns behåring på ett smalben och del av låret.

¹¹ Olofsson, Anders, ”Brändström & Stene, Stockholm: Ylva Ogland (29/8-13/10)” från: <http://www.konsten.net/arkivet/ogland.html>, hämtad 2005-12-07

Bild 3



Bild 4



Rapture and Silence (2002), Galleri Brändström och Stene. Installation bestående av tolv målningar/silkscreens och tre monokromer på väggar med medaljongtapet. Foto: Ylva Ogland

Kropparna är spensliga; seniga snarare än muskulösa och det tunna lagret färg gör att lemmarnas fina linjer framträder och uppmärksammar kropparnas spända muskler och sensor samt hudveck som kan uppstå när tre kroppar i en rörelse skall omslingra varandra (bild 4). De ansade kropparna suddar ut linjen mellan manlighet och kvinnlighet i ett samhälle där gracila och renrakade kvinnokroppar ständigt förekommer i det offentliga rummet.¹² Det finns dock alltså en distinkt skillnad mellan det moderna samhällets mans- och kvinnokroppar. I detta samhälle *tillåts* kvinnan och hennes kropp att njuta inför en daglig publik – i reklamteve såväl som på affischspelare i det publika stadsrummet – medan samhället känner ett starkt tabu inför den manliga njutningen och lusten, som fortfarande i allra högsta grad förknippas med pornografi och sexuellt utnyttjande.¹³ Detta synsätt förutsätter dock en heteronormativitet som Ylva Oglands älskande manskroppar i *Rapture and Silence* bryter upp med:

Den homosexuella akten vänder [...] upp och ned på begrepp som subjekt och objekt, aktiv och passiv.¹⁴

Citatet ovan beskriver den effekt ett synliggörande av homosexualitet får i den här bemärkelsen. I det sexuella mötet mellan männen i *Rapture and Silence* finns inga maktstrukturer, inga givna könsroller och med det heller ingen patriarkal struktur att vila på. Med detta sagt synliggör Oglands konstverk en företeelse – homosexualitet – som varken har givits utrymme i det offentliga rummet eller i konsten på grund av hotet den riktar mot strukturerna vårt samhälle verkar efter.¹⁵

¹² Allgårdh & af Malmberg, 2004, opaginerad, se under Ogland

¹³ Ravini, 2004, s 42

¹⁴ Ylva Ogland citerad i artikeln: Thuland, Ulf, "Laddad debut i Liljeholmen" *Dagens Industri* 2002-08-28, <http://di.se/Nyheter/?page=%2fAvdelningar%2fArtikel.aspx%3fO%3dIndex%26ArticleId%3d2002%5c08%5c28%5c57259%26src%3ddi>, hämtad 2005-11-16

¹⁵ Rosenberg, Tiina, *Queerfeministisk agenda*, Bokförlaget Atlas, Stockholm 2002, s 122

2.1.1 Västerländsk konsthistoria och homosexualitetens vara eller icke-vara

Sedan modernismens intåg på den västerländska konstscenen och fram till den postmoderna eran, har det funnits en avsaknad av nakna manskroppar i bildkulturen. Men modellerna i verket *Rapture and Silence* tar oss tillbaka till en tid i konstens historia, då den nakna manskroppen var idealet och måttstocken för allt slags skapande; från arkitektur och fysik till måleri och skulptur. Redan i antikens Grekland hyllades manskroppen i och med Polykleitos bronsskulptur *Spjutbäraren* (grek. Doryphoros, ca 450-440 f.Kr.), den vi dock känner bäst genom dess romerska marmorreproduktion. *Spjutbäraren* kom att representera den ideala framställningen av människan och guden; den nakna, atletiske ynglingen. Traditionen levde vidare in i renässanskonsten där Leonardo da Vinci (1452-1519) lärde människan konstens alla lagar med sin *Vitruvianska människa* (ca 1490); en arketyper och norm för såväl byggnadskonst som måleri. Och när Giorgio Vasari (1511-1574) utropade Michelangelos (1475-1564) *David* (1504) som den förnämsta av alla kroppar, var hans ord lag. Vad jag vill belysa med detta resonemang är att det fanns en tid i historien då den nakna manskroppen var norm snarare än undantag i konsten. Men att se dessa finlemmade, idealiserade kroppar blott som måttstock för fysikens lagar och regler vore alltför trångsynt. Detta är enbart den version som konsthistoriebeskrivningen synliggjort i översiktsverk som till exempel Jansons *History of Art*.

Trots att det genom historien har varit näst intill omöjligt att synliggöra homosexualiteten som sådan, finns det tydliga referenser som vittnar om att framställningar av denna karaktär i allra högsta grad finns representerade i konsten. I nedanstående stycken kommer jag att redogöra för vissa homoerotiska anspelningar som går att uttyda i beskrivningar av konstverk samt i specifika motiv hämtade ur konsthistorien.

His build is sublimely superhuman, and his stance bears witness to the fullness of his grandeur. An eternal springtime, as if in blissful Elysium, clothes the charming manliness of maturity with graceful youthfulness, and plays with soft tenderness on the proud build of his limbs.¹⁶

Citatet ovan är en beskrivning av den antika skulpturen *Apollo Belvedere*, vilken för konsthistorikern Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) representerade absolut skönhet och sublimitet, omöjlig att jämföra med något annat bevarat material från antiken. Winckelmanns framställning av *Apollo Belvedere* avslöjar emellertid en skönhet av annat slag, som inte syftar på en strängt vetenskaplig idealisering och harmonisering av manskroppen,

¹⁶ Potts, Alex, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, New Haven & London 1994, s 118

utan en *erotisering* av den. För att osynliggöra denna erotiska anspelning konstruerar Winckelmann en kvinnlig betraktare, för vilken den erotiserade manskroppen är mer legitim.¹⁷ Men då Winckelmann verkade inom ett område där kvinnor exkluderades, blir denna tänkta kvinnliga betraktare bara en täckmantel för det homoerotiska drama som egentligen utspelas mellan en manlig åskådare och ett erotiserat manligt objekt:

Far from dividing the different registers of response between a male and a female spectator, [Winckelmann] combines these in a single intensely homoerotic drama acted out by a male spectator, who both identifies with and submits to the figure before him.¹⁸

När Denis Diderot (1713-1784) en gång för alla protesterade mot det rådande stilidealet rokokon och 1769 utropade ”Jag har sett bröst och rumpor så det räcker”, torde Winckelmann nickat instämmande i sin grav. I och med nyklassicismens intåg på den västerländska konstscenen årtiondena omkring franska revolutionen, kom nakna manskroppar att ersätta rokokons fylliga kvinnor som huvudsakliga bärare av erotiska och sensuella framställningar inom konsten.¹⁹ Särskilt den androgyne och sinnliga efeben, en av två stereotypa framställningar av män i konsten, där den andra är den heroiska och handlingskraftiga mannen – vår tids machoman, blev ett omåttligt populärt föremål för avbildning med start i Rom under andra hälften av 1700-talet. Dessa efeber avbildades ofta i maktlösa tillstånd med veka lemmar, liggandes i poser som dolde deras egentliga kön. När Diderot proklamerade ovannämnda citat, handlade det inte bara om rokokon som konstyttring, utan om hela det franska samhället i stort. Efeben tjänade som ”det idealt sköna” och kom att ersätta kvinnokropparna som ansågs stötande för de manliga sinnena. Efeben verkade trots allt – i egenskap av man – som något universellt och var därför ”officiellt immun för moraliska fördömanden”.²⁰ De underförstådda men för oss uppenbart homoerotiska anspelningarna kunde därmed kringgå i ett samhälle där ”sodomi” annars straffades med döden.²¹ I 1700-talets Frankrike var det otänkbart att synliggöra homosexualiteten som sådan och därför vävdes homoerotiska teman istället in i en större samhällelig kontext. Det bör tilläggas att denna konstyttring var början på slutet för nakna manskroppar inom konsten och bara några årtionden in på 1800-talet försvann de helt.

¹⁷ Potts, 1994, s 123

¹⁸ Potts, 1994, s 123

¹⁹ Solomon-Godeau, Abigail, ”Manliga bekymmer: kris i representationen” [1997] svensk översättning: *Feministiska Konsteorier* (Sara Arrhenius red.) Kairos nr 6, Raster förlag, Stockholm 2001, s 214

²⁰ För utredning av ”det idealt sköna” (”le beau idéal”) se: Solomon-Godeau, 2001, s 220-223

²¹ Solomon-Godeau, 2001, s 212

Den nakna manskroppen kom att helt exkluderas i konsten efter den nyklassicistiska eran och istället ersättas med den kvinnokropp som har dominerat alla sorters bildframställningar sedan dess. I och med detta kom erotiseringen av nakna kroppar att bli allt mer påtaglig. Kvinnan hyste inte samma immunitet mot moraliska fördömanden som mannen och det var därför inte lika angeläget att dölja de sexuella anspelningarna som ständigt återkommer i motiven från 1800-talet och framåt. Jag tänkte här nedan belysa den franske realisten Gustave Courbets (1819-1877) målning *Sömnen* (1866) som avbildar det erotiska mötet mellan två kvinnor.

