

ORIENTERING, ORNAMENT, ORIENT

- En utredning om inredning -

Rebecka Askaner
GNKVo1
Centrum för Genusvetenskap
Lunds Universitet
Handledare Lena Karlsson

Innehållsförteckning

Abstract	3
1. Introduktion.....	3
1.1 Syfte och frågeställningar.....	5
1.2 Utgångspunkter för analysen.....	5
1.3 Disposition.....	5
2. Material och metod.....	6
2.1 Urval.....	7
2.2 Kortare beskrivning av materialet.....	8
2.4 Avgränsning och andra möjliga forskningsprojekt.....	9
2.2 Metod.....	9
2.3 Genomförande.....	10
3. Teori.....	11
3.1 Tidigare forskning.....	11
3.2 Teoretisk bas.....	12
3.3 Centrala begrepp.....	14
3.4 Etisk diskussion.....	16
4. Analys och diskussion.....	17
4.1 hallå, afrika!.....	17
4.2 Kineserier på Manhattan.....	19
4.3 Orientaliska accenter	22
5. Slutet.....	25
Slutsatser	26
Erfarenheter av arbetet.....	26
Litteraturförteckning.....	27

Abstract

This thesis aims to analyze and discuss constructions of ethnicity, race and nationality in images of interior design. The material in the analysis consists of images and some text elements from three stories in the April 2011 issue of Swedish interior design magazine *Elle Interiör*. What makes these stories relevant for analysis is the way they point out certain objects or features in the image as being of a certain ethnicity or geographic location, while other objects are not. The subject of the analysis is to discuss processes of racialisation and construction of difference in this practice of making some objects visible as, for example, of a specific ethnicity and others only visible as a neutral background. The method used is a visual analysis based on the research of Gillian Rose and Jonathan E Schroeder and the theoretical discussion on post-colonial theory and critical whiteness studies, mainly Anne McClintock and Sara Ahmed.

Key words: Visual analysis, interior design, racialization, whiteness, postcolonialism

Nyckelord: Bildanalys, inredningsdesign, rasifiering, vithet, postkolonialism

1. Introduktion

När jag arbetade med att skriva min B-uppsats väcktes mitt intresse för inredning. Då arbetade jag med en bildanalys av vithet och svenskhet i reklamfilmer och kom hela tiden på mig själv med att tänka att *Om de bara kunde plocka bort alla människorna ur bilden så skulle jag kunna komma åt det intressanta*. Rummets struktur, färg, organisering och form i samspel med hur rummet gestaltas i ord eller begrepp fångade mig på ett sätt som gjorde att jag ville gå vidare och analysera bilder av rum utan människor.

Vad som framför allt intresserade mig var bilder av en särskild sorts inredning, en stil eller trend som jag såg återkomma i liknande former i olika magasin, på hemsidor, bloggar och i böcker. Det var bilder av rum där vissa delar av rummet, vissa specifika objekt, genom bildtexter eller rubriker pekades ut som att de har en specifik etnicitet eller nationalitet medan andra objekt i rummet inte benämndes som vare sig etniska eller nationella. I och med att vissa saker gavs ett ursprung blev det som om alla andra saker i rummet var neutrala, kom från ingenstans. Att ett tyg som i en bildtext sades komma från Peru låg över en beige hörnsoffa fick mig att undra över hur det kommer sig att soffan inte hade en nationalitet, en etnicitet eller ett ursprung som var värt att nämna i bildtexten. Soffan verkade vara så självklar att den inte behövde närmare beskrivning. Det var *bara* en soffa. *Bara* en beige hörnsoffa. Den berättar väl ingenting?

Ett sätt att tala om vithet som förekommer hos flera forskare, exempelvis Richard Dyer, Ruth Frankenberg och Hynek Pallas, är att tala om det som någonting som görs osynligt. Att vithet

är något som inte förklaras, inte pekats ut och inte uppmärksammas eftersom det är den för givet tagna utgångspunkten för mänskligt liv.¹ Den kropp som i ett givet sammanhang ses som vit får privilegiet att vara neutral, ”inte berätta något”, inte ha en etnicitet eller nationalitet.² Jag ser här en likhet mellan hur objekt i rum och hur människors kroppar sätts i relation till varandra - hur vissa uttryck och utseenden konsekvent ses som utgångspunkten medan andra är de specifika, utpekade och objektifierade. Och de förtryckta, ignorerade och sexualiserade icke att förglömma.

– Talar man om mode som ”etno-chic” syftar man oftast på något som innehåller stilinfluenser från en viss folkgrupp eller subkultur. Något som i sin tur kan innebära alltifrån att något har en ”indian-look” eller är ”tusen-och-en-natt-influerat”. Begreppet etno används ofta om det som ses som avvikande, säger Emma Lindblad, doktorand i modevetenskap vid Stockholms universitet.³

Citatet kommer ur en artikel i Dagens Nyheter från 31 mars 2012. Där diskuteras användningen av begreppen etno, etnisk och etno-chic inom kläd- och accessoarmode och författaren ställer sig frågan hur det kommer sig att något blir klassat som etniskt influerat, något som enligt henne kan innebära allt från att objektet har ”bananmönster, pärlor eller är jordfärgat till att det kommer från – eller bär på inspiration från – Afrika, Indien eller, varför inte, Sydamerika?”⁴

Trots att jag inte arbetar med en frågeställning som explicit fokuserar på kön och/eller sexualitet så menar jag att den trots det är genusvetenskaplig och har sin plats inom genusvetenskapen. I min undersökning arbetar jag med ett material som berör den privata sfären, bilden av hemmet och heminredning, och behandlar hur detta är en del av det offentliga. Att se bilden av hemmet och rummet i sig som en aktiv medskapare i relationen mellan de kroppar som vistas där anser jag ligger i linje med genusvetenskapens ambition att bryta gränsen mellan det offentliga och privata. Jag diskuterar utifrån feministiska teoretiker när jag diskuterar hur skillnad skapas och konsumeras. Vidare vänder jag blicken mot den ofta osynliggjorda normen på ett sätt som återkommer inom flera grenar av genusvetenskaplig forskning. Genom att positionera mig själv och min bakgrund samtidigt som jag frånsäger mig positivistiska sanningsanspråk bygger jag vidare på en feministisk tradition att fokusera på lokala betydelser och se forskarens bakgrund som en aktiv del av forskningen.

