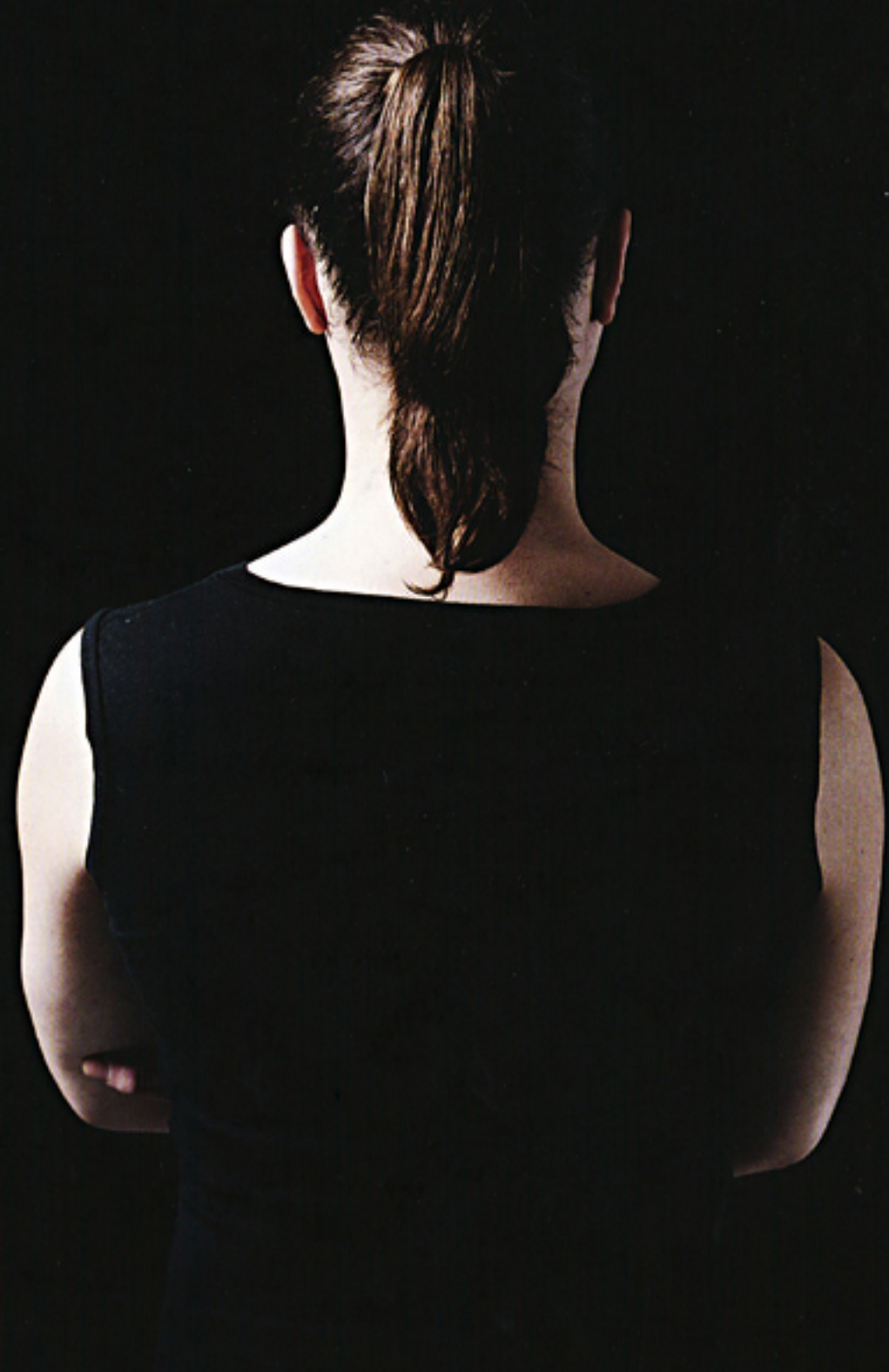


THIS IS WHO I AM ME AND YOU



THIS IS WHO I AM ME AND YOU



[...] för övrigt måste det vara så i paradiset att man föds som gammal och dör ung. Ja, detta vore ju det underbaraste av alla liv! Att vakna upp ur sin dödande sjukdom, skrikande av plågor, ja för att allt ska bli bäst, till och med utan morfin för att lindra smärtan. Att vara ful och äcklig, utan tänder, med rinnande ögon och öron, utan hår och vett. Och så känna hur håret återvänder strå för strå, tänderna tand för tand, hur sjukdomen försvinner, könsdriften vaknar, att kunna se sig i spegeln med allt större glädje dag efter dag, och, bäst av allt: att bli mer naiv för varje ögonblick, att avbörd sig alla löjliga kunskaper, att bli kär för sista gången och för första gången, och att redan i början äga de man älskar och att sedan längta först sedan man ägt henne.

Att därefter känna könets gissel sänkas, att äntligen få återvända till det man alltid längtat efter: leken, att se marken återvända, att för varje dag komma allt närmare gräset, stenarna, den kvinna ur vilken man har stigit, och så att slutligen alldeles omärkligt försänkas i en lycklig ovetenhet och att inte alls känna när slutet kommer. Ja, det vore det lyckliga livet: att få leva om ett liv, vilket som helst, men baklänges. Nu börjar man i paradiset, men hamnar i helvetet – då skulle man börja i helvetet men hela tiden ha det paradiset för ögonen i vilket man omsider skulle hamna...

Arne Sand, ur *Enhörningarna*

[...] besides, this is what Paradise must be like: to be born old and die young. Yes, that would be the most wonderful of all lives! To wake up from your deadly disease, screaming of distress. Best of all, even without morphine to relieve the pain. To be ugly and disgusting, toothless, with discharge running from your eyes and ears, without hair and without sense. And then to feel the hair returning straw by straw, the teeth one by one, to feel the disease disappearing, the sexual instinct awakening. To be able to look at yourself in the mirror with ever greater joy, day by day. And best of all: to become more naïve every moment, to unburden yourself of all kinds of ridiculous knowledge, to fall in love for the last time and for the first time, and to own the ones you love already in the beginning and yearn for her only after you have owned her.

Then to feel the torment of sexuality die away. To finally be able to return to the things you always longed for: to get closer, day by day, to your old games and the ground underneath you. To get closer to the grass, to the stones, to the woman from whom you emerged. To finally, without even noticing it, become submerged in happy unconsciousness and not feel the end coming at all. Yes, that would be the happy life: to live a life once again, any life, only backwards. Now you begin in paradise and end up in hell. Then you would begin in hell but always have Paradise before you, the Paradise where you would eventually end up...

Arne Sand, from *THE UNICORNS*

ENDLESS SUMMER

Samtal mellan Milovan Farronato och Lola Olofsson, juli 2005

| Lola Olofsson | Annee finns alltid i mina tankar. Jag skrattar med henne, gråter med henne och pratar med henne nästan varje dag, men emellanåt är jag ganska orolig för henne. Det har hänt så många hemska saker i vår familj. Det är kanske därför vi alltid säger: "Det fixar sig! Oroa dig inte! Vi tar en kopp kaffe så blir det säkert bättre!" Ibland säger de att vi är hårdhjärtade men det är vi inte, det är bara vårt sätt att hantera helvetet. I alla fall förväntar vi oss inte att överleva om vi inte har möjlighet att se till den ljusa sidan. Vi måste gömma undan tanken på helvetet i något mörkt hörn i våra tankar. Både jag och Annee delar den här attityden.