Sömn är ett flitigt återgivet tema i konst från 1800-talet. Kvinnor liksom män har avbildats sovande. Men det är också bara sömnen som binder dessa framställningar samman, emedan männen avbildas konsekvent med kläder på; kvinnorna nästan alltid nakna. Att vara sovande innebär på samma gång att vara utsatt och sårbar. Men för männens del är denna utsatthet inte sexuellt laddad då deras kläder skyddar dem från kvinnornas liksom männens lystna blickar. Annat är det för kvinnan som i all sin nakenhet och passivitet, omöjligt kan värja sig från den seende mannen.²² I Courbets *Sömnen* ligger två nakna kvinnor tätt omslingrade varandra, den ena mörk och den andra ljus. Det finns en tydligt sexuell laddning i bilden, kvinnorna håller om varandra och den ena rör med en smekande hand på den andras vad. Namnet på målningen – *Sömnen* – blir en täckmantel för vad som egentligen avbildas; ett sexuellt möte är sällan passivt. De erotiserade kvinnokropparna skall enligt traditionen inte vara aktiva och seende, de skall enbart vara föremål för mannens blick, varför just sömn i den bemärkelsen blir ett tacksamt motiv.

I Courbets *Sömnen* avbildas ett homosexuellt möte vilket anknyter till det homosexuella mötet i *Rapture and Silence*. Men dessa erotiska kroppsframställningar som jag här ovan har redogjort för, skiljer sig från Ylva Oglands fotoinstallation i den bemärkelsen att de historiska kropparna uteslutande har varit avbildade i passiva tillstånd med slöa kroppar och lealösa kroppsdelar. Männerna i *Rapture and Silence* är allt annat än passiva; snarare viljestarka och beslutsfattande, med kroppar i rörelse och spända, seniga muskler. De liknar varken den nyklassicistiska efeben eller de erotiska kvinnskildringarna. Om Ylva Oglands konstverk skall appellera sexuellt till någon, är det till den homosexuella mannen. Detta är ingen anspelning på ett homoerotiskt tema; detta *är* ett homoerotiskt tema och Ogland försöker inte osynliggöra detta på något sätt. Rollerna är ombytta: den självklara betraktaren är inte längre den heterosexuella mannen, den självklara konstnären av erotiska skildringar är inte längre man, och den självklara passivitet som den erotiska framställningen har visat genom historien, har i Oglands *Rapture and Silence* omvandlats till ett aktivt sexuellt möte.

2.1.2 Samtida bildkultur och pornografi

Ogland har titulerat sig själv som en modern Caravaggio (1573-1610) och visst finns det också tydliga barocka referenser i *Rapture and Silence*: förvridna kroppspositioner som förstärker känslan av kropparnas njutning eller lidande samt ljusdunklet som förstärker kontrasterna mellan ljus och mörker och får rörelserna att verka dramatiskt i motivet.²³ På de lemmar som exponeras, faller ljuset så att ytan upplevs blank och slät; här lämnas ingenting åt fantasin. Men finns det ljus, finns det också mörker och skuggorna fungerar som ett hölje, ett slags tabuns skikt för att dölja det som inte är till allmän beskådning. Men här har konstnären valt att utmana betraktaren och låta denne skönja en av männens erigerade könsorgan (bild 3). Det är först i detta moment som det är läge att anlägga en diskussion om ett pornografins bildskapande.

Det har alltid gjorts en distinkt skillnad mellan den köttsliga pornografins bildvärld och den sublimes konsten. Detta är främst en kulturellt betingad distinktion, som anser vissa visuella medier mer anständiga och respektabla än andra.²⁴ Innan moderniteten och masskulturen var det som klassificerades som stötande pornografiskt material helt förpassat till den förbjudna och privata sfären, där den brukades under kontrollerade former. Men i och med det masskulturella samhällets expansion förflyttades pornografin – liksom så mycket annat – ut i det publika rummet och blev därmed en produkt för den allmänna konsumtionen. Detta offentliggörande av pornografins bildvärld öppnade således upp en diskurs om vilken åverkan den skulle vålla om den kom i fel händer – det vill säga, i någon annans händer än den vite heterosexuella medelklassmannen.

Maktens innehavare har i alla tider projicerat sexualitetens farliga aspekter på dem som de har uppfattat som minst mäktiga, till exempel den lägre arbetarklassen, primitiva kulturer och gaykulturen.²⁵

Citatet ovan bygger på en uppfattning om de givna patriarkala samhällsstrukturer och den heteronormativitetsprincip som genomsyrar vårt samhälle än idag. Pornografi har i den här bemärkelsen klassificerats som en obscen bildframställning, som i fel händer kan vålla stora skador. Men vad som är mest anmärkningsvärt är att homosexualitet så sent som i slutet på 1980-talet, likställdes med pornografi och perversion i USA. En utställning med

²² Nochlin, Linda, "Courbet's Real Allegory: Rereading *The Painter's Studio*" (part two) ur: *Representing Women*, Thames & Hudson, London 1999, s 133-134

²³ Ravini, 2004, s 42

²⁴ Nead, Lynda, "From the Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality" [1992] ur: *The Visual Culture Reader*, (Nicholas Mirzoeff red.) Routledge, London 1998, s 487

fotokonstnären Robert Mapplethorpe (1946-1989) fotografiska verk med homoerotiska anspelningar blev hårt kritiserad och ansågs endast innehålla förkastligt obscen pornografiskt material och med det sagt ingenting för finkulturens rum.²⁶ Men på samma gång är det finkulturens rum som skyddar erotiska framställningar från att bli pornografiska och med det lågkultur. Skulle Ylva Oglands *Rapture and Silence* återfinnas på en Internetsida med annat erotiskt material, hade bilden möjligen brukats i ett annat syfte. Omsingad av den vita kubens fyra väggar legitimeras intentionen med konstverket. Och trots att konsten idag är till för alla, finner jag det högst troligt att de som söker sig till gallerirummet gör det i syfte att se konst, inte pornografi. Ylva Oglands konstverk *Rapture and Silence* liksom Mapplethorpes nakna kroppar är må hända erotiska, men för den skull inte pornografiska.

Pornografins grundläggande egenskap är att verka eggande och visa för betraktaren det som vanligtvis inte går att se i den sexuella akten. Det viktigaste är alltså för den pornografiska bilden att synliggöra.²⁷ Man kan därför säga att pornografien verkar på samma sätt som viss sorts propaganda och reklam då mötet med bilden och dess budskap skall ske direkt och explosionsartat.²⁸ Vad debatten kring pornografiskt material främst fokuserar på är mannens förtryck och kontroll över kvinnans sexualitet och med det också förutsätter en heterosexuell norm. Denna debatt genomsyrar även den övriga bildkultur som kan konsumeras i det offentliga rummet, i vilket en naken kropp snarare är regel än undantag.

Den massmediala apparaten förser oss ständigt med sexualdriftens olika skiftningar och ger oss skymten av ett gränslöst kärlekslandskap. Trots detta uppfattas heterosexualitetens monopol på subjekt och objekt som någon form av allmängiltig diskurs.²⁹

Den kommersiella bildkulturen är nästan exklusivt kvinnokroppens domän. Under 1980-talet växte således en ny konsumentgrupp fram i män som konsumerade skönhetsartiklar och parfym. De manliga modeller som skulle saluföra dessa produkter skulle kunna liknas vid de feminiserade efeber som jag redogjort för här ovan; någon för kvinnan att identifiera sig med och för mannen att se på med en kontrollerande blick.³⁰ Likväl ser vi då och då den maskuliniserade manskroppen i kommersiella bilder. Men njutningen tillhör kvinnan, fortfarande förknippas den manliga njutningen med pornografi och sexuellt utnyttjande och

²⁵ Ravini, 2004, s 43

²⁶ Nead, 1998, 492-493

²⁷ Mirzoeff, Nicholas (red.), "Introduction to part six" ur: *The Visual Cultural Reader*, Routledge, London 1998, s 480-484

²⁸ Nead, 1998, 487

²⁹ Galleri Brändström & Stene, Pressmeddelande *Rapture and Silence*, 29/8-13/10, 2002

³⁰ Solomon-Godeau, 2001, s 205-206

därför ser vi sällan en man som till exempel rakar sig för sitt eget välbefinnande.³¹ Mot slutet i reklamfilmen kommer kvinnan allt som oftast in i bilden och smeker hans kind som för att visa hur *hon* njuter av hans lena hud.

Trots avsaknaden av nakna manskroppar i bildkulturen sedan 1800-talet andra hälft, har det funnits vissa undantag som går att knyta an till både en historisk och en samtida företeelse – *atleten*. Gustave Courbet gjorde endast en målning med nakna män. Egentligen är de inte nakna i den bemärkelsen, de är båda iklädda shorts, men vad som framförallt legitimerar detta verk är att motivet utspelas i en brottningsmatch (*The Wrestlers*, 1853). Och det som skiljer dessa två män från efeben (och kvinnan) är att de är aktiva och sportiga, inte passiva och lealösa.³² Inom sportens värld får manskroppen exponeras, där är det tillåtet för män att ha fysisk kontakt. Denna homosociala sfär har på senare år kommit att bli ett spelrum för kommersialismen där atleten har blivit en produkt att konsumera i det offentliga rummet, för både kvinnor och män.³³

Var står då Ylva Oglands konstverk i förhållande till den samtida bildkulturen och pornografin. Än idag skulle en förlegad uppfattning kunna klassificera Oglands konstverk som pornografiskt material. Främst för att det sexuella möte som utspelas, sker mellan tre män. När Ogland uttalar sig om verket och säger att hon avsiktligt valde tre män, då detta innebär att arbeta med två tabun, visar det återigen Oglands intention att synliggöra för det som vanligtvis inte anses lämpligt.³⁴ Manskroppen och dess njutning utgör fortfarande en tämligen liten del av den offentliga bildkulturen och som jag redogjort för ovan sker dessa representationer under vissa givna regler. Att följaktligen låta tre män ha sexuellt umgänge och ställa ut detta i det offentliga rummet, är att bryta upp med och synliggöra ett annat tabu – den homosexuella njutningen.