I den här uppsatsen använder jag bildanalys för att analysera hur ras, etnicitet och

1 Frankenberg, *White women, race matters*; Dyer, *White* och Pallas, *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*

2 Lundström, *Svenska latinas*, 23

3 Edgren, *Etniskt men hur etiskt*

4 Ibid.

nationalitet konstrueras i inredningsreportage. Genom att se bilderna i relation till rubriker och bildtexter vill jag undersöka hur objekt rasifieras och nationaliseras genom hur de framställs i relation till varandra. Liksom artikelförfattaren i Dagens Nyheter frågar jag mig vad det innebär när ett objekt i en bild benämns med ord som etniskt, orientaliskt, afrikanskt eller indiskt. Vad säger det om objektet? Om bakgrunden mot vilken objektet kontrasteras? Om läsarens förmodade tillhörighet vad gäller ras, etnicitet och nation?

1.1 Syfte och frågeställningar

Syftet med min uppsats är att genom en bildanalys undersöka rasifiering av objekt i inredningsreportage samt diskutera denna process ur ett postkolonialt perspektiv. För att genomföra denna analys ställer jag mig följande frågor:

- Hur gestaltas ras, etnicitet och nationalitet i reportagen?
- Vilka objekt rasifieras explicit i bild och textelement? Vilka objekt rasifieras inte på detta sätt?

1.2 Utgångspunkter för analysen

Denna uppsats består av en bildanalys som genomförts med hjälp av de mänskliga ögon som sitter på min mänskliga kropp. Analysen är på så vis en direkt produkt av min egen bakgrund, mitt sammanhang och min position i samhället. Därför anser jag att det är av vikt att jag kort presenterar vad detta innebär och hur jag menar att det har påverkat min analys.

Det *jag* som förekommer i texten och står bakom den, är en vit, svensk kvinna i 20-årsåldern. Född och uppvuxen i Göteborgs innerstad av vita, svenska föräldrar i medelklassen har jag har en lång och bred erfarenhet av att friktionsfritt ingå i den svenska och Västeuropeiska kulturen. Jag menar på så vis att jag ingår i en grupp som förväntas se och förstå överenskommelserna för vad som inom Västeuropeisk samtida är normativa och avvikande former i ett rum eller en bild, en kulturell kompetens på vilken jag bygger min analys. De platser i mitt liv där jag upplever att friktionen är större gäller sexualitet och i viss mån kön - att jag identifierar min sexualitet som queer är inte friktionsfritt vare sig i samhället i stort eller inom genusvetenskapen. Jag känner på så vis hur jag i vissa stunder inte alls ingår i det normativa samhället.

I konsekvens med detta menar jag att det vare sig är relevant eller möjligt för mig att göra anspråk på att i min analys och diskussion komma fram till eller presentera obestridbara fakta, mätbara resultat eller sanna svar på mina frågor. Istället är jag intresserad av att diskutera vad och hur bilderna kommunicerar och hur detta går i dialog med det teoretiska ramverk jag presenterar.

1.3 Disposition

Jag kommer nu att presentera mitt material och min metod. Därefter redogör jag för den teoretiska

bakgrunden till min uppsats samt tar upp forskningsetiska diskussioner. Efter det följer själva analysdelen som är uppdelad på så vis att jag börjar med att analysera de tre reportagen var för sig för att sedan diskutera dem gemensamt ur ett teoretiskt perspektiv. Till sist redogör jag för de slutsatser jag dragit av min undersökning samt diskuterar mina erfarenheter av att skriva denna uppsats.

2. Material och metod

Materialet i min analys är tre reportage publicerade i aprilnumret av Elle Interiör, årgång 2011: *Orientaliska accenter, hallå, afrika!* och *Kineserier på Manhattan*. Jag analyserar allt utom brödtexten i reportagen, vilket innebär ett material som förutom bilder även består av rubriker, bildtexter och vad jag valt att kalla urklippta citat – korta citat ur brödtexten som plockats ut och redigerats så att de ligger i eller runt bilderna. Brödtexten skiljer sig kraftigt från rubriker, ingresser och så vidare genom att storleken på texten är mycket liten och ligger i block skilda från fotografier och rubriker. På sidorna bildas en tydlig skillnad mellan det material som är redigerat och bildligt och det material som är brödtext. De textelement jag valt att analysera läser jag på så vis som en del av bilden: de är i färg, stora, tar plats i fotografierna och kommunicerar på så sätt som en del av den helhet som skapar sidan som bild. Med en definition av textbegreppet som representationer av alla slag ser jag de meningar som skrivits inne i eller intill bilderna som en del av bildelementet och på så sätt oskiljaktiga.⁵ Dessa meningar blir också ingångar i den föredragna tolkningen av bilden, förankrar dess betydelse och ger betraktaren en uppfattning om vad textens avsändare vill uppmärksamma i bilden.⁶ På så sätt blir texterna i min analys relevanta i sin relation till bilderna och inte i sig själva, varför jag fortsatt väljer att benämna det jag gör som en bildanalys – bilderna och deras kommunikation är alltså i fokus.

Inom bildanalysen är det inte ovanligt med ett vad kulturgeografen Gillian Rose kallar ett godtyckligt materialval, alltså att en forskare under en längre tid samlar på sig ett material som rör ett fenomen eller en tanke som forskaren i fråga vill analysera⁷. Eftersom genusvetenskapen är en interdisciplinär vetenskap, varför jag anser att det här är motiverat att använda bildanalysens konventioner för materialval även om de kanske inte följer en samhällsvetenskaplig tradition. Jag motiverar på så vis mitt sätt att välja ett material utifrån en personlig hypotes med att det ligger i linje med den metod jag applicerar på materialet.

Elle Interiör är, som står på tidningens framsida, världens största inredningstidning. Det första numret kom ut i Frankrike 1987 och i dagsläget ges Elle Déco, som originalet heter, ut i 24

5 Lindgren, *Populärkultur*, 14ff

6 Ibid, 82

7 Rose, *Visual methodologies*, 109f

upplagor världen över. I Sverige ges Elle Interiör ut av Aller media, en förlagskoncern som publicerar majoriteten av de storsäljande vecko- och månadsmagasinen. Elle Interiör hade 2011 en upplaga om 56 100 som nådde ca 204 000 läsare⁸ vilket gör Elle interiör till Sveriges femte största inredningspublikation⁹. På så sätt är det rimligt att anse att Elle Interiör har en stilbildande position inom svensk inredning och samtidigt representerar ett internationellt stilkoncept.