En annan känsla som jag och Annee har gemensamt är att vi båda tycker om att vara i en s.k. "självald isolering" under en tid, för att sedan ha ett stort behov av att synas och bli älskade igen då vi har kommit ur den perioden. Problemet är att vi inte vet när tillfället kan komma! Och då känner vi oss så ledsna och ensamma och så nära helvetet som vi någonsin kan komma.

Kanske är det här bara är en "familjegrej"? Vi har också ett slags motto i vår familj: "att vara sig själv nog." Vi behöver inte några andra eftersom vi kan göra allt själva. Vi vet bäst själva vad vi behöver! Vi är våra egna doktorer,

läkare osv. Det kanske är ett skänkt sätt att se på livet, eller så kan det också vara arvet ifrån snapphanarna (som slogs på danskarnas sida efter Sveriges erövring av Skåne på 1600-talet).

Annee och jag är väldigt lika om man tittar tillbaka på hur jag såg ut när jag var i Annees ålder. Vi delar samma passion för musik och film. Eftersom jag alltid har gillat rockmusik och alltid har spelat den för Annee så har den blivit som en slags plattform för hennes egen musikmak. Alltid då hon spelar sin musik för mig, gammal som ny, så älskar jag den, för det mesta. Annee och jag har samma humor och vi skrattar alltid väldigt mycket tillsammans. Vi älskar att dricka gott vin och att ha långa samtal med varandra. Både hon och jag tycker om att simma, och vi älskar Skåne med dess vita stränder och ljusgröna bokskogar. Vi har en gemensam dröm om att vi en dag ska bo i Skåne, i ett hus nära stranden i Åhus. Ibland känner jag det som att Annee kan läsa mitt liv och mina tankar och sedan göra konst av det. Det tycker jag är lite läskigt.

| Milovan Farronato | Det tycker jag också, och jag förstår hur du känner, men jag tror också att du har fått

möjligheten att lära känna Annee på ett djupare plan, utifrån den roll du har haft och fortfarande har i hennes konstnärskap. Du läste hennes kärleksbrev, du höll en kniv mot Annees strupe... På det sättet så tror jag att du fick uppleva hur ömtåliga relationer kan vara, även de som är mest betydelsefulla i våra liv. Om man kan ljuga i det verkliga livet så är jag övertygad om att man även kan ljuga i konsten, om det är bra konst det vill säga...

| LO | Okej! Det är svårt för mig att beskriva mina känslor för Annees konst. När hon berättar vad hon har tänkt sig att göra säger jag ofta att jag inte kan göra det. Jag känner mig så naken och avklädd. Men sedan, efter att jag har tänkt på det ett tag, så säger jag till mig själv: "det bara är ett konstverk, och så länge det inte skadar mig eller Annee så okej!" När jag läste kärleksbrevet blev jag tvungen att stänga av mina tankar och glömma bort dem så fort jag hade läst klart. Jag vill fortfarande inte komma ihåg dem eftersom jag verkligen inte vill veta någonting om hennes älskare. Hon är min dotter och jag vill att hon ska ha hemligheter som inte jag vet om.

Fotot med kniven var hemskt! Jag fick tvinga mig själv till att göra det. Det tog väldigt lång tid att ta bilden, eller så kanske det bara var jag som fick för mig det. Jag fick en känsla av att Annee pressade sig mot knivseggen och jag blev tvungen att backa, men hon pressade sig bara hårdare mot kanten. Mitt hjärta bultade så hårt att jag kunde känna det i hela kroppen och mina händer skakade och jag kunde knappt andas.

I det ögonblicket kände jag att hon ville att jag skulle skada henne, och jag var så rädd att mina händer skulle skaka alltför mycket och det var så många tankar som for genom mitt huvud. Vad vill hon? Vad vill hon säga

med detta? Vad är det jag ska representera i den här bilden?

Jag kan inte läsa hennes tankar och jag kan inte veta hur många sidor det finns att se av hennes arbete. Ofta när jag tänker på de här konstverken som hon har gjort så känns det som att jag kanske har misslyckats med någonting i hennes barndom, men med vad vet jag inte. Kanske kommer hon att säga det genom hennes verk? När jag säger det här till Annee protesterar hon alltid!

| MF | Jaget borde vanligtvis alltid vara strukturerat i relation till den Andra, eftersom människan är "ett politiskt djur" som därefter tvingas till att drivas in i samhället (och den första Andra personen som vi möter är naturligtvis vår mor). Hursomhelst existerar det även uppgång och fall som kan liknas vid inätvändhet, och den kan stoppa jaget i sin jakt för att hitta sitt sanna jag.

Det är ofta oklart om en relationen existerar mellan självet och en annan, eller om det i själva verket handlar om en fördubbling av jaget, en autistisk och klaustrofobisk flykt inom gränserna för ett eget, självrefererande universum, en strävan efter någon som i slutändan bara är ens egen spegelbild. Ibland känns det som att detta sker mellan dig och Annee. I ett nytt verk som kallas *The Conversations* (2005) är Annee avporträtterad i hörnet av ett rum, där hon tjuvlyssnar på en röst som är menad att komma ifrån rummet bredvid. Den här rösten, som fungerar som ett ljudspår i verket, är i själva verket din. Det är du i din ensamhet när du pratar med din katt...

Det här handlar förmodligen om det behovet av att vara själv som du ofta känner och som du nämnde tidigare, men är det verkligen du? Eller är det Annee? Eller är det en person som är instängd i sig själv? Och tror du

att Anneë känner dig bra, eller att hon bara kan se saker i dig som hon kan relatera till sitt eget liv och till sina egna känslor? Finns det någonting som hon inte vet om dig som hon inte ens kan föreställa sig?

| LO | Det kommer inte att bli lätt att svara på din tredje fråga heller. Det känns som att jag vänder ut och in på mig själv vilket påminner mig om Alice Miller och *Dramat om det begåvade barnet*, sökandet efter det sanna jaget.

Du har kanske läst den? Jag är inte en dam som är mystisk av mig, och mitt liv innehåller inga hemligheter som kan vara av intresse för någon annan, så för min egen del tror jag att mitt arbete med Anneë bara handlar om konst och inget annat. Anneë kanske tycker att jag är ensam och det kanske oroar henne. Jag, som bara pratar med katten? I alla fall, den här relationen som jag och Anneë har till varandra tror jag också handlar om min cancer som jag fick för femton år sedan och om att jag skiljde mig från hennes pappa efter trettio års äktenskap.

Vad kan man lita på? Varför ska man lita på sin mamma? Sina föräldrar? Alla dessa tragedier och förluster i hennes liv, och den senaste bara för en månad sedan när hennes kära kusin Mia dog i cancer, bara trettio två år gammal. Varför kan vi inte alla leva för evigt?