2.2 *Things Seen*

Framför en fönsterlänga i ett gallerirum på Norrköpings Konstmuseum har en vit, anspråkslös vägg monterats upp. Fotografierna som fästs i klämmor på denna vägg kan däremot betecknas som allt annat än anspråkslösa; likaså de skumgummimadrasser som placerats framför väggen på golvet i utställningsrummet (bild 5). Madrasserna är klädda i smutsiga, skrynkade överdrag i olika mönster och kulörer och som Natalia Kazmierska väljer att förklara det, vilar något

³¹ Ravini, 2004, s 42

³² Nochlin, 1999, s 133-134

³³ Exempel: fotbollsspelaren Fredrik Ljungbergs underklädeskampanj med Calvin Klein, 2003

³⁴ Thuland, 2002-08-28

unket över hela installationen.³⁵ Det är en träffande beskrivning. Jag som själv inte har sett utställningen på plats får i och med denna icke-visuella framställning, en ökad förståelse för den känsla som Ogland kan tänkas vilja förmedla med sitt verk. Jag kan verkligen föreställa mig denna kvalmiga känsla som tycks följa med på köpet när man antrår utställningen.

Men vad är det då med Oglands installation som sprider denna unkenhet över utställningshallen? Fotografierna – alla med varierande mått – föreställer inomhus- såväl som utomhusmiljöer, allt som allt nio till antalet. Installationen är menad att ses som en helhet; text, bild och madrasser på golvet skall fungera i symbios med varandra. Fotografierna har framförallt en sak gemensamt: de föreställer tomma miljöer; där finns inga människor. I en bild har Ylva Ogland fotograferat ett hörn av ett rum med tungt hängande draperier som verkar dölja en dörr eller möjligtvis ett fönster (bild 6). Det finns ingen medveten matchning i tygernas mönster och färger, här råder en man-tager-vad-man-haver-estetik, där kontentan blir ett mischmasch av ett gråsmutsigt blommönster, senapsgula gardinlängder samt ett urblekt rosa påslakan med tusenstjärnor. En vägg i ett slags mörkt träslag skymtar fram bakom skynkena och kompositionen avslöjar också ett innertak som påminner om dem som oftast återfinns i offentliga miljöer. I hörnet står en liten oansenlig byrå med tre lådor, på den står en gul plastpåse med ett innehåll som förblir okänt för betraktaren.

På fotografiet bredvid har Ogland valt att exponera en större del av interiören. Om det rent av är samma rum förtäljer inte kompositionen, men här har någon försökt att skapa en mer lyxig känsla än vad det ovannämnda rummet hade att bjuda på. Återigen är väggarna i ett mörkt och blankt träslag, taket har samma karaktär av offentlig miljö och golvet skulle kunna vara i en aprikosfärgad sten, åtminstone någonting som skulle kunna liknas vid ett stengolv. I en figurspegel som sitter på en vägg, reflekteras ännu ett draperi, något som ser ut att vara en bärbar CD-spelare samt en soffa som slarvigt draperats med ett rosafärgat tyg. Mittemot står ännu en soffa, klädd i ett tyg med en dovare rosa ton. På väggen hänger vad jag tror är en mindre oval spegel med prålig ram, nedanför den står två stolar symmetriskt uppställda (bild 6 och 7). Och det är på dem som min blick etsas fast, emedan det är något som inte riktigt stämmer.

³⁵ Kazmierska, Natalia, "Lagom annorlunda berättelser", *Norrköpings Tidningar*, 2003-11-17

Bild 5



Bild 6



Things Seen (2002-2003), fotoinstallation med madrasser och utdrag ur Victor Hugos *Choses vues*, storlek okänd.
Foto: Marianne Hultman, Norrköpings Konstmuseum

Vid en första anblick ser de ut som vilka andra stoppade stolar, men så är det just något med det där guldaktiga, alldeles för blanka tyget som bekläder stolarnas rygg och sits. Med ens går det upp för mig: det är ju inte ett möbeltyg av den sort vi har för vana att se, i själva verket är det plast. Att plasten har fått ersätta tyget på den här sortens stol vittnar om att de här möblerna har tillverkats med ett oömt ytskikt för att stå emot fläckar samt för att tåla att torkas av med våt trasa. Sängarna, speglarna och dessa oömma ytskikt gör mig som betraktare illa till mods. Skulle jag inte redan veta, vore det nog någonstans här i installationen som det skulle gå upp för mig att Oglands fotografier i själva verket är bordellmiljöer; köp- och säljplatser inom det privata rummet. Och läser man installationen från vänster till höger på den vita väggen, börjar vissa fotografier här att ändra skepnad. Sängen försvinner och kvar finns i bästa fall en soffgrupp, i värsta fall bara träd och mark.

I ett något mindre format har Ylva Ogländ fotograferat något som skulle kunna liknas vid ett sällskapsrum. Där finns åtminstone två pompösa, vinröda sammetsfåtöljer, men i bildens vänstra kant skymtar ett likadant tyg fram, vilket ser ut att sitta på ännu ett fåtölj- eller soffarmstöd. Som för att markera ut en mittpunkt, har ett soffbord i glas med en stomme i svart och guld placerats ut. På det står en stor vas i färgat glas fylld med röda och gula blommor av obestämd sort. På bordet finns även en askkopp, också den i glas. Mitt emellan de två fåtöljerna som exponeras i kompositionen, står ett litet sidobord i samma design som soffbordet och på det en vit sladdtelefon. I bilden syns också en svart bokhylla, hyllplanen är tomma sånär som på två föremål som enbart verkar fungera som prydnad. Framför fönstret hänger en rödmönstrad, tunn gardin väl fördragen; de neddragna persiennerna sätter ett randigt avtryck bakom det lätta tyget. Hela interiören känns minst sagt uppstyld, inte alls bekväm som man skulle önska i ett hem. Det här är snarare en sittgrupp i ett rum på budgethotellet.

I åtminstone två fotografier finns ett hotellrum representerat, det vill säga – hotellrum så som vi känner dem (bild 7 och 8). Ett av dessa fotografier är taget mot ytterdörren och den lilla funktionella garderobsinredningen i trä som så ofta återkommer i hotellmiljöer. En öppen garderobsdörr blottar en spegel på insidan, på entrédörrens handtag hänger den obligatoriska ”do not disturb”-skylten, i det här fallet på insidan. Ovanför den sitter en pryddig skylt, som dock oläslig från det avstånd som bilden är tagen, men som jag vågar gissa är en säkerhetsföreskrift. Den andra bilden hänger strax under den förra och här utgör nästan hela kompositionen en stor, välbäddad säng. Gaveln är i ett ljust träslag, liksom det nattduksbord som skymtar fram i bildens högra kant. Överkastet är pryddigt ordnat och det blåmönstrade tyget är välmatchat med sängkappan som döljer sängens underrede. Tyget påminner om en karakteristisk offentlig miljö, liksom de vitmålade väggarna och det ljusa träslaget i möblerna. Det här är inget rum man gör sig bekväm i, här är menat att människor på resande fot skall sova en natt eller två för att sedan dra vidare och för detta krävs ingen hemtrevlig miljö.

Bild 7



Bild 8



Things Seen (2002-2003), fotoinstallation med madrasser och utdrag ur Victor Hugos *Choses vues*, storlek okänd.
Foto: Marianne Hultman, Norrköpings Konstmuseum

De två avslutande bilderna bryter upp med det upprepade mönstret av interiörer som hittills varit genomgående i installationen. Här har Ylva Ogland istället fotograferat grönskande utomhusmiljöer; lummiga lövträdskronor, smala trädstammar, buskiga bladverk och högt vajande ängsgräs (bild 7). I det ena fotografiet stänger vegetationen ute allt ljus från den klara sommarhimlen, i det andra öppnas istället lövverk upp som i en skogsglänta och banar väg för himlens gråvita sken. Här görs ingen skillnad på utomhus och inomhus, privat och offentligt; den prostituerade är *alltid* offentlig, även i det privata rummet.