Inredning är ett av flera uttrycksmedel som människor använder för att förmedla sin sociala position. Andra sätt kan vara genom sina kläder eller kosmetik.¹⁰ Detta gör inredningar och representationer av inredningar relevanta att undersöka vetenskapligt, just eftersom de förmedlar saker om de kroppar de associeras till. Att se på inredningar och rum är i förlängning att se på kroppar på så sätt att rum bär förväntningar på vilka kroppar som ska befolka dem både genom vilka andra kroppar som intagit rummet men också genom hur det ser ut och betar sig i sig själv.¹¹

2.1 Urval

Eftersom jag i min studie är intresserad av att uppmärksamma och diskutera ett specifikt fenomen som jag noterat och funderat över, var det betydelsefullt för mig att hitta ett material som kommunicerade just det jag ville undersöka. Min urvalsprocess gick till så att jag började med att läsa flera olika inredningspublikationer, -bloggar och -hemsidor samt produktkataloger för inredning för att få en överblick över hur mitt material kunde se ut och över hur mitt fenomen förekom. Det första urvalet blev att arbeta med tidningen Elle Interiör, årgång 2011. Som jag beskrivit tidigare är Elle Interiör en av de största inredningstidningarna på den svenska marknaden och även den största inredningspublikationen internationellt. Jag ansåg att detta utgjorde en god grund för att hitta representationer av fenomenet. Att jag valde tidningar från just 2011 beror på att de ligger nära i tiden och på så sätt kan sägas representera trender och stilar som fortfarande råder. Inredningstrender får ses som något mer långsamma och ihållande än till exempel trender inom kläder och accessoarer, då större förändringar i hemmet ofta är större investeringar. De trender som plockas upp i en tidning som gavs ut för ett år sedan kan på så vis ses som både gällande och passé, vilket ger ett analytiskt utrymme för tolkning enligt principen att det är lättare att analysera det som ligger i dåtiden eftersom det som är runt omkring oss kan upplevas som neutralt eller intetsägande.

Ur tidningarna gick jag igenom många reportage där jag såg mitt fenomen representerat, valet föll till slut på de tre reportagen *Orientaliska accenter*, *hallå, afrika!* och *Kineserier på Manhattan* som alla tre publicerats i aprilnumret. Mitt första intryck var att de tre tillsammans

8 Orvesto, *Konsument 2011: Helår*, 2012

9 Efter Sköna Hem, Allt i hemmet, Aftonbladets hemmabilaga samt GT/Expressen/Kvällspostens hemmabilaga

10 Sherman, *Post-colonial chic: fantasies of the french interior, 1957-1962*, 772

11 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 127ff

kommunicerade både samstämmigt och motsägelsefullt vilket inspirerade mig till att analysera dem. I skrivande stund är det ungefär ett år sedan det nummer jag undersöker fanns ute i handeln, vilket också ger en intressant dimension åt materialet.

Viktigt att påpeka är att jag enbart analyserar redaktionellt material i tidningen. I den typen av magasin jag arbetar med är påkostade reklamuppslag en stor del av det totala antalet sidor. Aprilnumret 2011 består av 102 sidor redaktionellt material och cirka 93 sidor annonser. En grundläggande skillnad mellan dem är att reklamuppslagen skapas av reklambyråer med ett företag som beställare och köpare, medan det redaktionella innehållet i ett magasin skapas av medarbetare på en redaktion. Den som äger produktionen av magasinet är ett tidningsförlag, och den som köper produkten är enskilda konsumenter i butiker.

2.2 Kortare beskrivning av materialet

hallå, afrika! är ett fyra sidor långt reportage som ligger i tidningens första del, den del som har överrubriken *NU – Aktuellt just nu: trender, butiker, människor och måste-ha-prylarna*. Reportaget definierar jag, som jag tidigare nämnt, som ett produktkollage. De tre första sidorna i reportaget ser snarlika ut med en liknande typ av layout som består av fyrkantiga bilder av mönstrade tyger eller mattor i bakgrunden och bilder av kvinnor i förgrunden. Vid bilderna sitter små texter med varornas pris, formgivarens namn och vart man kan hitta liknande varor i Sverige då de flesta varorna på bilderna beskrivs som inköpta i butiker i Paris. Den fjärde sidan i reportaget skiljer sig från de andra genom att den har en annan layout. Här dominerar vänstra halvan av sidan av en stor bild av två vaser, högra sidan av tre prydnadsefanter. Det finns även två textrutor som beskriver vaserna respektive elefanterna med information om varans pris och designer.

Kineserier på Manhattan är vad jag kallar ett hemma hos-reportage. Det är sex sidor långt, befinner sig i mitten av tidningen under överrubriken *Hemma Hos* och innehåller bilder från en och samma bostad. Vissa sidor är hela bilder, vissa sidor liknar mer ett kollage med flera små bilder tillsammans med brödtext, bildtexter och citat ur brödtexten som placerats runt bilderna. Det finns en bild på en av personerna som bor i hemmet, Thomas Paul, och en liten faktaruta som presenterar honom, hans yrke och liknande information. Bilderna visar en hall, ett vardagsrum ur olika vinklar, ett sovrum och ett badrum. Bildtexterna kommenterar vissa föremål i bilden med namn på formgivare eller ger mer svepande kommentar till val av stil och inspiration. Sidorna liknar varandra mycket i färg och form och bildar på så vis en tydlig enhet.

Orientaliska accenter är i likhet med *Kineserier på Manhattan* ett hemma hos-reportage, med den skillnad att det befinner sig i den del av tidningen som har överrubriken *Inspiration*. Reportaget är åtta sidor långt och innehåller, precis som föregående, bilder från en och samma

bostad. Här finns dock inte någon bild- och faktpresentation av någon av de som bor där, men de nämns vid namn i reportagets ingress: Naja Munthe och Henrik Fjordbak, ägare till och formgivare på företaget *Munthe plus Simonsen*. På bilderna syns ett vardagsrum, ett sovrum, ett kök och ett badrum. Vissa av sidorna i reportaget är enbart en enda stor bild, medan andra mer liknar kollage med en kombination av brödtext, rubriker, citat ur brödtexten placerade runt bilderna och bildtexter. I bildtexterna kommenteras bildernas innehåll med information om i vilka butiker vissa varor är köpta eller hur de som bor där har tänkt kring sin inredning. Alla sidorna följer samma färgschema och har ett liknande upplägg, vilket gör att hela reportaget känns som en enhet.