I ett verk som Anneë gjorde för flera år sedan ville hon leva för evigt, men när man såg på baksidan av bilden såg man att hennes stol var tom. Det verket speglade hennes önskan att leva för evigt, men hon visste trots allt att det inte var möjligt! Jag tror att känslan av att bli lämnad ensam finns djupt rotad i Anneë. Jag hoppas att det här svaret räcker.

| MF | Nej, jag läste inte den boken, men det ska jag göra. Psykologi är intressant, men jag skulle samtidigt inte använda det som den enda ledtråden för att göra en tolkning av ett verk. När jag ser på Anneës arbeten från ett av hennes första verk, *The Mourners – My last family photo*, (1996) till de senare, då dyker en mening av David Lynch upp i mitt huvud: "Jag ville se till att saker hände i mitt liv. Jag visste att ingenting var som det verkade, men jag kunde inte hitta några bevis."

| LO | Som jag har sagt tidigare är det inte lätt att svara på dina frågor. Jag tror att vi alla gömmer någonting och att detta någonting är våra egna tankar. Man kan inte se in i någons huvud. De sanna tankarna är gömda och kommer fortsätta att vara gömda eftersom de tankar som finns i ens huvud inte nödvändigtvis behöver vara sanna! Vad var det som fanns gömt i just den bilden? Rädslan för att bli lämnad ensam? Ängern efteråt?

| MF | Jag brukade alltid tro att vi befinner oss i någon slags skärseld då man talar om den dynamik som kan finnas inom en familj. Vi är nära varandra, men så leder det ändå till att vi gör någonting fel och att vi då blir tvungna att sona för våra brott. Det är inte helvetet förstås (eller borde inte vara det), men inte heller himlen. Och om vi har möjligheten att komma över de små eller stora konflikter som karaktäriserar vårt familjeliv är jag säker på att vi skulle kunna få övertaget över våra framtida liv... Familjen är ett intressant fenomen, eller hur? Vilka är dina fel?

| LO | Nu bränns det tror jag! När jag ser i backspegeln vet jag att familjen är som en frusen sjö, där vi alla finns

på ytan medan alla våra verkliga önskningar finns under isen. Vi vet att de är där men vi kan inte nå dem. Familjen betyder så mycket för mig. Jag har systrar, en bror och föräldrar som har varit gifta i nästan sextio år. Vi älskar varandra och bråkar som om vi vore barn fortfarande. När jag var barn så trodde jag att mina föräldrar var lyckliga tillsammans men sedan jag har blivit äldre har jag också förstätt att de hade andra önskningar om livet som de aldrig utforskade.

Angående Anneës familj, mig själv och Anneës pappa, kan jag nu se att det var som en lek eller en dans. Vi tog olika turer, jag och hennes pappa. Ibland var det lätt och ibland var det svårt. Jag tror att felet var att vi inte brydde oss om varandra tillräckligt mycket. Vi kanske tog varandra för givet, jag vet faktiskt inte. Jag kunde ha försökt bättre, jag skulle kunna ha sagt något. Högre. Kanske kunde jag ha lämnat allting tidigare? Men vi kan alltid välja, och jag valde att stanna kvar i äktenskapet i trettio år, som jag har sagt tidigare. Kanske var jag rädd för vad som skulle hända om jag avslutade det hela? Vi kommer alltid att se det bästa, komma ihåg det roliga och glömma bort allt det andra. Sopa det under mattan, som jag brukar säga. Hoppas att det här kommer att vara okej och som du säkert kan se så måste jag gömma mig själv, annars kommer jag kanske att gå sönder.

| MF | Jag skulle vilja tacka dig för din tid och för din ärlighet, någonting som du delar med din dotter, och jag ber om ursäkt om jag har varit alltför direkt. Vi började vårt samtal med att diskutera vad du och Anneë har gemensamt. Därför skulle jag vilja avsluta med att ställa dessa frågor: Tror du att Anneë skulle vilja utvecklas till den du är nu? Vad tror du kommer att hända med

Anneës konst när du inte längre kommer att vara där, när du inte längre kommer att vara hennes musa?

| LO | Nej, jag tror inte att hon kommer att bli som jag. Hon är mycket smartare, har mycket fler vänner att prata med, och har ett mycket mer varierat liv än vad jag någonsin har haft. Hon är mycket djupare än vad jag är på alla sätt. Vad handlar det om att jag skulle vara hennes musa? Jag säger dig, att när jag är åttiofem år och Anneë sextiofem, då kommer hon inte att behöva någon musa. Förhoppningsvis så kommer hon att bo i ett hus vid stranden i Åhus, och det enda hon kommer att göra då är att rita i den vita, ljusa sanden.

Ha en fortsatt trevlig dag och tack för samtalet, det har varit trevligt...

 MISS LIZ WENDELBO 

Det var snöstorm. New York såg ut som en kuliss av vita frigolitbitar. Jag gick upp tidigt för att sätta upp strålkastarna och kameran. Den mörka studion var ännu varm och sömndrucken.

Anneè och tjejerna blev sminkade. Sprickor målades på deras ansikten, som om de vore förfrusna. En efter en fick tjejerna sätta sig på en träpall framför en ridå av mörkgrön sammet. De första polaroidbilderna togs. Med en onaturlig rörelse vred de sina ansikten i riktning mot kameran. Det var som om kvinnornas frostnypna hy förvandlades till vax i det varma strålkastarljuset.

Kvinnornas anletsdrag stelnade, och såg ut att vara perfekt bibehållna. På nära håll blev fotografierna ett vittnesbörd om ett tilltagande förfall. En kuslig fulländning. Sedan var det min tur att bli fotograferad. Det kändes som om jag var en annan. När jag fick se mitt porträtt insåg jag att tiden spegelvänts.