Ylva Ogland ställde ut konstverket *Things Seen* (2002-2003) tillsammans med tretton andra konstnärer i utställningen *Om – Berättande i svensk samtidskonst* på Norrköpings Konstmuseum 2003-2004. Lika många kvinnor som män och svenskar med annan kulturell bakgrund fanns representerade bland konstnärerna. Utställningen har under 2005 fungerat

som en vandringsutställning runt om i Sverige och har haft som syfte att lyfta fram unga konstnärskap som på ett eller annat sätt berikar bildkonsten med personliga berättelser.³⁶ Ylva Oglands personliga anknytning till berättelsen hon har valt att skildra, ligger i de platser hon har besökt och människor hon har mött för att komma i kontakt med dessa miljöer som resulterat i *Things Seen*. Med en livvakt har hon tagit sig in i dessa förbjudna rum, där hon träffat kvinnorna som säljer sina kroppar som levebröd, men också deras kunder.³⁷

2.2.1 Victor Hugo och *Choses vues*

Till fotoinstallationen *Things Seen* hör, utöver madrasserna på golvet, också en kortare berättelse med tillhörande bild som sitter på väggen till vänster om Oglands rumsfotografier. Det är ett utdrag ur den franska författaren Victor Hugos roman *Choses vues* (Paris 1887), som har sitt ursprung i Hugos journalanteckningar från 1800-talets Paris. Avsnittet ur *Choses vues* som Ogland har valt att presentera tillsammans med sina bilder, behandlar en händelse som Hugo en dag får bevittna mitt i Paris publika stadsrum. I en storstad som Paris under andra hälften av 1800-talet fanns givna sociala och könsbestämda strukturer för den borgerlighet som fick allt starkare ställning i och med storstadens ekonomiska intensifierande. Det gjordes en distinkt skillnad på männens och kvinnornas tillåtna domän, där den manliga sfären sträckte sig vida ut i det offentliga rummet, in på barer och restauranger och in i de mest förbjudna områdena: bordellernas osynliga värld. Den borgerliga kvinnan däremot, var förpassad till hemmets trygga sfär, med en begränsad möjlighet att se den livliga storstaden annat än på söndagspromenaden eller på annat sätt skyddad i sällskap av en make eller sällskapsdam. Det vore moraliskt vågsamt för den borgerliga kvinnan att gå ut sent om kvällen – ens på restaurang med äkta maken – för genast skulle hon tas för en prostituerad; en *fille publique*.³⁸

³⁶ Hultman, Marianne, ”Förord” ur: *Om – berättande i svensk samtidskonst*. Katalog med texter av Magnus Bärtås m.fl. för utställningen på Norrköpings konstmuseum i samarbete med Riksutställningar 24 oktober – 6 januari 2003-2004, Norrköping 2003

³⁷ Allgårdh & af Malmborg, 2004, opaginerad, se under Ogland

³⁸ För utredning av ”fille publique” se: Pollock, Griselda, ”Det moderna och kvinnlighetens rum” svensk översättning: *Konst, Kön och Blick* (Anna Lena Lindberg red.), Nordstedts Förlag, Stockholm 1995, s 168

Bild 9



”Choses vues” ur verket *Things Seen* (2002-2003), fotoinstallation med madrasser och utdrag ur Victor Hugos *Choses vues*, storlek okänd. Foto: Marianne Hultman, Norrköpings Konstmuseum

Scenen ur Hugos journalanteckningar som går att läsa i Oglands installation, beskriver en man ur samhällets övre skikt och en kvinna från gatan. Mannen tar sig frihet att antasta denna kvinna, som på grund av sin oansenliga position i samhället – enligt modernitetens outtalade strukturer – är allmångods. Att det är kväll gör inte saken bättre, än mindre har hon i staden att göra och än mer antastlig anses hon. När polis anländer till platsen och låter höra de inblandade, blir kvinnan misstrodd och anhållen, medan den skyldige lugnt kan flanera vidare tack vare sin klass och könstillhörighet.³⁹ Till texten hör också en illustration som även den är hämtad ur *Choses vues*. På bilden utspelar sig den händelse som jag just redogjort för; den ansenlige mannen som förödmjucar gatflickan från samhällets nedersta skikt. Mannen som är välklädd med hög hatt och lång rock, kommer upp bakom kvinnan som i sin tur ser mycket besvärad ut av hans närgångenhet. Kvinnan med ett djupt dekolletage, en lång mönstrad sjal över axlarna, paraply i vänstra handen och hatt över den vällagda frisyren, försöker distinkt värja sig från mannens tafsande. Det enda som i övrigt kan ses i bilden är en mansgestalt i bakgrunden; även han i hög hatt, en gatlykta och en fönsterlänga därifrån ljus sipprar ut. Ingen kommer kvinnan till undsättning, för ingen vill se det som pågår.

Ylva Oglands fotoinstallation i kombination med madrasserna på golvet och Victor Hugos text och illustration, har i vissa tidningsartiklar som behandlar utställningen *Om – Berättande i svensk samtidskonst*, bemötts med viss kritik och ifrågasättande. Milou Allerholm ställer frågan i *Dagens Nyheter*:

[G]ör det faktum att man för samman text och bild nödvändigtvis verket som helhet berättande?⁴⁰

Svaret på frågan är nej, men i Oglands fall tycker jag att det känns relevant att tala om ett berättande och detta delvis tack vare *Choses vues* inblandning i verket. Det handlar inte om en narrativ berättelse i den bemärkelsen att det nödvändigtvis måste finnas en given berättarstruktur med en början, en handling och ett slut. Detta är snarare en ständigt pågående berättelse om den prostituerades utsatta ställning i samhället, genom historien och fram till våra dagar. De rumsliga kompositionerna har även de en historia att berätta, till exempel om kulturella olikheter i det köpta samlaget länderna emellan. I Kairo spelar den sociala biten en mycket väsentligare roll i sexköpet än vad den gör i Sverige.⁴¹ Kanske förklarar detta det varierade möblemanget i Oglands bilder. På den svenska sexköpplatsen behövs bara en säng eller en skogsdunge (bild 7), men i Kairo finns det emellertid behov av en plats som även tillåter umgänge av social karaktär, vilket kan förklara det något uppstyltade sällskapsrummet.

Choses vues ger oss också ett smakprov på Hugos författarskap och det samhällsengagemang han hyste, vilket likställer honom med Ogland. Efter februarirevolutionen 1848, bröt han med de konservativa och visade efter det prov på ett allt större engagemang för samhällets rättslösa i sin litteratur. Episoden ur *Choses vues*, för in Ylva Oglands *Things Seen* i en historiografisk kontext, vilket synliggör än mer för den situation den prostituerade i alla tider har försatts i på grund av samhällets avvisande attityd.

2.2.2 Interiör och offentlighet

Stockholm, Kairo och Havanna är föremålen för Ylva Oglands installation; här finns de bordeller och sexköpplatser som hon har valt att fotografera. Valet av platser ser jag inte som en slump. Bättre uttryckt är det en strategi från konstnärens sida att synliggöra prostitution i ett välfärdssamhälle som Sverige och på samma gång krossa den västerländska konsthistoriens romantiserade version av harems- och bordellmiljöer som exotiska platser. Här nedan har jag valt att fokusera på motsatsparet offentligt/privat (i förlängningen synligt/osynligt), två centrala begrepp i diskussionen kring den modernitet och konsumtionskultur som växte fram under andra hälften av 1800-talet.

³⁹ d'Ailly, Stella, "Ylva Ogland" ur: *Om – berättande i svensk samtidskonst*. Katalog med texter av Magnus Bårtås m.fl. för utställningen på Norrköpings konstmuseum i samarbete med Riksställningar 24/10 – 6/1 2003-2004, Norrköping 2003, opaginerad

⁴⁰ Allerholm, Milou, "Konsten att berätta. Intressanta unga konstnärskap möts i Norrköping", *Dagens Nyheter* 2003-10-31

⁴¹ Allgårdh & af Malmberg, 2004, opaginerad, se under Ogland

”Ute” råder byteshandeln, maskernas och pengarnas värld; ”inne” är det omistliga, det icke-utbytbara, det utsägliga. Vad mera är: denna splittring mellan inne och ute, mellan sinnen och seende, är könsdefinierad. [...] Interiören är platsen för sexualitet och reproduktion – allt sådant som i världen utanför skulle leda till subjektets splittring.⁴²

Citatet ovan är hämtat ur Beatriz Colominas *Privat och offentligt: modern arkitektur som massmedium*, i vilken hon presenterar arkitekterna Adolf Loos och Le Corbusiers modernistiska verk från 1900-talets första hälft. I kapitlet ”Interiören” varifrån citatet är hämtat, har jag funnit intressanta aspekter som går att knyta an till Ylva Oglands sexköpplatser. Citatet vittnar om en könsdefinierad rumslighet, där interiören å ena sidan är ”platsen för sexualitet och reproduktion”, å andra sidan där en icke-utbytbarhet råder. Bordellen är en plats för sexualitet, men på samma gång finns där en handel med tjänster som inte borde höra det privata till. Den prostituerade verkar därför utanför samhällets strukturer och med det också utan den trygghet ett samhälle skänker individen. Den prostituerade kan därför sägas vara å ena sidan osynliggjord av ett samhälle vilket fördömer hennes, i de allra flesta fall ofrivilliga position som sexsäljare, men på samma gång synliggjord just på grund av denna status som objekt och handelsvara i ett konsumtionssamhälle där allt kretsar kring varan.

I ett annat stycke ur Colominas *Privat och offentligt*, belyser hon hur butiken, som är en livsviktig mekanism i konsumtionssamhällets hjul, skiljer sig avsevärt från heminteriörer i frågan om privat/offentligt:

Butiken säljer och exponerar ”det osynliga”, de mest intima persedlarna som har lämnat hemmets sfär till förmån för utbytessfären. Och tvärtom: ”det synliga”, allt det som på ett självklart sätt signalerar utbyte och handel – masken som skyddar och skapar en helhet av människans gestalt i det offentliga – allt detta har gjort sitt inträde i interiören.⁴³

Butiken är en interiör som kan sägas tjäna i det offentliga rummet. Det går här att vända begreppen privat/offentligt, så länge det sker inom ramarna för konsumtionen. Vad jag vill komma fram till är att Oglands sexköpplatser fungerar som ett slags butiker, där det ständigt sker en handel med varor och tjänster. Den prostituerade säljer och synliggör sina allra privataste intimiteter i ett utbyte mot pengar, strikt affärsmässigt på samma sätt som i den kommersiella handeln. Och handeln som kan sägas representera den offentliga sfären, förflyttas in i det privata rummet och görs på så sätt osynlig.