2.4 Avgränsning och andra möjliga forskningsprojekt

Jag har valt att arbeta med bildmaterial i kombination med bildtexter i tre reportage som alla finns i en och samma nummer av *Elle Interiör*. På grund av begränsningar i tid och utrymme har jag inte haft möjlighet att med samma metod och frågeställning undersöka ett större material då det hade tagit upp både för mycket tid och textutrymme. Detta har dock inte hindrat min fantasi från att fundera över andra möjliga sätt att angripa samma fenomen ur ett postkolonialt perspektiv.

Ett annat sätt att genomföra en analys hade kunnat vara att applicera en kvantitativ metod och diskutera förekomst av fenomenet under en viss tidsperiod – exempelvis hela årgången 2011. Att diskutera fenomenets förekomst historiskt eller göra en jämförelse mellan hur nationalitet, ras och etnicitet gestaltas i inredningsreportage under två olika tidsperioder. Det hade också varit intressant att diskutera fenomenet med läsare och på så sätt undersöka konsumentens position i relation till både reportagebilder och fenomen, eller diskutera den här typen av gestaltning med formgivare, stylist, fotografer eller medarbetare på inredningstidningar.

2.2 Metod

I genomförandet av min analys har jag arbetat med en metod som utgår ifrån en artikel skriven av Jonathan Schroeder, *Produktion och konsumtion av reklambilder*. Det är en artikel som beskriver i åtta steg hur Schroeder analyserar en annonskampanj för parfymen CK One.¹² Vidare har jag under analysen av det material jag skapat genom Schroeders modell använt mig av boken *Visual Methodologies* av Gillian Rose. I sin bok beskriver Rose flera metoder för analys av visuellt material, och jag har mest aktivt använt mig av det hon benämner som *anthropological approach*, ett sätt att analysera bilder av objekt med utgångspunkt i objektets förflyttning mellan olika geografiska platser.¹³ Detta är inte en komplett metod utan snarare ett förhållningssätt som presenteras i Rose' diskussion kring metoden *Audience analysis*, varför jag använder detta som en

12 Schroeder, *Produktion och konsumtion av reklambilder*, 78ff

13 Rose, *Visual methodologies*, 283ff

inspiration snarare än instruktion.¹⁴

Detta är en kombination av metoder som möjliggör läsningar av materialet som inte utgår ifrån sökandet efter en enda sanning, utan vad materialet kommunicerar i ett specifikt sammanhang. På så sätt öppnas möjligheten att läsa flera, kanske till och med motsägelsefulla berättelser i bilderna. Vad analytikern ser i bilderna vid användandet av den här typen av metoder bygger på vilka referenser den har, helt enkelt vad den har förutsättningar att se och identifiera.¹⁵ Exempelvis har jag med min bakgrund i en utbildning baserad på västerländsk konst- och formgivningshistoria möjlighet att identifiera amerikanska formgivare, som exempelvis Eames som dyker upp i ett av reportagen, men inte under vilken dynasti det kinesiska porslin som finns i samma reportage är producerat. På så sätt är det inte en metod som kan säkerställa data enligt en traditionellt positivistisk vetenskapssyn, och inte heller upprepas med samma resultat av en eller flera andra forskare. Men som jag diskuterar i avsnittet om utgångspunkterna för min analys så handlar min studie om bilders berättande och kommunikation, inte om absoluta sanningar, varför det är relevant att tala om att de tolkningar och tendenser jag presenterar möjliggörs av att jag, för att uttrycka det simpelt, är den och där jag är.

2.3 Genomförande

Jag har i genomförandet av min analys först använt mig av de steg som Schroeder ställer upp i sin artikel. Först görs en beskrivning av bilden, där det som syns beskrivs utan kommentarer. Vidare beskrivs innehåll genom att definiera objekt, personer, händelser och så vidare i bilden. Tredje steget är att se på bildens form: hur presenteras innehållet? För att sedan diskutera materialet som är medium för bilden – tidningssida, målarduk, glas? Femte steget är att definiera bildens stil genom att koppla den till andra verk inom en viss rörelse, tidsperiod eller grupp, och sedan i steg sex definiera bildens genre. Sist görs en jämförelse för att kunna definiera det specifika i bilden genom att se det i kontrast till något den liknar med ändå är uppenbart olik.

Genom att gå igenom dessa steg med de tre reportagen jag valt att arbeta med skapade jag ett stort textmaterial som har varit utgångspunkten för min analys och diskussion. Det är här jag använt mig av Rose' *anthropological approach* och analyserat bilden, samt diskuterat i relation till mitt teoretiska ramverk.

14 Ibid, 44

15 Ibid, 52

3. Teori

3.1 Tidigare forskning

Jag kommer här att redogöra för den tidigare forskning som varit viktigt för genomförandet av min analys – vilka som tidigare tagit initiativ vilka jag genom mitt arbete bygger vidare på. För att göra det överskådligt har jag delat upp det i två delar: en del som talar om objekt i rum samt en del som talar om kritiska vithetsstudier. Jag väljer kritiska vithetsstudier som det fält inom vilket jag placerar min studie eftersom jag i min analys fokuserar på hur de etniska objekten bygger upp och stabiliserar en vit identitet. Bilderna blir på så vis en del i den sociala konstruktionen av vithet. Min teoretiska bas och det som jag här redogör för som tidigare forskning ligger mycket nära varandra. I mitt fall ser jag detta som ett utfall av att jag arbetar inom ett fält där det inte finns så väldigt mycket gjort i relation till den typ av material och metod jag har valt att arbeta med att det som är verksamt som teoretisk bas samtidigt blir den tidigare forskning som gjorts på området.

Kritiska vithetsstudier, *critical whiteness studies*, är ett relativt ungt fält som definierades i början av 1990-talet när sociologen Ruth Frankenberg och författaren och litteraturkritikern Toni Morrison båda publicerade böcker som diskuterade vithet som social konstruktion och vikten av att undersöka detta inom vetenskapen.¹⁶ Kritiska vithetsstudier har sitt ursprung hos svarta amerikanska feminister, som författaren och poeten Audre Lorde, och deras kritik av den under 1970-talet dominerande vita feminismen som använde sig av begreppet kvinna som en universell kategori utan att se motsättningar och hierarkier inom gruppen.¹⁷ Ytterligare ett inflytelserikt verk från 1990-talet är Richard Dyers *White* som diskuterar hur vithet konstrueras på film genom ljussättning och religiös symbolik. I en svensk kontext har Hynek Pallas, som går i Dyers fotspår, nyligen publicerat sin avhandling *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*. Andra svenska forskare som studerat vithetskonstruktioner är Katarina Mattsson och Katarina Pettersson som tillsammans analyserat hur Fröken Sverige skapades på 1950-talet,¹⁸ samt Katrin Lundström som i sin avhandling *Svenska latinas* diskuterar hur vithetsnormen verkar i unga tjejers liv i Sverige idag.