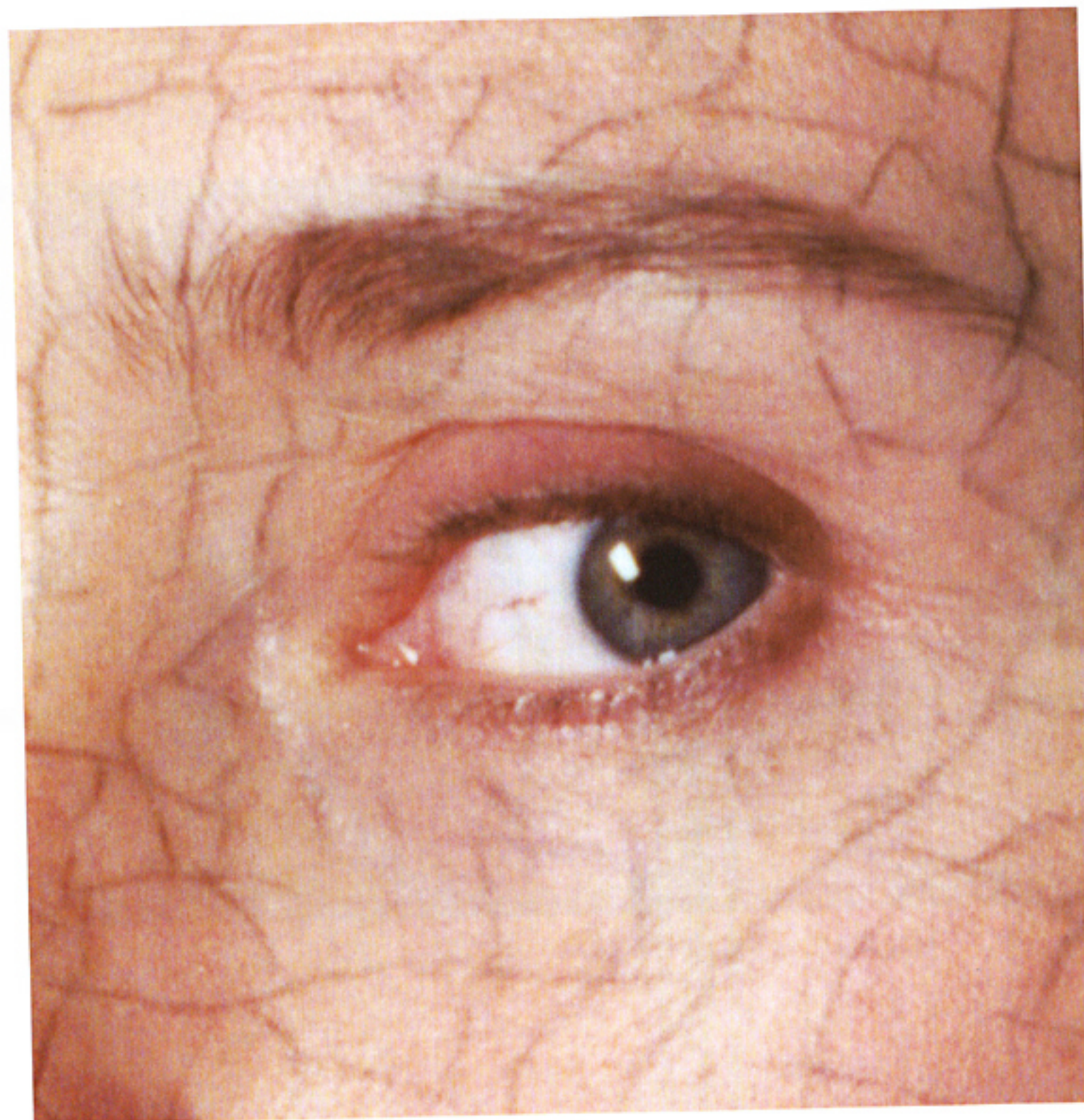
Jag såg yngre ut. För alltid.

There was a snowstorm. New York looked like a set made of white styrofoam cutouts. I got up early to set up the lights and camera. The dark studio was warm and sleepy still.

Anneè and the girls were having their makeup done. Cracks were being drawn on their faces, as if frozen by the cold. One by one, the girls sat on a wooden stool, in front of a dark green velvet backdrop. As their faces turned to the camera in an unnatural twist of the body, the first Polaroids were taken. Under the warm lights, the women's frostbitten complexion seemed to turn to wax.

Frozen in time, the women's features seemed perfectly preserved. At a closer look, the photos looked like a record of an accelerated state of deterioration. A morbid perfection. Then came my turn to be photographed. I felt other. As I looked at my portrait, I realised time had been reversed.

I looked younger. Forever.



 HENNA JOO 

KRAFTEN GÖR HENNE NEUROTISK

Anneé Olofssons *Skinned* (2002) är en serie om fem fotografier. När jag såg verken för första gången blev jag totalt fascinerad av dem. Fastän bilderna var så visuella kunde jag känna hur händerna på fotografierna var fysiskt närvarande, hur de rörde sig över min kropp och förtryckte mig.

Attraktionskraften hos *Skinned* var det jag upplevde när jag såg verken för första gången. En stark synestetisk upplevelse. Detta verkar vara en viktig beståndsdel i många kvinnliga konstnärers arbeten. Synesthesin kan skönjas i Meret Oppenheims pälsklädda kaffekopp och i den mjuka ytan på Louise Bourgeois' marmorskulpturer. I dessa verk får vi samma slags känsla som inte kan förklaras utan endast upplevas.

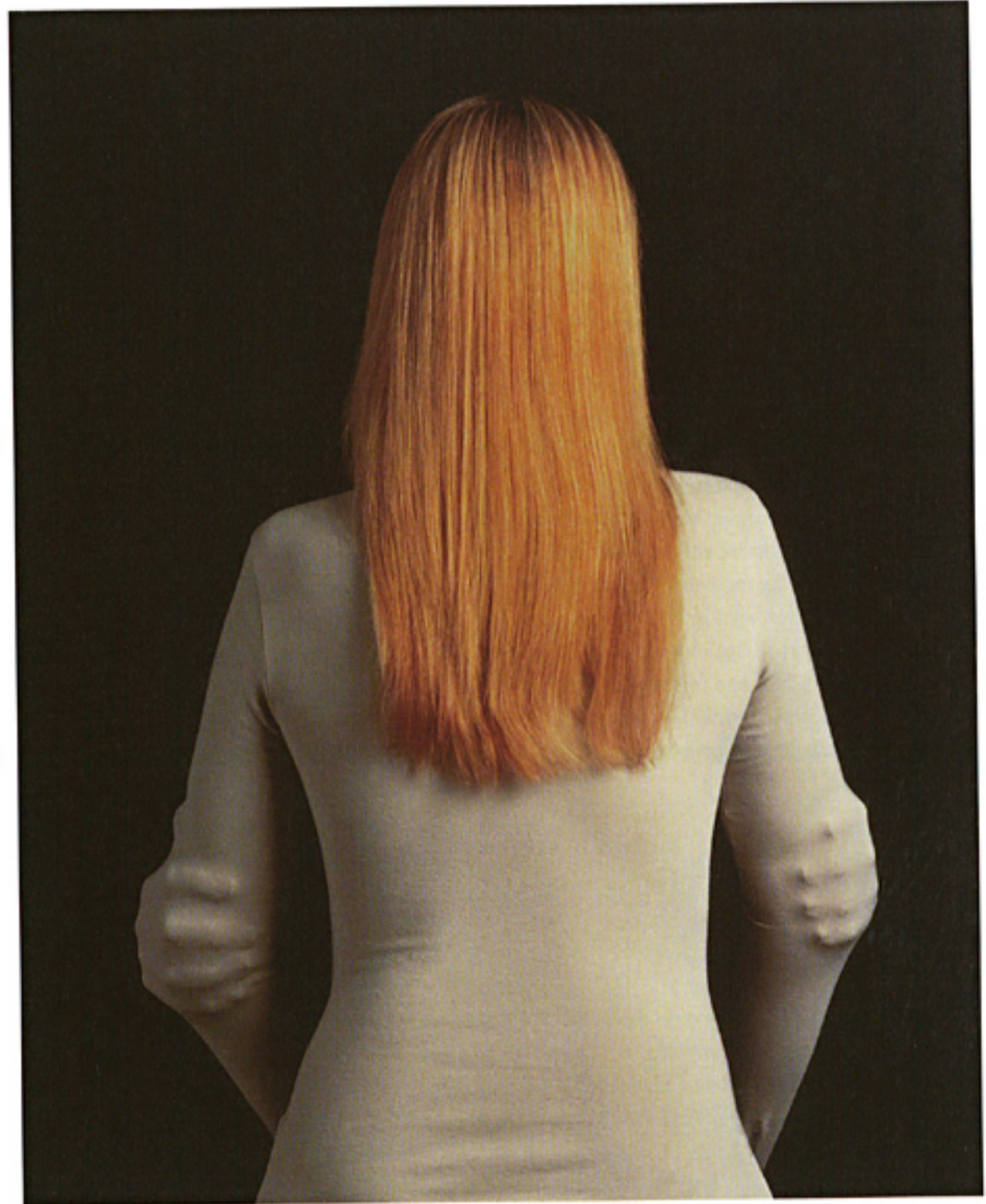
Denna "upplevda" känsla kan inte förklaras utifrån de fallocentriska eller logocentriska språk som indelar alla mänskliga upplevelser i binära oppositioner. Diametralt motsatta begrepp som gott/ont, ordning/kaos, förnuft/känsla, gammal/ung, närvaro/frånvaro eller ljus/mörker förenas ofta i verk av kvinnliga konstnärer. Därför kan deras verk inte alltid uppfattas med den varseblivning som grundar sig på sådana binära oppositioner.