⁴² Colomina, Beatriz, *Privat och offentligt: modern arkitektur som massmedium*, [1994], svensk översättning: Bokförlaget Pontes, Lysekil 1999, s 264

⁴³ Colomina, 1999, s 265

2.2.3 Exotism och bordellestetik

Att beundra den andre för hennes skillnad och för hennes olikhet kallas exotism.⁴⁴

Citatet ovan är hämtat från Mikaela Lundahls förord i *Postkoloniala studier*. Jag har tänkt knyta an denna exotism till konsten med de otaliga verk av romantiserade och i vissa fall uppdyktade versioner av odalisker och haremsinteriörer som finns representerade i den västerländska konsthistorien från 1800-talets början. Bland dessa konstnärer och målningar kan nämnas Jean-Auguste Ingres (1780-1867) med sin målning *Odalisk med slavinna* (1839-40) och Eugène Delacroix (1798-1863) med *Algeriska kvinnor (Femmes d'Alger)* från 1834. Även svensken Anders Zorn fascinerades av dessa exotiska kulturer och skrev i ett brev från Afrika 1882: ”Så egendomligt och kuriöst hade jag ej tänkt mig detta lif.”⁴⁵ Men representationer av detta slag, framställde sällan dessa kulturer så som de verkligen såg ut. Det ”kuriösa” betonades och det som utmärkte kulturen som ”den andre”, vilket resulterade i en ofta schablonmässig återgivning. Exotism är, trots den positiva benämning citatet ovan ger, en term som synliggör ett klassificerande och ett urskiljande av vi och dem på samma sätt som rasismen.⁴⁶ Jag vill här nedan belysa några intressanta aspekter ur orientaliska framställningar i konsten som går att knyta an till Ylva Oglands egna resor och framställningar av bordellmiljöerna i framförallt Kairo.

När Anders Zorn besökte Konstantinopel (Istanbul) 1885, blev han ivrig att få avbilda scener ur denna främmande kultur. Han fascinerades särskilt av den turkiska kvinnan med sin ”säregna skönhet” som blev en inspirationskälla till *Sovande odalisk*, i vilken hans maka Emma Lamm sitter modell.⁴⁷ Odalisker och haremsinteriörer återkommer ständigt i konsten under 1800-talet, motiv som måhända var särskilt lockande då dessa mytomspunna harem var privata och strängt förbjudna miljöer att vistas i för män. Det är någonstans i dessa haremsmiljöer som en föreställning om en specifik bordellestetik har växt fram, där det litterära verket *Tusen och en natt* kan ses som en tydlig inspirationskälla. Kuddar i brokiga mönster, tunga och skira textilier varvade om varandra och överlappande äkta mattor på golven hör till vanligheterna i dessa representationer. Ett föredömligt exempel är Delacroix' målning *Algeriska kvinnor* som också arkitekten Le Corbusier reproducerade ett otal gånger efter sin vistelse i Algeriet 1931. Allt som hör den stereotypa framställningen till finns med:

⁴⁴ Lundahl, Mikaela, ”Förord: postkoloniala studier, konst och representation” ur: *Postkoloniala studier*, Kairos nr 7, Raster förlag, Stockholm 2002, s 24

⁴⁵ Sandström, Birgitta, ”Zorn och Orienten” [2000] ur: *Sverige och den islamiska världen – ett svenskt kulturarv* (Karin Ådahl red. m.fl.) Wahlström & Widstrand, Stockholm 2002, s 320

⁴⁶ Lundahl, 2002, s 24

⁴⁷ Sandström, 2002, s 322

tyger och kläder i en salig blandning mönster och färger och knöliga mattor på golvet på vilka tre haremsdamer sitter. En mörk slavinna sveper förbi som om hon vore på väg ut ur kompositionens högra kant, och en av de sittande håller en vattenpipa i handen och verkar till synes påverkad av substansen. För att knyta denna bordellestetik till Oglands *Things Seen*, kan jag finna tydliga referenser i några av fotografierna. Som jag redogjort för i beskrivningen av konstverket, är flera interiörer prydda med gardinlängder i varierande textilier och färger. Soffor och sängar är draperade med stora tygsjok, som ändå får sägas ge rummet en inbjudande karaktär. Min uppfattning av dessa interiörer är att man har försökt att återskapa en miljö som inspirerats av ett verk som *Tusen och en natt* eller av romantiska motiv i konsten som de jag redogjord för ovan. Interiören tjänar i det här fallet inte enbart som rekvisita utan också i ett affärsmässigt syfte, då den skall väcka tankar om exotism, mystik och i förlängningen anspela på det sexuella mötet.

För att återgå till Delacroix' *Algeriska kvinnor* är denna målning intressant i frågan om hur de förbjudna haremen avbildats i konsten. Då män på inga villkor ägde tillträde till dessa rum, har det västerländska synliggörandet kommit att bli en mytbildning. Det blir en berättelse och en konstruerad version av verkligheten att föra med hem till den "civiliserade" världen. I Gayatri Chakravorty Spivaks artikel *Kan den subalternerna tala?* redogör hon för hur den västerländska kulturen framställer bruna män som förövare och bruna kvinnor som deras offer, och hur de vita männen i sin tur framställer sig själva som de bruna kvinnornas undsättare.⁴⁸ Detta är emellertid en fabricerad västerländsk föreställning som inte inrymmer kvinnans version av detta påstådda förtryck. Det stämmer väl överens med hur kulturer från andra delar av världen har avbildats i konsten. Orientaliska män har ideligen framställts som barbariska och krigiska. I ett vidare perspektiv har återgivningarna av det slaget förtydligt och på ett sätt legitimerat imperialismens hegemoniska tankar. Kvinnoporträtten däremot, har allt som oftast en förskönande och mystifierande karaktär, å ena sidan nakna och åtråvärda (Ingres, *Odalisk med slavinna*) eller påklädda men pockande (Delacroix, *Algeriska kvinnor*), å andra sidan beslöjade och mystiska som i Zorns *I Algiers hamn* (1887).

När Ylva Ogland gjorde sina "studieresor" till Kairo och Havanna för att fotografera miljöerna som tillsammans med de i Stockholm har resulterat i *Things Seen*, fick hon tillträde till annars förbjudna rum. Med en livvakt i följe besökte och fotograferade hon platserna där de prostituerade verkar och hon träffade och talade med människorna som är inblandade i sexköpet. Resan i sig och mötet med den andra kulturen drar paralleller till historien, men där

⁴⁸ För redogörelse av betydelsen "[v]ita män räddar bruna kvinnor från bruna män", se: Spivak, Gayatri Chakravorty, "Kan den subalternerna tala?" [1988] svensk översättning: *Postkoloniala studier*, Kairos nr 7, Raster förlag, Stockholm 2002, s 126

stannar också likheterna. Ogländ tar inte med sig hem och visar upp en idealiserad bild av exotiska platser, heller gör hon ingen skillnad på bordellmiljöer i Kairo och Havanna med dem som presenteras i Sverige. Den prostituerades situation är i praktiken lika illa var vi än vänder oss i världen. Sällan hörs den prostituerades röst i det offentliga rummet och kan därför likställas med den subalternen i Spivaks artikel: den subalternas ”identitet är dess olikhet”.⁴⁹ För så länge det finns en norm finns det också alltid en avvikelse från denna, till vilken den prostituerade kan sägas tillhöra.

Interiörerna berättar inte bara om historien utan också om kulturella skillnader i det sexuella mötet. I Egypten, till skillnad från Sverige, sker detta möte under ganska civiliserade former; en inledande middag på restaurang hör inte till ovanligheterna.⁵⁰ I Sverige är det den sexuella akten som är i direkt fokus, utan någon sällskaplig upptakt. I det här sammanhanget vill jag därmed påstå att den uppfattning västvärlden har om den bruna, barbariska mannen och den vita civiliserade riddaren i och med det är upplöst och omvänd. I Ylva Ogländs konst är det inte de prostituerade i sig som är i fokus, utan rummen de rör sig i. Att Ogländ har valt att inte exponera personerna bakom rummen, ser jag som ett strategiskt val att inte blottställa och hänga ut en redan utsatt grupp i samhället. Miljöskildringarna, *Choses vives* och madrasserna på golvet synliggör prostitutionen som sådan – inte de prostituerade.

2.3 *Xenia*

I know that I saw this many times, and I had a game of my own I used to play where I pretended to take a zip.⁵¹

Citatet här ovan är hämtat från ett brev Ylva Ogländ skrev i samband med utställandet av stillebenmålningen *Xenia* samt porträttmålningarna *Anders* och *Ängeln*. Hon berättar med en personlig ton hur hennes far, som kom från en medelklassfamilj och växte upp i de borgerliga kvarteren i Nockeby, i sin ungdom gick med i 70-talets vänsterrörelse. Han började experimentera med olika sorters droger och hamnade så småningom i det tunga heroinberoendet. Detta hände när Ylva Ogländ bara var ett barn och detta kom att bli hennes version av ett ”familjeliv”. När den lilla flickan betraktar sin mor då hon sminkar sig framför spegeln eller klär sig inför en fest och genast önskar att göra detsamma, på samma sätt torde Ylva Ogländ önskat härma sin far när han tog en sil. Som citatet ovan förtäljer, hade hon en

⁴⁹ Spivak, 2002, s101-102

⁵⁰ Algårdh & af Malmborg, 2004, opaginerad, se under Ogländ

⁵¹ Ogländ, Ylva, http://www.sebashkujuntostillsammans.com/old_web/artists/ylva.htm, hämtad 2005-11-16

lek hon brukade sysselsätta sig med, i vilken hon låtsades ta en heroinsil med alla de moment och redskap som där erfordrades: en sked, en tändare, en spruta, ett gummiband samt det vita pulvret. Dessa attribut ligger också till grund för stillebenmålningen *Xenia*.