Gällande forskning som mer specifikt ser på etnicitet och ras i inredning har jag två exempel. I sin artikel *Post-colonial chic: Fantasies of the french interior, 1957-63* diskuterar den amerikanske konsthistorikern Daniel J. Sherman bilder av franska inredningar som representerar en stil där modernitet ställs i kontrast till tradition och primitivitet genom placeringen av olika objekt.¹⁹ Med begreppet *association style* talar han om en övergång från kolonial till postkolonial inredning

16 Frankenberg, *White women, race matter: the social construction of whiteness* samt Morrison, *Playing in the dark: Whiteness and the Literary Imagination*

17 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 202

18 Mattsson och Pettersson i Mulinari och Sandell, *Fröken Sverige – ideal svensk kvinnlighet på 1950-talet*

19 Sherman, *Post-colonial chic: Fantasies of the French Interior, 1957-1962*

genom hur objekt från koloniserade (så kallat primitiva eller traditionella) kulturer plockas upp och används i inredningar dominerade av modern stil. Han kritiserar hur detta raderar det förtryck och den koloniala historia objekten representerar och hur det omvandlar objekten till *commodities*, handelsvaror. Den danska antropologen Bodil Birkebæk Olesen har i sin artikel *Ethnic objects in domestic interiors: Space, atmosphere and the making of a home* intervjuat ett antal amerikanska kvinnor ur den övre medelklassen om deras syn på etniska objekt i sin heminredning.²⁰ Hon diskuterar hur dessa objekt i intervjuerna kontrasteras mot sin omgivning med begrepp som värme, känsla, atmosfär och liv mot kyla, opersonlighet och tomhet. De etniska objekten får en kraft att transformera sin omgivning och ger kvinnorna en bättre upplevelse av sina hem.

Jag har tagit inspiration från båda dessa artiklar när jag utvecklat min analys och frågeställning, men jag förhåller mig kritisk på en del punkter, framför allt till hur Birkebæk Olesen inte närmare diskuterar begreppet etnisk i relation till de specifika objekten och hur detta i förlängning konstruerar den övriga inredningen som något som saknar etnicitet, ras eller kolonial historia.

3.2 Teoretisk bas

I min analys använder jag mig av en dekonstruerande bildanalys som hör hemma inom ett poststrukturalistiskt fält. Utgångspunkten i en dekonstruktion är att betydelse är något som skapas lokalt i dialog med betraktare och andra verk. Att fastställa vad en bild betyder är alltså inte fokus för analysen, utan att diskutera hur betydelse blir till. Den typ av analys jag ägnar mig åt har sitt ursprung hos språkvetare som Ferdinand de Saussure och Roland Barthes, som med sin semiotiska analys skapade system för hur tecken i texter skapar betydelse genom, och tillsammans med, varandra. I den semiotiska analysen dekonstrueras texten²¹ till element, tecken, som sedan analyseras både separat och gemensamt för att diskutera hur betydelse skapas i det sammanhanget.²² En huvudsaklig teoretisk utgångspunkt i mitt arbete är alltså att betydelse konstrueras, förändras och utvecklas genom tid och rum.

För att diskutera och teoretisera kring mitt material använder jag mig av postkoloniala teoretiker. Viktigast för mig har varit Anne McClintock och Sara Ahmed med sina böcker *Imperial leather* respektive *Vithetens hegemoni*.²³ McClintock analyserar ett väldigt brett material med utgångspunkt i psykoanalys och Marxistisk teori. Hon har ett uttalat fokus på hur ras, kön och sexualitet skapas tillsammans och hennes arbete ses därför som intersektionellt även om det inte är

20 Birkebæk Olesen, *Ethnic objects in domestic interiors: Space, atmosphere and the making of a home*.

21 Text som i Lindgrens bemärkelse, se not 5

22 Rose, *Visual methodologies*, 105ff samt Lindgren, *Populärkultur*, 61ff

23 Ahmed, *Vithetens hegemoni* och McClintock, *Imperial Leather*

ett ord hon själv använder. McClintock använder sig av dekonstruktion i och med att hon söker betydelsekonstruktioner i sina texter och bilder. Här kan hennes arbete ses som motsägelsefullt, då hon baserar sig på Marx och Freud och samtidigt använder en poststrukturalistisk metod. Jag ser det som att en intersektionell analys kan vinna på att forskaren använder ett brett spektrum av teorier för att komma åt just lokala betydelser och inkonsekvenser i sitt material. I sin analys använder hon sig av begreppen *panoptical time* och *anachronistic space*. *Panoptical time* står för synen på tid som en linjär utveckling som är överskådlig från den privilegierade plats, panoptikon, som utgörs av den västeuropeiska, vita, överklassmannen.²⁴ *Anachronistic space* är platser, objekt eller personer som i och med denna syn på tid och utveckling görs till anakronismer i sina sammanhang.²⁵ Med dessa ord diskuterar hon hur människor, objekt och företeelser med ursprung i en koloniserad plats skapas som otidsenliga eller som rester från en förgångna tid genom en kolonial föreställning om världens utveckling som en rät linje som går framåt genom tiderna där det västliga får representera det mest utvecklade, nutida medan det exempelvis afrikanska, kolonialiserade, står för något gammaldags eller dåtida.²⁶ Ett exempel på ett uttalande som kan diskuteras med dessa begrepp är ”kvinnosynen i Egypten är medeltida”. Begreppen blir verksamma i min diskussion på så sätt att det möjliggör att tala om hur rum och tid hänger ihop med rasifiering.