Med hjälp av det intelligenta medium som kameran utgör skapar Anneé Olofsson en högst tvetydig och tvi-

velaktig situation i serien *Skinned*. Vems händer är det? Är det riktiga händer? Och kvinnan på bilden, är det en verklig människa eller bara en skyltdocka? Kvinnor är vanligen mindre låsta till det symboliska än män, och det kvinnliga språket är ofta mer flytande, rörligt och instabilt än det manliga. Detta betyder att kvinnor befinner sig närmare utkanten av det språkliga systemet, där varje tecken bara står för en enda betydelse.

I Anneés verk är kvinnans åtsmitande blus av tyg, men det kunde lika gärna vara hennes hud. Och handen kunde vara en mans hand, men samtidigt kunde den tillhöra kvinnan inuti verket. Om man föreställer sig att händerna tillhör en man kunde detta tolkas som ett mycket erotiskt verk, men händerna är avbildade för att skapa en känsla av förtryck. I denna bemärkelse närmar sig Anneé Olofssons *Skinned* våra fantasier och vår överkänslighet snarare än en bestämd idé eller en fastställd betydelse.

Det faktum att händerna i *Skinned* tillhör hennes far gör emellertid att jag kan gissa mig till Anneés inre värld med hjälp av verket. Hennes arbeten innehåller ofta bilder på hennes mor och far. Modern är vanligen den äldre, den inte längre vackra, den aggressiva som ibland hotar dottern med kniv. Fadern verkar förtryckande, behärskad och mycket konservativ. I *Skinned* vilar faderns hand tungt och tryckande på Anneés midja, armbågar, skuldror och huvud. Bilden av "faderns hand" och den



känsla av förtryck bilden förmedlar påminner om andra ord som makt, dominans, patriarkat, fallos och sociala strukturer. På detta sätt kan verken tolkas som psykoanalytisk diskurs, som ett utvidgande av fadersbegreppet till den fallogocentriska sociala strukturen.

Faderns händer kunde uppfattas som den manscentrerade sociala strukturen eller det patriarkala socialasystemet som förkastar varje moders, dotters och kvinnas frihet och möjligheter. Händerna i *Skinned* är därför inte bara fysiska händer, utan också andliga eller mentala händer som symboliserar förtryckandets makt.

Som kvinna i konstvärlden är jag medveten om att mina åsikter kan vara alltför feministiska, och att mina värderingar kan variera beroende på en konstnärs kön och sexualitet. Men även om jag tar detta i beaktande finns det något i hennes arbeten som inte förändras: den känsla jag hade när jag först stod öga mot öga med hennes bilder, en känsla som inte kan förklaras i ord. I dessa tvetydiga och oförklarliga bilder förnimmar vi Anneè Olofssons extremt instabila, neurotiska och överkänsliga inre värld.

THE POWER MAKES HER NEUROTIC

Anneè Olofsson's *SKINNED* (2002) is a series of five photographs. When I first saw these works, I was totally fascinated by them. Although these were visual images, I physically felt the hands in those photographs moving on my body and oppressing me.

The attractiveness of *SKINNED* was in the first impression

I experienced, the strong synesthetic experience. In many women artists' work, this synesthetic factor seems very important. It can be seen in the coffee cup covered with fur by Meret Oppenheim and in the smooth surface of a marble sculpture by Louise Bourgeois. In these works we have the same kind of feeling, which cannot be explained but only experienced.

This "experienced" feeling cannot be explained with the logocentric or phallogocentric language that classifies all human experience into binary oppositions. These totally opposite concepts like good/evil, order/chaos, reason/sensitivity, old/young, presence/absence, or light/dark are often mixed together in the works by women artists and their works usually cannot be understood with the perceptual system based on that binary linguistic structure.

Using the intelligent media of the camera, Anneè Olofsson produces a most ambiguous and questionable situation in her *SKINNED* series. Whose hands are these? Are they real hands? How about the image of the woman, is it a real human or just a mannequin? Usually, women are less fixed in the symbolic than men. Women and their language are more fluid, more flowing, more unstable than men. This means that women are closer to the margins of the language system where one sign represents one single meaning.

In Anneè's work, the woman's tight shirt is a cloth, but at the same time it could be the woman's skin. And the hand could be a man's hand, but at the same time it could be the hand of the woman inside the work. If the hands belonged to a man the work could be regarded as very erotic, but the hands were portrayed to give a sense of oppression. In this sense, *SKINNED* by Anneè Olofsson is close to our fantasies and over-sensitivity. It is not an absolutely fixed idea with stable meaning.

However, the fact that the hands belong to her father made it possible for me to guess Anneè's inner world through the work.

Her works mainly include images of her father and mother. The mother is usually a figure who is old, no longer beautiful, aggressive, sometimes holding a dagger to her daughter, whereas the father seems oppressive, restrained and very conservative. In the case of *SKINNED*, her father's hand is holding her waist, elbows, shoulder, and head oppressively. The image of "father's hand" and the feeling of "oppressiveness" remind us of many other words like power, domination, patriarchy, phallus or social structure.

In this sense her works could be understood as psychoanalytic discourse extending the concept of the father into a phallogocentric social structure. The hands of the father could be regarded as the male-centered social structure or the patriarchal social system that restrict every mother's, daughter's and woman's freedom and possibilities. Therefore, the hands in *SKINNED* are not just physical hands, but spiritual or mental hands symbolizing the power of oppression.

As a woman in the art world I am aware of the fact that my point of view may be too feministic and that the gender and sexuality of the artist may alter my views. Even if I consider these things, there is still something unchangeable in her work: the feeling I had when I first met her works in the flesh, a feeling that cannot be explained in words. In these ambiguous and unexplainable images we sense Anneè Olofsson's extremely unstable, neurotic, and oversensitive mental world.