Bild 10



Xenia (2003), olja på duk, 31x38 cm. Courtesy Moderna Museet, Stockholm

Mot en vit bakgrund har Ylva Ogland med säker hand avbildat en heroininjektions alla moment och verktyg. På vad som ser ut att vara en brun bordsskiva, har hon placerat en välpolerad tesked, ett ihoprullat gummiband, en blankröd tändare, en spruta att injicera med och slutligen den kanske viktigaste substansen i hela målningen: en liten hög med vitt stoft som ligger på en bit stanniolpapper i kompositionens främre del.

Motivet i Oglands stillebenmålning *Xenia*, må hända vara självklart för de flesta av oss; trots att det troligtvis är en tämligen liten skara människor i samhället som är familjära med heroininjektioner, vet vi att det *är* vad som avbildats i målningen. Men för att känna till detta krävs en rad förförståelser och här kan Erwin Panofskys ikonologiska tolkningsmetod komma väl till pass. Den inleds med en för-ikonografisk och ikonografisk analys som i ett senare skede utmynnar i en ikonologisk interpretation.⁵² Föremålen som jag beskrivit ovan, har i normala fall ingen direkt anknytning till varandra. Var och en för sig är de alldagliga bruksföremål: skeden rör om i teet på morgonen, tändaren tänder de levande ljusen på kvällen. Sprutan hör förvisso sjukhuset till, men är där ett alldeles ordinärt och nödvändigt redskap för att rädda liv. Utan en förkunskap om vad en heroinsil är, kan vi alltså inte utröna motivet i tavlan. Det är också viktigt att ta hänsyn till att inte alla kulturer och samhällen besitter samma kunskap om specifika företeelser – i det här fallet heroin – som vi i till exempel västvärlden gör. Har man som majoriteten i Sverige inte varit i fysisk kontakt med heroin, finns det ändå information om drogen att tillgå. Här spelar till exempel skolan en viktig roll för att information i

avskräckande syfte skall nå ut i samhället. Den ikonologiska interpretationen knyter följaktligen samman alla ovannämnda moment och bringar en djupare förståelse för den inre betydelsen i bilden. Konstverket kan då plötsligt verka som ett dokument över någonting annat, ett kännetecken för konstnärens personliga erfarenheter eller för samhället i vilket konstnären verkar. ”Konstverket blir alltså en syntes av ett stort kulturhistoriskt sammanhang, en **symbol** för en hel tidsanda.”⁵³ I Ylva Oglands fall blir konstverket i allra högsta grad ett kännetecken för hennes personliga erfarenheter, men också för det samhälle i vilket vi lever och verkar.

2.3.1 Stillebenmåleri

Xenia är ursprungligen en beteckning på stillebenmåleri från den romerska antiken. Ordet är intressant i sig då det härstammar från grekiskans ord för gäst eller främling.⁵⁴ Detta är särskilt tänkvärt om man sätter det i relation till Ylva Oglands självbiografiska berättelse som jag har redogjort för ovan. Jag läser då heroinet som den ovälkomna gästen som hälsade på Oglands far under några år i hennes barndom. Familjeliv och vardagsbestyr är återkommande motiv i ett stilleben och jag har här för avsikt att kortfattat redogöra för det traditionella stillebenmåleriet samt sätta detta i relation till Ylva Oglands *Xenia*.

Det finns flera intressanta aspekter att belysa i fråga om stillebenmåleriets status genom historien. Konstetablissemangen har i alla tider underordnat stillebenmåleriet historie- och landskapsmåleriet, på grund av uppfattningen om motiven som alltför all dagliga och ”triviala”. Ett stilleben bygger till stor del på de föremål som återfinns och de handlingar som sker i vår vardag. Grundläggande behov som matlagning och städning, liksom föremål som krukor och skålar som går att spåra långt bakåt i tiden, har på grund av kulturen och historiens värdesystem ansetts lägre stående andra sysslor och ting. Detta hör således inte bara konsten till, utan är värdegrunder som hela vårt samhälle vilar på, där vissa arbeten anses ”finare” och vissa föremål exklusivare än andra. Stillebenmåleriet har likväl alltid varit en populär genre i en folklig bemärkelse, det har funnit sin publik på marknadsplatser och som handelsföremål ofta inbringat stora summor pengar.⁵⁵ Att stillebenmotivet ofta avbildar sådant som vi alla kan referera till och identifiera oss med, kan vara en bidragande faktor till folkgunsten. Om vi med denna korta redogörelse för stillebenmåleriets ställning i kulturen och i historien tar Ylva

⁵² Panofsky, Erwin, ”Introduction” ur: *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* [1939], Harper & Row Publishers, New York 1977, s 3-17

⁵³ Cornell, 1999, s 177

⁵⁴ Allgårdh & af Malmberg, 2004, opaginerad, se under Ogland

⁵⁵ Bryson, Norman, ”Stillebenmåleri och det ’kvinnliga’ rummet” [1990] svensk översättning: *Konst, Kön och Blick* (Anna Lena Lindberg red.) Nordstedts Förlag AB, Stockholm 1995, s 89-90

Oglands stilleben *Xenia* i beaktande, blir denna exposé synnerligen märkvärdig. Titeln knyter an till historien, liksom framställningen som sådan med ett antal föremål, uppställda och avbildade på ett bord. Men när det kommer till vad som avbildas och hur detta sätts i relation till traditionellt stilleben, infinner sig en ambivalens inför verket. Heroin och kanyler är sannerligen ingenting som återfinns i var familjs hem. Men Ylva Ogland har helt enligt traditionen avbildat vardagsföremål ur den barndom hon känner. De ”primära föremål”⁵⁶ vilka fungerar som grundformer för alla de vardagsattribut som finns representerade i våra hem, har ersatts med dem som är primära för en heroinmissbrukare: skeden, tändaren, gummibandet, foliet och heroinet.

Stillebenmåleriet refererar till tingens historia som går att spåra längre bakåt i tiden än något annat. Generation efter generation för vidare sina versioner och erfarenheter av dessa ting i stillebenmåleriet och därmed skapas en länk till historien, men också till framtiden. Föremålen gör sig hemmastadda i kulturen och formas efter varje tidsålders speciella behov. Skålen våra frukostflingor ligger i på morgonen, har tjänat människan och kulturen i flera tusen år. Med detta sagt, får föremålen och i förlängningen även stillebenet där de avbildas en förtjänad upphöjdhed.⁵⁷ Men hur förhåller sig detta resonemang till Ylva Oglands *Xenia*? Är heroinet vår tids bidrag till stillebenets konsthistoria?

Ogland utgår ifrån sina egna erfarenheter och visar med det inte den allmängiltiga versionen av ett vardagsliv. Men vad jag finner beaktansvärt är att Ogland synliggör ett familjeförhållande som står utanför normen. Det finns nämligen inte något sådant som en allmängiltig version av ett familjeliv. Heroinmissbruk kan tyckas vara en ytterlighet, men det är inte relevant i sammanhanget. Det viktiga är att våga synliggöra det som de flesta väljer att hålla bakom lykta dörrar. Att blottlägga ett krackelerat familjeliv må vara ett av de känsligaste ämnena att konfronteras med. Det är heller ingenting som hör hemma i finkulturella sammanhang, återigen en fråga om vad som hör det publika och det privata till.

3. Avslutning och sammanfattning

Det som inte syns, finns inte.

Ovanstående mening innefattar samhällets grundläggande inställning till det som avviker från normen. Konsten är ett visuellt medium, med en huvuduppgift att synliggöra. Men trots tappra försök att i konstens namn synliggöra de utsattas position, är samhällseliga strukturer svåra att bryta ned. I Ylva Oglands fall fungerar det till viss del. Hon tar sig in både på de

⁵⁶ Bryson, 1995, s 92

⁵⁷ Bryson, 1995, s 98

svenska och internationella konstscenerna och erhåller god respons från etablissemangen trots sina kontroversiella teman, vilket i alla fall kan sägas vara ett steg i rätt riktning. Det svåra är dock att utmana och synliggöra även utanför gallerirummet, emedan ännu är gallerirummet inte helt folkligt. Jag har genom min analys av Oglands konstverk *Rapture and Silence*, *Things Seen* och *Xenia* kommit fram till att genom en samhällskritiska ton och referenser till historien, lyckas Ogländ synliggöra den negativa samhällseliga attityden som ligger till grund för alla sorters förtryck och fördömanden.

Ylva Ogländ berör företeelser som homosexualitet, prostitution och drogmissbruk i sin konst. Syftet med min uppsats var att undersöka på vilket sätt hennes konst fungerar som ett synliggörande för företeelser som genom historien inte har ansetts höra hemma i finkulturella sammanhang eller i det offentliga rummet. Den västerländska konsthistorieskrivningen har i allra högsta grad medverkat till ett osynliggörande av dessa företeelser i och med den standardiserade konsthistoria som presenteras i översiktsverk som H.W. Jansons *History of Art* (1962), där dessa fenomen överhuvudtaget inte uppmärksammas.