Sara Ahmed gör i sin *Vithetens hegemoni* en genomgång av hur vithet som social konstruktion erfars, upprätthålls och repeteras i olika sammanhang. Materialet hon arbetar med är blandat, allt från badskumsflaskor till texter, och i sina analyser diskuterar hon kroppars relationer till rum och varandra, och hur förtryck och våld vidmakthåller dessa ordningar.²⁷ Hennes bas är fenomenologisk vilket innebär att hon är ute efter att teoretisera kring den levda erfarenheten av, medvetenheten om och relationen till fysiska objekt.²⁸ En viktig kritik mot tidigare forskare inom kritiska vithetsstudier som Ahmed formulerar i sin bok handlar om hur det gängse sättet att beskriva vithet som något osynligt, som jag nämnde i inledningen, i sig är ett väldigt vitt sätt att se på saken. För alla andra kroppar, menar hon, är vitheten i allra högsta grad synlig och medvetandegjort.²⁹ Ahmeds sätt att tala om rummet som rasifierat och erfarenheten av att röra sig genom rummet som kropp av olika ras och etnicitet har varit en viktig utgångspunkt i min analys och diskussion. Med hennes resonemang tydliggörs hur rummet och objekten spelar in i konstruktionen av vithet och hur rum är rasifierade.³⁰

24 McClintock, *Imperial leather*, 32ff

25 Ibid, 40ff

26 Ibid, 42ff

27 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 35, 55ff, 142ff

28 Pallas, *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*, 51ff

29 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 201ff

30 Ibid, 129, 138

Både McClintock och Ahmed använder sig av begreppet *commodity*, handelsvara, som från början är ett Marxistiskt begrepp.³¹ McClintock talar om *commodity fetishism* i relation till vad hon kallar *the cult of domesticity* – hur den koloniala handelsvaran blir ett föremål för begär (blir en fetisch) genom det borgerliga spelet kring det perfekta hemmet (huslighetskulten).³² Ahmed talar om hur främlingen och det främmande blir till en handelsvara genom att varor marknadsförs som kopplade till en specifik geografisk plats eller kultur.³³ Detta sätt att se på objekt som bärare av betydelse kring ras och etnicitet använder jag mig av i min analys.

För att diskutera representationer av vithet använder jag mig främst av Richard Dyers *White* och Hynek Pallas *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*.³⁴ Med hjälp av deras resonemang kring hur vithet manifesteras och byggs upp i bilder kan jag ge konkreta exempel på hur elementen i en bild bidrar till detta. I *White* skriver Dyer om hur ljussättning och bildkomposition kommunicerar och ger olika karaktärer på film olika egenskaper.³⁵ Till skillnad från min analys utgår Dyer främst från människor i bild, men jag anser att det han baserar sig på även gäller för rum utan mänskliga karaktärer då hans fokus ligger på bildens element och inte karaktärernas egenskaper som just människor. Pallas analyserar vithet med utgångspunkt bland andra i Ahmeds teorier om kroppars orientering mot vissa objekt, vilket ligger nära det jag själv vill göra.³⁶ I sina diskussioner om svenska filmer talar han om hur rummet och platsen bygger upp förväntningar på karaktärernas beteende, hur spelplatsen och scenen är en aktiv medskapare i konstruktionen av vithet i berättelserna.³⁷ Pallas fokuserar i likhet med Dyer främst på mänskliga karaktärer i sin analys, men jag ser det som givande att arbeta med hur han konkretiserat Ahmed teorier i sin analys där han diskuterar rummets betydelse för karaktären.

3.3 Centrala begrepp

De begrepp som jag här tar upp är begrepp som är de mest centrala i min analys. Jag anser att det är just dessa begrepp som behöver en vidare definition eftersom begreppsdefinitionerna i sig positionerar min analys och min ingångsvinkel. De är de begrepp som jag har funnit mest verksamma i mitt arbete och därför de jag vidare vill introducera.

Ras och etnicitet. I min uppsats använder jag mig av både begreppen ras och etnicitet. Detta beror till viss del på att det inte går att översätta engelskans *race* till varken det ena eller andra då etnicitet är i svenskan sammankopplat med kultur, medan ras kopplas till biologi. Båda begreppen

31 McClintock, *Imperial leather*, 31ff (och sedan genomgående i boken) och Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 35ff

32 McClintock, *Imperial leather*, 132ff

33 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 35ff

34 Dyer, *White* och Pallas, *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*

35 Dyer, *White*, 82ff

36 Pallas, *Vittet i svensk spelfilm 1989-2010*, 51ff

37 Ibid, 83f

används för att beteckna skillnader, påstådda skillnader som jag ser som sociala och kulturella konstruktioner.³⁸ Genom att använda båda begreppen vill jag peka på den föränderlighet som ligger i sättet på vilket skillnader tillskrivs det ena eller det andra. I en samtida svensk kontext har etnicitetsbegreppet vunnit mark som det mer accepterade sättet att tala om (konstruerad) skillnad, något som jag med historikern Michael Azar menar inte alls innebär en fränkoppling från främlingsfientlighet. Med begrepp som kultur och etnicitet öppnas istället upp för ett tal om enade folk, att kulturer ska bevaras och segregation i konfliktförebyggande syften. Det är inte heller långt mellan etnicitet och ras på så sätt att de påstått kulturella skillnaderna binds till fysiska markörer.³⁹ Vad jag vill poängtera är alltså att jag i användningen av begreppen ser social konstruktion av skillnad som bådvas huvudsyfte samt att analysen vinner på att koppla dem till varandra för att synliggöra förskjutningen dem emellan.

Rasifiering. Med utgångspunkt i att ras är en socialt konstruerad skillnad som fästs på fysiska markörer blir rasifiering de processer som skapar dessa föreställningar - om ras inte *är* så måste ras vara någonting vi *gör*.⁴⁰ I likhet med Yvonne Hirdmans genussystem fungerar rasifiering enligt åtskiljandet och hierarkiseringens praktik. Någonting markeras först som en skillnad mellan kollektiv för att sedan sättas i en relation där det ena kollektivet ses som mer värdefullt. När denna skillnad skapas görs kollektiven till varandras motsats och på så sätt blir det möjligt att diskutera vad som karakteriserar en grupp genom att se på den andra gruppen.⁴¹ Ett exempel från min analys är att se på hur konstruktioner av det afrikanska i en bild samtidigt berättar om det europeiska. Den hierarkisering av kollektiv som sedan sker står i relation till yttre värden - den ena gruppen anses ha tillgång till egenskaper, värden, förutsättningar och så vidare, som den andra inte har. Exempelvis kan detta vara i relation till nationen som föreställd gemenskap, där olika kollektiv hamnar olika långt bort från att ingå i den föreställda gemenskapen.⁴² För att citera Paulina de los Reyes och Diana Mulinari ser jag, i likhet med Lundström, ras och rasifiering som *delar i sociala föreställningssystem som skapar hierarkiska ordningar på olika nivåer i samhället och gör det möjligt att identifiera hur människor kategoriseras i rasistiska paradig.*⁴³

Vithet. Att definiera vithet som ett fast begrepp är komplicerat eftersom vithet situationsbunden och relationell; vem som betraktas som vit och vad som krävs för att få ingå i kategorin vithet varierar i tid och rum. I en visuell analys är det lätt hänt att fokus hamnar på kroppsliga egenskaper, som ögon- och hudfärg, men detta är inte allt vad vithet inkluderar. Med