 CHARLES LABELLE 

"Mamma!" vrålar Johnny Rotten då *Bodies* dundrar mot sitt slut. "Jag är ingen avsöndring / Jag är ingen proteinbrist / Jag är inget kippande foster / Jag är ingen abort!" Rösten är monstuös, minst sagt oroväckande. Denna vädjan återkommer tre år senare, 1980, i filmen *Elefantmannen*. John Hurt ansätts av en folkmassa på en järnvägsstation i London. Han rosslar fram: "Jag är inget djur, jag är en människa."

Var kommer monster ifrån? Det är en retorisk fråga, för som vi vet har alla monster en mor och distinktionen mellan de två är hårfin. Det är detta Anneë Olofsson visar oss. Denna farligt "tunna lina" som Anneë dansar på samtidigt som hennes mamma håller en kniv mot hennes strupe.

I *Rosemary's Baby* faller kniven ur handen på Mia Farrow när hon får se sitt barn den allra första gången. Hon ser barnet se. "Vad har ni gjort med hans ögon?"

Vad har ni gjort med hans "jag"?

En mor skulle naturligtvis ha rätt att slå ihjäl sitt eget barn om det vore ett monster. Ni håller väl med? Samtidigt, är inte hennes förmåga att älska denna monstuösa avkomma skräckinjagande, hennes förmåga att ta till sig denna mest avskyvärda varelse ("en gurglande blodig massa")?

"Abjektet ställer oss inför dessa ömtåliga tillstånd när människan förvillar sig in på djurens område", hävdar Julia Kristeva. Och Johnny Rotten svarar: "Jag är inget

djur." En abjektal främmande kropp, det är vad vi alla är i början. En tänkbar abort. En blodig massa, det är vad vi är. Och om vi vill övervinna detta ledsamma tillstånd, om vi vill resa oss, då måste vi ge oss på modern. Vända oss emot henne. Bryta ned mamma till något abjektalt, förvandla henne till ett föremål som "garanterar min existens som subjekt".

Anneë vänder sig mot sin stackars mamma. Hon tvingar mamman att bära hand på henne. Vad Anneë uppmärksammar här är distinktionen mellan subjekt och objekt. Det är Anneë som är närvarande i fotografiet. Moderns frånvaro är betydelsefull. Det enda vi ser är moderns hand och delar av hennes hår. Mamma håller på att falla samman. Hon löses upp. Hon är genomrutten. Dumma mamma. En zombie. En verklig mumie-mamma. En mamma som uppslukar allt. Vi vänder oss mot mamma och slukar henne. Vi diar henne och smälter samman med henne. Vi tillbringar ett helt liv med att suga musten ur henne. När de blir gamla och vissna återfår vampyrerna sin ungdomliga livskraft genom att dricka blodet från sina offer.

Anneë formligen strålar. Hennes hy och hår glimmar i gyllene kontrast till moderns torra, hötappsliknande hår och det spräckliga skinnet på hennes arm och svullna hand med dess svarta (blodiga?) naglar. Anneës mun är hopknipen som att hon försöker motstå impulsen att bita till... Men är det blodspår vi ser på hennes läppar?



Anneè möter vår blick. Hennes ögon är klarblå, litet onaturliga, måste jag säga. Vad har du gjort med hennes ögon? Mamma!

"Mummy!" Johnny Rotten bellows as *BODIES* crashes to a close, "I'm not a discharge / I'm not a loss in protein / I'm not a throbbing squirm / I'm not an abortion!" The voice is monstrous and unnerving. It's a plea echoed three years later, in 1980, by John Hurt in *THE ELEPHANT MAN*. Confronted by a mob in a London train station he wheezes, "I'm not an animal, I'm a human being."

Where do monsters come from? This is a rhetorical question, for as we all know every monster has a mother and a very thin line indeed separates the two. It is this thin line that Anneè Olofsson shows us. This dangerously thin line that Anneè walks as her mother holds a knife to her throat.

In *ROSEMARY'S BABY* the knife slips from Mia Farrow's hand when she sees her baby for the very first time. Seeing it seeing. "What have you done to its eyes?" she screams.

What have you done to its "I"?

Certainly a mother would be justified in killing her own child if her child were a monster. Don't you agree? At the same time isn't the mother's ability to love her monstrous progeny horrifying, her ability to embrace that most abject thing (that "gurgling bloody mess")?

"The abject confronts us with those fragile states where man strays on the territories of animal," Julia Kristeva states. To which Johnny Rotten replies, "I'm not an animal." An abject other, that's how we all start out. Potential abortions. A bloody mess. That's us. And if we want to overcome this sorry state of

being, if we wish to rise up, we must turn on the mother. Turn the tables, as it were. Reduce Mummy to an abject state, make her an object that "guarantees my being as subject."

Anneè turns the tables on her poor mum. Forces her hand. The thin line that Anneè draws attention to is the very one that divides subject from object.

In the photograph is it Anneè who is represented, while the mother is significantly absent. The mother's hand and bits of her hair are all we see. Mummy is falling apart. She's come undone. Rotten to the core. Bad mum. A zombie. A real honest-to-goodness mummy. The devouring mother. Turning the tables, we devour the mother. Sucking her tit, we incorporate her. We spend a life-time sucking her dry. Growing old, withering, vampires regain their youthful vitality by drinking the blood of their victims.

Anneè is radiant. Her skin and hair shine in golden contrast to her mother's dry, hay-like hair and the mottled flesh of her arm and thick hand with its crusty (bloody?) nails. Anneè's mouth is set tight as if to resist the impulse to bite... But is that a trace of blood on her lips?

Anneè meets our gaze, her eyes clear and blue. A little unnatural, if I may say so. What have you done to its eyes? Mummy!

 AMY J. GOLDRICH 

Denna bok innehåller inte illustrationer av Anneé Olofssons fotografiska serie *Will You Still Love Me Tomorrow*, (2004). Naturligtvis är det synd, men på ett sätt spelar det ingen roll. Verket kan upplevas och förstås bara genom att man talar om det, eftersom det är så konceptuellt. Två aspekter är viktiga att diskutera, en som konstnären själv avsåg och en som hon uppdagade i efterhand.

Olofssons uttryckliga formella avsikt var att undersöka skillnaderna mellan måleri och fotografi inom porträttkonsten, särskilt de skillnader som tydligt framträder i ytplanet. Innan fotografiet uppfunnits, målade (eller tecknade) man porträtt för att föreviga en individ. Målaren använde lång tid för att fånga ett ögonblick. Gradvis började tavlans ålder synas i de sprickor och krackelyrer som vi nu kan se över hela dess yta.

Fotografer framställer porträtt på den bråkdel av en sekund det tar för kamerans slutare att öppnas och stängas. Och om detta fotografi förvaras på ett riktigt sätt kan de fysiska tecknen på att det åldras förbli osynliga för ett otränat öga.