I analysen av installationen *Rapture and Silence* gjorde jag utöver den visuella beskrivningen av verket, nedslag i renässansen, barocken, nyklassicismens Frankrike och realismen för att slutligen hamna närmare vår egen samtid, med fenomen som reklam- och pornografiska bildmedier. I denna historiska exposé gav jag exempel på osynliggöranden och synliggöranden av homosexualitet i konsten. Jag belyste bland annat den feminiserade ynglingen – efeben, som återkommande skildras i ett passivt tillstånd i den nyklassicistiska konsten, samt den homoerotiska kvinnoframställningen som avbildas i Gustave Courbets *Sömnen*. Trots det tydliga homoerotiska motivet i *Rapture and Silence*, skiljer den sig från de historiska exemplen i det avseendet att männen i den sexuella akten är aktiva och inte försatta i ett underlägset tillstånd.

I fotoinstallationen *Things Seen* har Ylva Ogländ fotograferat tomma bordellmiljöer i Kairo, Havanna och Stockholm. Till installationen hör också tre madrasser på golvet och ett utdrag ur Victor Hugos journalanteckningar *Choses vues* där han beskriver hur en prostituerad kvinna antastas av en man mitt i Paris publika stadsrum. Utöver beskrivningen av verket utforskade jag på vilket sätt hon belyser den prostituerades ständiga utsatthet i samhället. Jag kom fram till att Ylva Ogländ inte väljer att synliggöra den prostituerade, då denna redan befinner sig i en utsatt position i samhället. Istället synliggör hon prostitutionen, hur den går till och var den finns, därav de tomma miljöerna. För att knyta an till konsthistorien undersökte jag hur odalisker och haremsmiljöer framställdes under romantiken. Dessa

fenomen har i motsats till Oglands *Things Seen*, återgivits på ett mystifierande och exotiskt sätt, ofta som en västerländsk skenbild av Orienten. Jag fann tydliga referenser i bordellmiljöerna från framförallt Kairo till den ”bordellestetik” som härstammar från verk som Eugène Delacroix’ *Algeriska kvinnor*.

I det avslutande kapitlet som behandlar stillebenmåleriet *Xenia*, redogjorde jag för Ylva Oglands personliga erfarenheter med en heroinmissbrukande far. Jag visade också här hur jag använde mig av Erwin Panofskys ikonologiska tolkningsmetod i uppsatsen, då jag hade för avsikt att söka finna inre betydelser i Ylva Oglands konst genom att spåra motiv i konsthistorien och i den samtida bildkulturen. I *Xenia* fann jag intressanta kopplingar till det traditionella stillebenmåleriet, där motiven som avbildas ofta är hämtade ur de dagliga bestyren och bruksföremålen. Fruktskålen eller blomvasen som ofta återkommer i stillebenmåleriet, har i Oglands verk ersatts med heroinsilen. I min analys kom jag fram till att hon refererar till en vardag som hon känner och synliggör med det ett familjeförhållande som står utanför normen. Att blottlägga familjetragedier är ett känsligt ämne och inte något som anses höra hemma i finkulturella sammanhang. Detta knyter an till frågan om vad samhället anser hör det privata och det publika till.

Appendix 1: Curriculum Vitae 2005, Ylva Ogland

Born in Umeå, Sweden 1974, Lives and works in Stockholm

Education:

1993 – 1998 Royal University College of Fine Arts, Master of Fine Arts.

1991 – 1993 Idun Lovens konstskola, painting dep.

1990 – 1991 Basis, painting dep.

My artistic practice: as an artist (collaborating with Gallery Brändström and Stene); as a curator; as a director at Konst2*, Skärholmen; as an artistic director at Tensta konsthall, Tensta, as a curator for Modern Talking*****

Solo-shows:

2004 The Mini Gallery, Liverpool biennial, independence program, Liverpool, *“Heroin”*

2004 ROR galleria (revolutions on request), Helsinki, *“Ängeln”, “Anders”, “Xenia”*

2002 Gallery Brändström & Stene, Stockholm *“Rapture and Silence”*

1998 Gallery Mejlan, Stockholm *“Gate, Indicator, Transfiguration”*

Group-shows and curatorial projects:

2005 UNEAC, Havana *“Së bashku- Juntos -Tillsammans”*, as an artist

2004-05 Riksställningar, (a tour) *“Narration in Swedish Contemporary Art”*, as an artist

2004 Rhodes+Mann, London, *“This sweet sickness”*, as an artist

2004 Tensta Konsthall** Tensta, *“Masato Kobayashi”*, as a curator

2004 Vienna International Apartment, Åbo, *“Square Meters”*, as an artist

2004 Tensta Konsthall** Tensta, *“Oda projesi”, “Front”, “Karl Holmqvist + Reala”*, as a curator

2004 Konst2* Skärholmen, *“Position/cold war”* an act with paintings by Barbro Östlihn and Rikard Sollman

2004 Liverpool biennial, the independence program, Liverpool, *“Camp”*, Kajsa Aronsson and Gustaf Nordenskiöld, curator -Cecilia Andersson, Modern Talking***

2004 Kunstverein München *“Colloquium: Collaborative Art Production”*, *“Dispositive Workshop”* München, Konst2*

2004 Uppsala Konstmuseum, *“Së bashku- Juntos -Tillsammans”*, as an artist

2004 Swedish Television, Kobra, 1 minute exhibition with Michele Masucci Konst2*

2004 Moderna Museet, Stockholm, *“konst2, la famiglia”* part of the program for the opening event. Konst2*

2003-04 Konst2* “parasiting public space” A collaborative project with Klas Ruin, the School of Architecture (KTH).

2003 Dunkers kulturhus, Helsingborg, as an artist

2003 Norrköpings Konstmuseum, Norrköping “Narration in Swedish Contemporary Art”, as an artist

2003 Tirana biennial “Së bashku- Juntos -Tillsammans”, as an artist

2003 The Fifth International Women’s Art Festival, Aleppo, as an artist

2003 Kulturhuset, After Shopping, Stockholm “Skilling banco” as an artist

2003 Stockholm Art Fair/ Brändström & Stene, Sollentuna as an artist

2003 Stockholm art fair, Sollentuna, Front, Uglycute, Kim West, Andreas & Fredrika, Close-Up / Minigalleriet – Bo Melin och Andreas Nilsson / Modern Talking***

2003 Sjöhistoriska Muséet, Stockholm “Subjektiva Perspektiv” Set 7.2 “Loverboy” / Minigalleriet - Erden Kosova, Matts Leiderstam, Serkan Ozkaya/ Modern Talking***

2003 Sjöhistoriska Muséet, Stockholm “Subjektiva Perspektiv” Set 7.1 “Natural Deacadence” / Minigalleriet - Lars Bang Larsen, Stig Sjölund/ Modern Talking***

2003 Sjöhistoriska Muséet, Stockholm “Subjektiva Perspektiv” Set 7.0 / Kjell Rylander, Andreas & Fredrika / Minigalleriet – Fredrik Holmqvist, ” Guide Bot 0.1.1” / Modern Talking***

2003 “the Parallel Events of the 8th Istanbul Biennial“, Istanbul, ” B- Fact/Mutual Realities”, 6.1 B –/ Minigalleriet – Alexander Vaindorf / curator - Huseyn Alptekin, Modern Talking***

2003 Tirana Biennial Set 6.0 ”B- fact”, / Minigalleriet – Alexander Vaindorf / Tirana, curator - Huseyn Alptekin, Modern Talking***

2003 Gallery Box, Göteborg, Set 5 “gör om mig”. /Kajsa Aronsson and Gustaf Nordenskiöld, Johan Hedbäck, Fredrik Holmqvist, Kristina Muntzig, Johanna Persson, Uglycute / Minigalleriet – Lisa Torell / Modern Talking***

2003 Gallery Enkehuset, Stockholm, Set 4 “Heroiner”. / Bella Rune, Barsluts Records – Pharmacy!-Backroom Matches -Barslut Deejaxs, Fredrik Holmqvist, Karl Larsson och Kim West, Research and Development / Minigalleriet – Anna Högberg /Modern Talking***

2003 Gallery Enkehuset, Stockholm, Set 3 “Language”, / Abnormal audio, Andreas & Fredrika, Front, Kim West and Karl Larsson, Åsa Grennall / Minigalleriet – Love Nordberg and Otto Degerman / Modern Talking***

2003 Gallery Enkehuset, Stockholm Set 2 “strip/dress”, / / Hope, Lagombra, Jenny Källman, Whyred, Gustaf Nordenskiöld, curator – Gustaf Nordenskiöld, Modern Talking***