38 Ibid, 24f

39 Azar i Ibid, 24

40 Lundström, Svenska latinas, 22

41 Ibid, 23

42 Ibid, 22ff

43 De los Reyes och Mulinari, *Intersektionalitet: Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*, 10

vithet, såsom definierad av Dyer, följer ett antal egenskaper och personlighetsdrag som den vite väntas uppfylla. I hans filmanalyser är detta något som byggs upp och förstärks med kameraföring och ljussättning.⁴⁴ Ahmed skriver om vithet som ett mått på kroppars rörlighet och möjlighet att passera i olika rum. En kropp som i sammanhanget inte ingår i vitheten omges av en högre viskositet, rörelsen är trögare och närvaron uppmärksam, medan en kropp som uppfyller kriterierna för vithet rör sig på samma plats obehindrat och utan att ”någon” tar notis.⁴⁵ Vidare är vithet kopplat till nationalitet och etnicitet, särskilt i en europeisk kontext där nationer är byggda på föreställningen om enhetliga folkslag. Det finns även en inomeuropeisk hierarkisering där den skandinaviska vitheten ses som den överlägsna vitheten.⁴⁶ Jag använder mig ibland av uttrycket icke-vit för att positionera ett objekt eller en person. Jag har tagit detta samlingsbegrepp för alla/t som i ett visst sammanhang inte ingår i vitheten från Dyer. Detta är ett problematiskt uttryck på så vis att det definierar människor eller objekt utifrån en konstruerad brist, men jag har trots detta upplevt ett behov av att använda mig av ett begrepp som på detta vis pekar på den skapade gräns som rasifiering utgör.⁴⁷

3.4 Etisk diskussion

Elle Interiör är en tidning med stor upplaga och stor spridning som finns tillgänglig på flera bibliotek i Sverige. På så sätt anser jag att det är ett offentligt material och har inte vidare diskuterat min analys med eller sökt tillstånd från någon från tidningen för att genomföra min analys. Jag har valt att arbeta med ett material, både bild och text, som är skyddat av upphovsrätten. Att publicera bilder i min uppsats utan att betala för tillstånd skulle inte bara vara olagligt utan också underminera studiens trovärdighet, varför jag valt att inte ha med bilder i min uppsats.⁴⁸

I de bilder jag analyserar förekommer bilder av människor, både fotomodeller och de som bor i lägenheterna som fotografera. Jag gör här den etiska avvägningen att de som är med på bild i tidningen medvetet har tagit beslutet att deras bild ska publiceras i ett såpass offentligt sammanhang som Elle Interiör är, och därför anser jag mig ha rätten att analysera bilder vari deras ansikten förekommer. De har inte gett sitt direkta samtycke till att jag ska analysera bilder av dem, men det är heller inte de som personer som är intressanta för min undersökning.

44 Dyer, *White*, 82ff

45 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 141ff

46 Pallas, *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*, 21

47 Dyer, *White*, 11

48 Rose, *Visual methodologies*, 339ff

4. Analys och diskussion

4.1 *hallå, afrika!*

hallå afrika! är, som jag tidigare nämnt, ett fyra sidor långt reportage som är placerat i tidningens början under överrubriken *NU – Aktuellt just nu: trender, butiker, människor och måste-ha-prylarna*. De fyra sidorna är utformade som kollage med olika bilder och textelement. De tre första sidorna följer samma koncept: de har mönstrade tyger i bakgrunden och en människa i förgrunden. Den fjärde sidan har en bild av två flätade vaser till vänster på sidan samt tre olika prydnadselefanter till höger.

Rubriken, *hallå afrika!*, stavat helt i gemener, står i stora vita bokstäver över den första sidans nedre högra hörn - en uppmaning eller en inbjudan, kanske en hälsning. Men vem är det som säger *hallå* till *afrika* i det här sammanhanget? Och vad svarar *afrika*? Eller, vem är *afrika* som svarar? Ovanför rubriken står ingressen i en ljus brun färg: *Afrika inspirerar både i inredningen och modet med vågade textilmönster, batik och naturnära färger*. Det tilltalade Afrika är alltså i sammanhanget någon som är vågad i sina mönsterval, nära naturen och inspirerande för den som talar. Den korta texten i kombination med rubriken har dels skapat en distans mellan den som talar och blir tilltalad (det behövs stora bokstäver och ett *hallå* för att nå dit), dels etablerat att Afrika själv inte är i positionen att initiera en konversation med den som talar, valt att inte ge Afrika en egen röst att svara med utan låtit Afrika bidra till samtalet som en passiv inspiratör, samt definierat Afrika genom bilden av den naturnära, vågade främlingen. Redan så här tidigt i analysen dyker en stereotyp bild av den Afrikanska kontinenten och dess invånare upp. Men vem är det då som talar? Först och främst är det en röst som kommer från svenska Elle Interiör. Reportagets första tre sidor krediteras i sin tur till två franska journalister, varför jag utgår ifrån att reportaget från början är skapat för franska Elle Déco. Den sista sidan har ingen namngiven avsändare, varför jag menar att den mest sannolikt är skapad av den svenska redaktionen. På så vis är det en västeuropeisk avsändare som tilltalar och definierar det afrikanska, och genom att peka ut det afrikanska som något explicit skapas det västeuropeiska i linje med detta som det implicita, det outtalade och den självklara utgångspunkten. Märk att det inte tycks finnas något behov att i ingressen berätta vad som är o-afrikanskt, alltså mot vad det afrikanska kontrasterar och vad det är som är i behov av den afrikanska inspirationen. Att vända ut och in på ingressen berättar om en avsändare som är i behov av inspiration, föredrar konservativa tygmönster, inte gör batik och använder en urban färgskala.⁴⁹ Detta är inte en karaktär som behöver introduceras eftersom den är intimt sammankopplad med Elle Interiör som publikation. Läsaren förväntas identifiera sig med den urbana västeuropéen, inte

⁴⁹ Rose, *Visual methodologies*, 286

med afrikanen, eftersom västeuropéen är den position från vilken det talas och tittas i reportaget.