Will You Still Love Me Tomorrow förenar väsentligheterna hos bägge dessa slags porträttkonst. Olofsson har framställt fotografiska bilder där de ålderssprickor som är typiska för gammalmästerliga målningar har ritats in över ansiktena på modeller som är högst samtida och levande (bland dem henne själv). Effekten kan iaktas i den detalj som avbildas här. Olofsson anställde och handledde två personer som arbetade tillsammans med

att sminka modellerna. En av dem använde sig av puder och krämer av olika nyanser för att återskapa belysnings-effekter i gammalmästerliga målningar, och den andra kopierade ålderssprickorna från dessa äldre målningar på modellernas ansikten. På detta sätt skapar Olofsson en förvillande effekt, eftersom det bara är ansiktena som visar tecken på ålder och förfall. Ögonen, håret, kläderna och bakgrunden är fräscha, evigt unga och i allt väsentligt tidlösa.

Det icke avsedda rör begreppet upphovsmannarätt, och snuddar faktiskt vid en likhet mellan de gamla mästarnas och den samtida fotografens ateljéer, nämligen förekomsten av assistenter. I de gamla mästarnas ateljéer gjorde assistenterna mer än att bara blanda färger och sträcka dukar. De bemålade ofta också delar av duken. Fotografer håller sig också ofta med ett antal assistenter: personer som monterar strålkastare, sminkar modellerna, tar provbilder och sköter kameran när de verkliga bilderna tas.

Så vem är konstnären/upphovsmannen bakom verket? I de fall då själva fotografiet bara illustrerar en större idé, spelar det någon roll att en person målade ljuseffekterna på Olofssons ansikte, en annan kopierade över ålderssprickorna till hennes ansikte och ytterligare en annan skötte kameran för att dokumentera självporträttet/den komponerade bilden på film? Det kanske är viktigare att fråga sig när och var detta spelar någon roll.

Det spelar roll, åtminstone i Förenta staterna, där en av assistenterna kan bestämma sig för att av någon



anledning hävda att han eller hon skall "dela upphovsrätten" eller ensam tillerkännas upphovsrätten för sin speciella arbetsuppgift.

Varje konceptuell konstnär som utför arbete i USA är sårbar i detta avseende. Vår upphovsrätt skyddar det individuella uttrycket för en idé men inte själva idén. Om skriftlig överenskommelse saknas blir frågan om en enskild assistents bidrag till verket som helhet skall tillerkännas särskild upphovsrättsligt skydd. Det är ett sorgligt faktum att det i praktiken inte spelar någon roll om en assistent har fel och om hennes avgränsade bidrag inte kan skyddas upphovsrättsligt. Så länge hon är den första att göra en anmälan till det amerikanska upphovsrättskontoret (U.S. Copyright Office) kan assistenten utöva ett tillräckligt hot mot konstnären för att denna skall förhindras att ställa ut och marknadsföra verket i USA.

Effekterna av detta i "verkliga livet" är olyckliga. Skadeståndsrättegångar hör till vardagen i USA, och det spelar ingen roll om rättssystemet i slutändan skulle finna att en assistent inte har upphovsrätten till en enskild beståndsdel i ett större verk. Det kan helt enkelt bli alltför kostsamt och tidsödande att komma fram till en slutsats, och en domstol kan utdöma skadestånd även om ingen faktisk skada kan bevisas. Ibland kan dessa fall lösas utan att man behöver gå till domstol, men ibland går det inte.

Upphovsrättslagar fungerar i alla fall bara inom nationsgränserna, och även om Bernkonventionen föreskriver viss internationell harmonisering av upphovsrätten behandlas sådana dispyter ganska annorlunda i andra länder än i USA. Men fastän denna bok inte ges ut i USA och inte kommer att distribueras där har man valt att ta det säkra före det osäkra och trycka den utan att återge

hela bildsviten *Will You Still Love Me Tomorrow*. Detta skall inte tolkas som ett medgivande att assistenten har rätt, och det finns starka juridiska och faktiska argument som talar mot hennes påståenden. Vare sig det kommer en dom i detta fall eller ej kan ingen i konstvärlden någonsin ifrågasätta att Anneë Olofsson är konstnären bakom detta verk. Hon är upphovsmanen till och skaparen av bilderna och fotografierna som utgör helheten i *Will You Still Love Me Tomorrow*.

This book does not contain images of Anneë Olofsson's photographic series WILL YOU STILL LOVE ME TOMORROW (2004). This is of course a pity, but in a sense it does not matter. The work can be experienced and understood by just talking about it because it is so conceptual in nature. There are two important aspects to discuss: one intended by the artist and one received by her. Olofsson's stated formal intent was to examine the differences between painting and photography in portraiture, particularly those evident on the surface. Before the advent of photography, portraits were painted (or drawn) to immortalize an individual. The painter worked over a significant period of time to capture a moment. Gradually, the painting began to show its age in the cracks and lines that we now see on the entire surface of the work. Photographers produce portraits in the fraction of a second it takes for the camera's shutter to open and close. And if that photograph is properly stored, physical signs of age on the photograph itself may be imperceptible to the untrained eye. WILL YOU STILL LOVE ME TOMORROW blends the essence of each of these forms of portraiture. Olofsson produced photographic images that super-

impose the aging cracks typical of Old Master paintings on the faces of very alive, very contemporary models (including herself). The effect can be seen in the partial image reproduced here. Olofsson hired and supervised two people who worked together to apply makeup to the models' faces. One used different shades of foundation to recreate the lighting effects in Old Master paintings and the other copied the age cracks from these early painting onto the models' faces. Olofsson thus creates an unsettling effect: only the faces show the indications of age and decline. Eyes, hair, clothes and background are crisp, forever young, and essentially timeless.

The unintended issue concerns the concept of authorship, and in fact touches on a similarity between the Old Master's atelier and the contemporary photographer's studio: the presence of assistants. In the old painter's studio, assistants did more than just mix paints and stretch canvases. They often painted portions of the canvas as well. Photographers often have a number of assistants as well: individuals who set lights, make up a model, take test shots, and who operate the camera when the actual photographs are made. So who is the artist/creator of the work? In instances where the image itself merely illustrates the larger idea, does it matter that one person painted the lighting effects on Olofsson's face, another copied the age cracks onto it, and another actually operated the camera to record the self-portrait/composed image onto film? And perhaps most importantly, when or where does this matter?

It matters – at least in the United States – when one of these assistants later decides, for whatever reason, to assert a claim of "co-authorship" or of a sole copyright in his or her individual assigned task.

This is the inherent vulnerability of the conceptual artist making work in the U.S., where our copyright law protects the individual expression of an idea and not the idea itself. In the

absence of a written agreement, the question then becomes whether the individual assistant's contribution to the overall work is in fact legally entitled to separate copyright protection. The sad fact is that in a practical sense it does not matter if the assistant is wrong and her discrete contribution is not separately copyrightable. So long as he or she is first to register a form with the U.S. Copyright Office, the assistant can assert sufficient threats against the artist to prevent that artist from exhibiting and marketing the work in the U.S.

The "real world" effect of this is unfortunate. Given the litigious nature of things in the United States, it does not matter if the law would ultimately find that an assistant has no copyright in an individual element of the larger work. It may just be too expensive and time consuming to find out for sure and courts may award damages even if no actual injury can be proven. Sometimes these cases can be settled without having to go to court, but sometimes they cannot.