2003 Gallery Enkehuset, Stockholm, Set 1 “A temporary museum” /Uglycute, Andreas &

Fredrika, Marco Romeny / Minigalleriet -Jenny Magnusson /Erik Kärrsgård /Modern Talking***
 2003 Workshop Uglycute /Modern Talking***
 2003 Workshop Uglycute /magasin 3 Djurgårdsbrunns värdshus. as an artist
 2002 Kulturhuset After Shopping Stockholm After Shopping, Kulturhuset, Stockholm./
 Minigalleriet – Matti Kallioinen och Nils Edvarsson /Modern Talking***
 2002 Kulturhuset, After Shopping, Stockholm, as an artist
 2002 Townhouse Gallery, Cairo “Close up”, as an artist
 2002 Workshop, Cairo with Amal and Abd El Ghany Kanawi, Hans Isaksson, Rodrigo Mallea Lira, Moataz Nasr and Wael Shawky, as an artist
 2002 Hotel Diplomat, Stockholm, as an artist
 2001 Gallery Charlotte Lund, Stockholm, as an artist
 2000 Stockholm Art Fair/Andreas Brändström, Sollentuna, as an artist
 1999 Stockholm Art Fair/Andreas Brändström, Sollentuna, as an artist
 1999 IASPIS, Open studios, Stockholm ”Livia” video installation, as an artist
 1998 Moderna museet, Arresten, Stockholm, ”Twinkle, Twinkle...”, as an artist
 1998 Edsvik konst och Kultur, Sollentuna, ”Medialization/Brus”, as an artist
 1998 Färgfabriken, Stockholm, ”Between the Acts”, as an artist
 1995 Olle Bonniérs studio in New York / Brooklyn installation “Icare”, as an artist
 1995 Konstakademien, Stockholm, project room “Livia” installation, as an artist
 1993 Konstakademien, “Nudes” Stockholm, as an artist

*Konst2: An institution for contemporary art&culture in Skärholmen, Stockholm run by Rodrigo Mallea Lira, Ylva Ogland and Jelena Rundqvist. For program spring 2004:

www.konst2.com

**Tensta Konsthall a “Kunsthalle” for contemporary art run by as artistic directors Rodrigo Mallea Lira, Ylva Ogland, Jelena Rundqvist. www.tenstakonsthall.se

***Modern Talking and Minigalleriet: / a program for contemporary art in the intersections between art/design/architecture/pop-culture & critic © Hans Isaksson, Rodrigo Mallea Lira, Ylva Ogland. www.moderntalking.st, www.minigalleriet.st

Represented in as an artist:

2002 Dunkers Kulturhus, Helsingborg “*Persona*”, “*Rapture # 8*”
 2002 SAK, Stockholm “*Nightmare*”
 2001 K59 Huddinge Sjukhus, Huddinge ”*Exaltation*” x 4
 2000 Våråsgården, Stäket ”*Creation*” x 2

1999 SAK Stockholm

1994 Konstakademien, Stockholm

And various private collections

Grants/Awards as an artist and a curator:

2004 "gulddraken" Dagens Nyheter, Konst2*

2004 "Stockholmspriset" Nöjesguiden, Modern Talking***

2004 sleipner, nifca

2003 konstnärsnämnden Konst2*

2003 Framtidens kultur Konst2*

2003 IASPIS Konst2*

2003 Sven Harrys konst- och bostadsstiftelse

2002 IASPIS Cairo

2002 Svenska Institutet Cairo

2001-02 arbetsstipendium Konstnärsnämnden

1998-99 IASPIS (international artist studio program in Stockholm)

1998 Helge Ax: son Johnsons stiftelse

1998 Gustav Tobissons Stipendiefond

1998 Axel Hirschs fond

1998 Längmanska

1997 Anders Sandrews stiftelse

1998 Helge Ax: son Johnsons stiftelse

1994 Meyers stipendium

1993 Ida Unhman

Publications/catalogues as an artist and a curator:

2004 "Masato Kobayashi" Tensta Konsthall**

2004 "Position/cold war", Konst2*

2004 "Oda projesi" Tensta Konsthall**

2004 Paletten, "Heroin" an original art piece in every magazine (2000 ex), as an artist

2004 "Svensk konst nu" SAK, Wahlström och Widstrand

2004 "Bästa dikten I Skärkolmen", Karl Holmqvist, Konst2*

2003 "Loverboy", Modern Talking***

2003 "U-topos" Tirana Biennial 2003

2003 "Om- berättelser i svensk samtidskonst" Norrköpings Konstmuseum, Riksställningar

2003 IASPIS "Platforms and Meeting Grounds a view on Swedish art now" Milou Allerholm

on Modern Talking***

1998 "Between the Acts", Färgfabriken

Lectures/ presentations:

2004 Umeå Konsthögskola, Konst2*

2004 Umeå Konsthögskola, as an artist

2004 Kunstverein München, Konst2*

2004 Svenska kyrkan, Skärholmen, as an artist

2004 Sveriges Konstföreningar, Konst2*

2004 Kungliga Konsthögskolan, Konst2*

2004 Konstskolan Idun Lovén, as an artist

Käll- och litteraturförteckning

Tryckta källor

- Allerholm, Milou, "Konsten att berätta. Intressanta unga konstnärskap möts i Norrköping", *Dagens Nyheter* 2003-10-31
- Allgårdh, Sophie & Estelle af Malmborg, *Svensk konst nu: 85 konstnärer födda efter 1960*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2004, opaginerad, se under Ogländ
- Bryson, Norman, "Stillebenmåleri och det 'kvinnliga' rummet" [1990] ur: *Konst, Kön och Blick* (Anna Lena Lindberg red.) Nordstedts Förlag AB, Stockholm 1995, s 89-136
- Colomina, Beatriz, *Privat och offentligt. Modern arkitektur som massmedium* [1994], svensk översättning: Bokförlaget Pontes, Lysekil 1999
- Cornell, Peter (red. m.fl.), "Ikonologi" ur: *Bildanalys: teorier, metoder, begrepp*, Gidlunds Bokförlag, Värnamo 1999, s 175-178
- d'Ailly, Stella, "Ylva Ogländ" ur: *Om – berättande i svensk samtidskonst*. Katalog med texter av Marianne Hultman m.fl. för utställningen på Norrköpings konstmuseum i samarbete med Riksställningar 24 oktober – 6 januari 2003-2004, Norrköping 2003, opaginerad
- Dunér, Sten, "Realism" ur: *Bildanalys: teorier, metoder, begrepp*, (Peter Cornell red. m.fl.) Gidlunds Bokförlag, Värnamo 1999, s 279-282
- Hultman, Marianne, "Förord" ur: *Om – berättande i svensk samtidskonst*. Katalog med texter av Marianne Hultman m.fl. för utställningen på Norrköpings konstmuseum i samarbete med Riksställningar 24 oktober – 6 januari 2003-2004, Norrköping 2003, opaginerad
- Janson, H. W., *History of Art: the Western Tradition* [1962], (Revised sixth edition) Pearson Education, New Jersey 2004
- Kazmierska, Natalia, "Lagom annorlunda berättelser", *Norrköpings Tidningar* 2003-11-17
- Lundahl, Mikaela, "Förord: postkoloniala studier, konst och representation" ur: *Postkoloniala studier*, Kairos nr 7, Raster förlag, Stockholm 2002, s 9-30
- Mirzoeff, Nicholas (red.), "Introduction to part six" ur: *The Visual Culture Reader*, Routledge, London 1998, s 481-484
- Nationalencyklopedin* Nionde bandet, Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs 1992, s 93, 144 (se "Homosexualitet" resp. "Hugo, Victor")
- Nead, Lynda, "From the Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality" [1992] ur: *The Visual Culture Reader*, (Nicholas Mirzoeff red.) Routledge, London 1998, s 485-494
- Nochlin, Linda, "Courbet's Real Allegory: Rereading *The Painter's Studio*" (part two) ur: *Representing Women*, Thames & Hudson, London 1999, s 128-151
- Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* [1939], Harper & Row, Publishers, New York 1977

Pollock, Griselda, "Det moderna och kvinnlighetens rum" [1988] svensk översättning: *Konst, Kön och Blick* (Anna Lena Lindberg red.) Nordstedts Förlag, Stockholm 1995, s 168

Potts, Alex, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, New Haven & London 1994

Ravini, Sinziana, "Måleriets tillflyktsort – Det psykosexuella dramat", *Paletten*#258, nr 3 2004, s 38-43

Rosenberg, Tiina, *Queerfeministisk agenda*, Bokförlaget Atlas, Stockholm 2002

Sandström, Birgitta, "Zorn och Orienten" [2000] ur: Sverige och den islamiska världen – ett svenskt kulturarv (Karin Ådahl red. m.fl.) Wahlström & Widstrand, Stockholm 2002, s 320-329

Solomon-Godeau, Abigail, "Manliga bekymmer: kris i representationen" [1997] svensk översättning: *Feministiska Konsteorier* (Sara Arrhenius red.) Kairos nr 6, Raster förlag, Stockholm 2001, s 205-229

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Kan den subaltern tala?" [1988] svensk översättning: *Postkoloniala studier*, Kairos nr 7, Raster förlag, Stockholm 2002, s 73-146

Övriga källor

Galleri Brändström & Stene, "Pressmeddelande *Rapture and Silence*, 29/8-13/10", 2002

Ogland, Ylva, http://www.sebashkujuntostillsammans.com/old_web/artists/ylva.htm, hämtad 2005-11-16

Olofsson, Anders, "Brändström & Stene, Stockholm: Ylva Ogland (29/8-13/10)" från: <http://www.konsten.net/arkivet/ogland.html>, hämtad 2005-12-07

Thuland, Ulf, "Laddad debut i Liljeholmen", *Dagens industri*, 2002-08-28, från: <http://di.se/Nyheter/?page=%2fAvdelningar%2fArtikel.aspx%3fO%3dIndex%26ArticleId%3d2002%5c08%5c28%5c57259%26src%3ddi>, hämtad 2005-11-16