However, copyright law exists only within national borders, and even though there is some international harmonization of copyright law under the Berne Convention, other countries will treat such disputes quite differently than does the United States. And although this volume is not being published in the U.S. and is not intended to circulate there, an abundance of caution led this catalog to be printed without a reproduction of the full suite of images in WILL YOU STILL LOVE ME TOMORROW. This should not be read as a concession that the assistant is right, and there are strong legal and factual arguments that should overcome the assistant's assertions. Yet whether or not there is ever an adjudicated outcome, no one in the contemporary art world could ever question that Anneë Olofsson is the real artist behind this work. She is the author and creator of the images and photographs that comprise the whole in WILL YOU STILL LOVE ME TOMORROW.

 MARY ELLEN CARROLL 

26 december 1997

Kära Anneë!

Det var mer än ett år sedan vi hade kontakt och jag hoppas du mår bra. Jag var nyligen i Texas för att hälsa på min familj och jag åkte också till Chinati Foundation i Marfa. Du skulle ha gillat öknen och Judd Town.

Jag tänkte på dig när jag gick bland alla de där aluminiumlådorna och såg din spegelbild framför mig om och om igen. Jag åkte också och hälsade på doktor Patronella, konstsammlaren som är min pappas kollega på sjukhuset. Det är den där väldigt härliga och roliga hudläkaren som vi mötte den där kvällen på vernissagen och som du tyckte så mycket om.

Jag skriver för att, ja, det finns inget fint sätt att säga det på, men kommer du ihåg den där knölen på min snopp? Den har orsakat mig ganska stor irritation den senaste tiden, den svider faktiskt. Jag beskrev symptomen för min pappa när jag var hemma och han ordnade en tid åt mig hos doktor Patronella, som hälsar förresten. Jag fick just mina provsvar och ja, det är faktiskt en könssjukdom, vilket jag aldrig väntat mig. Oroa dig inte, pappa sa

ingenting till Marsha. Jag tänkte att du borde få veta det.

Jag är ledsen att komma med dåliga nyheter, men jag tänkte att jag måste ta mitt ansvar. Jag hoppas allt är bra med dig och ditt arbete.

Många hälsningar, Stewart

Om denna scen och detta brev vore tagna från Anneë Olofssons liv hade hon använt materialet som inledning till de videoverk hon senare skulle skapa, *Trick or Treat* (2002) och *You Need Her and You Want Her Golden Hair She Sees You but She Won't Love You Because She Really Doesn't Care* (2000). Olofsson använder sin egen självbiografi och alla andras biografier som sitt medium, som hon sedan bearbetar i andra media, video och fotografi.

Hela hennes verk blir en mycket lång process som påminner om ett självporträtt där hon själv försvinner ur bild och alla andra lämnas kvar utsatta.

För Olofsson finns tillvarons grundvalar att upptäcka i den sociala verkligheten, där det psykologiska bara är en projektionsbild.

December 26, 1997

Dear Anneë,

It has been over a year since we have been in contact and I hope that you are well. I was just in Texas visiting my family and I also went to see the Chinati Foundation in Marfa. You would have loved the desert and Judd Town.

I thought of you walking through those aluminum boxes and seeing your image repeated over and over again. I also went to see Dr. Patronella, the art collector who is a colleague of my father's at the hospital. He is the very hairy and very funny dermatologist we met the night of the opening, and who you liked so much.

I am writing because, well there is no elegant way to put this, but do you remember that lump on my penis? That lump has been causing me a great deal of irritation of late, burning in fact. When I was home I described the symptoms to my father and he made an appointment for me to see Dr. Patronella, who says hello by the way. I just received the test results and well, it is actually a venereal disease, which is something I never expected. Don't worry, dad didn't tell Marsha. I thought that I should let you know. I am sorry to be the bearer of bad news, but I thought this was the responsible thing to do. I hope all is well with you and your work.

Yours, Stewart

That scene, or that letter, if it were from the life of Anneë Olofsson would be used as the material for the prologue to the video work she created afterwards, *TRICK OR TREAT* (2002) and *YOU NEED HER AND YOU WANT HER GOLDEN HAIR SHE SEES YOU BUT SHE WON'T LOVE YOU BECAUSE SHE REALLY DOESN'T CARE* (2000).

Olofsson uses her own autobiography and everyone else's biography as the medium to which the other media, video and photography, are applied. The body of work is a very long exposure that resembles a self-portrait where she disappears from the image, leaving everyone else exposed.

For Olofsson the fundamental notion of existence resides in the reality of the social, where the psychological is merely a projected image.

 SHERRY AND JOEL MALLIN 

| SHERRY | Jag granskar mina händer regelbundet och slås ofta av förvåning över hur de ser ut. En gammal människas händer... Bruna fläckar, rynkor, ådror, alla dessa spår av tidens gång... När man är så ung till hjärta och hjärna, till hälsa och sinnelag, hur kan man då röja en så långt framskriden ålder rent kroppsligt?

Naked Light of Day (2004) fångar allt detta med sparsmakade linjer, ett tydligt koncept och en tilltalande, mäktig bildmässighet som man måste underkasta sig.

| JOEL | Bilden talar till mig om årstidernas rytm som förebådar generationernas marsch längs livets strömfåra. När vi åldras rör sig våra kroppar långsammare, men rytmerna blir snabbare. När man har levt länge återspeglar ens reaktioner en djupare medvetenhet om livets ständiga flöde mot döden.

Det unga ansiktet (dottern) och de gamla händerna (modern) får oss att återigen minnas livet som strömmar fram, förkroppsligat i konstruktionen med de olika generationerna. Skyddar de gamla händerna det unga ansiktet genom att stänga ute en grym verklighet? Eller är det livets glädjeämnen, de förbjudna njutningarna, som maskeras och döljs?

Om de unga inte vill lyssna till ålderns klokskap, kommer de då inte att göra samma misstag om och om och om igen? För mig sammanfattar *Naked Light of Day* den resa genom generationerna som vi alla måste göra, från vaggan till graven.

| SHERRY | I look down at my hands regularly and I am often caught by surprise at their appearance: that of an old soul... Brown spots, wrinkles, veins all marked the passage of time... How is it possible, when one so young in heart, mind, health and spirit could physically reveal such an advanced age?

NAKED LIGHT OF DAY (2004) captures it all with an economy of line, a clarity of concept, and a beautiful, powerful commanding image.

| JOEL | The picture talks to me about the rhythm of the seasons that herald the march of the generations in the flow of life. As we age, our bodies get slow but the rhythms quicken. When you have lived a long time your reactions reflect a deeper awareness of the continuing flow of life to death.

The young face (daughter) and the old hands (mother) remind us again of the flow of life embodied in the generational construct. Are the old hands protecting the young face by hiding a grim reality? Or, are the joys of life, the forbidden pleasures being masked and hidden.

If youth won't trust the wisdom of age, is it not destined to repeat and repeat and repeat the same mistakes over and over and over again? For me, *NAKED LIGHT OF DAY* encapsulates the generational journey that we all must take from birth to death.