På första sidan finns en bild av ett tyg, en bild av en vit modell som ser ut att vara urklippt ur ett fotografi från en modevisning samt en illustration av en svart människa sedd bakifrån. Både tyget och fotomodellen har varsin ackompanjerande bildtext som berättar vad det är – tyget *India* från textilföretaget Élitis och en modell som bär kläder från modehuset Pradas vår- och sommarkollektion från 2011. Men illustrationen av den svarta personen har ingen bildtext eller förklaring till vad den gör där. Den föreställer en kvinna sedd bakifrån. Hon har en tajt klänning med djupt uringad rygg och ett mörkt hår som faller ned mot ryggen, armarna hållna korsade framför kroppen och en skugga som faller mot tyget i sidans bakgrund. Och så har hon, framför allt, en mycket stor rumpa som blir till tidningssidans blickfång. Utan förklaring är hon där, som en bild av det Afrika som inte svarar på rubrikens tilltal, en illustration av det naturnära, batikbärande och vågade. Den vita modellen med Pradakläder kommenteras i bildtexten med att tygerna i kläderna hon bär *flörtar med traditionella afrikanska tyger och 80-tal*. Hennes kortärmade skjorta har ett knallgult mönster av bananklasar. Här kopplas det påstått afrikanska bananmönstret till någonting traditionellt. När det afrikanska positioneras som traditionellt, i motsats mot något samtida eller utvecklat, så positioneras Afrika som en anakronism. Afrika uppträder här i ett *anachronistic space* där motsatsen är den samtida, utvecklade, västeuropeiska, vita blick som från sin position kan se och bedöma världens utveckling.⁵⁰ På samma gång förstärks den vita, västliga positionen hos den seende som den utvecklade och det skapas en gravitation mot det vita, västliga som det utpekade främmande förväntas röra sig i riktning mot. Formen hos objektet placeras i en rörelse mellan det traditionella och det samtida – med ”hjälp” av det italienska modehuset får mönstret, i egenskap av passiv inspiration, en plats i den vita, västliga utvecklingen.⁵¹

Som jag tidigare nämnt finns det på sidan ett en bild av ett tyg som i sin bildtext visar sig heta *India*. Vidare beskrivs det i bildtexten som en mer exklusiv tolkning av traditionell afrikansk batik. Tyget är randigt i breda, horisontella ränder i mörkt gul, mörkt brun och vitt. Färgerna flyter in i varandra något, gränserna mellan det vita och gula eller bruna är inte helt skarpa. Det randiga tyget har i och med sitt namn fått en nationell identitet och når betraktaren genom referensramen Indien, men har här hamnat i sammanhanget som kodas som afrikanskt. Sidan två utgörs av flera små bilder av olika objekt som ligger på mönstrade tyger. I en av bilderna visas två vaser av plast liggandes på ett tyg med ett svartvitt zick-zackmönster. Tyget heter *Cuba*. Här syns ytterligare ett objekt som av sin skapare givits en nationell identitet men som genom sitt utseende passar in i reportagets konstruktion av det afrikanska. Det afrikanska blir summan av alla dessa objekt

50 McClintock, *Imperial leather*, 40ff

51 Ibid, 219ff

samlade, oavsett vad de kommunicerar en och en.⁵² Vad är det afrikanska? Vem är Afrika? I reportaget är det inte intressant att veta vem eller vad Afrika är om Afrika skulle få definiera sig själv. Det är inte Afrika som svarar på frågan, utan den svenska tidningsredaktionens definition som är intressant. Afrika och det afrikanska blir ord för att benämna ett främlingskap som står i kontrast inte bara till den bakgrund mot vilken den ställs (rösten som säger *hallå, afrika!*) utan också mot de separata objekten, som i andra sammanhang skulle representera andra stereotyper (det indiska, det kubanska). Att bilderna i reportaget pekar ut vad som inte är europeiskt genom att visa vad som är afrikanskt skapar bilder och föreställningar om vad det är att vara främling, och på samma gång vad det är att vara neutral, norm och utgångspunkt och i och med att vitheten är den osynliggjorda och outtalade normen blir bilderna och objektens relation till varandra en rasifieringsprocess. De afrikanskt kodade objekten stöttar konstruktionen av den vita bakgrunden, utgångspunkten och normen genom att befästa relationen dem emellan som objekt och subjekt: det är den europeiska, vita, rösten i tidningen som bestämmer vad som är afrikanskt och inte.⁵³

På sidan fyra kommenteras bilderna av tre prydnadselefanter från olika formgivare med *i vår behöver du inte åka på safari för att få se elefanter*. Genom att placera en prydnad i hemmet kan det jag som texten talar till domesticera det exotiska för att slippa genomgå en fysisk förflyttning och ett faktiskt möte med den plats som förknippas med fantasin om safarin och elefantjakten. Med den här handelsvaran kan den vita ägaren komma alldeles nära det främmande utan att bli påverkad av eller interagera. Att slippa förflytta sig innebär att undvika att utsätta sig för den andres röst, att vara delaktig i en gemensam process eller att upptäcka att bilden av främlingen inte stämmer med den fantasi som främlingskapet förknippas med.⁵⁴ Genom prydnadselefanten motverkas alla typer av utmaningar av det vita tolkningsföreträdet. Det afrikanskt kodade objektet har ingen egen röst att definiera sig själv utan det blir verksamt i relation till den vitt kodade bakgrunden genom att dra en skiljelinje dem emellan – ju närmare det vita subjektet kommer objektet desto tydligare manifesteras gränsen dem emellan. Det främmande konsumeras alltså med motivationen att slippa komma i kontakt med det objektifierade i ett sammanhang där relationerna riskerar att ifrågasättas. På så vis blir det alltså tydligt hur Afrika i bilderna används som en symbol för att förstärka bilden av den vita, europeiska subjektiviteten.⁵⁵

4.2 Kineserier på Manhattan

Kineserier på Manhattan är ett fem sidor långt reportage publicerat i tidningens mitt under

52 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 38ff

53 Lundström, *Svenska latinas*, 24f

54 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 35ff

55 Ibid, 36

överbubriken *Hemma hos*. Det finns både sidor som är hela bilder och sidor som består av flera mindre bilder likt kollage, på alla sidor finns textelement. En brödtext ligger i små block på tre av sidorna. Bilderna föreställer ett hem ur olika vinklar, på första sidan finns det även en liten porträttbild på en av de som bor i lägenheten.

Rubriken *Kineserier på Manhattan* börjar med att introducera vilka geografiska, nationella relationer som detta reportage kretsar kring. Å ena sidan står Manhattan, världsmetropolen, den ikoniska platsen i västlig populärkultur som inte ens behöver introduceras som tillhörande ett visst land eller stad, det förväntas att detta är en stadsdel som läsaren har en direkt relation till och utan problem kan placera på kartan. Å andra sidan kineserier som dess motbild. Motsatsen till Manhattan är alltså inte en stadsdel i exempelvis Shanghai, utan en representation av hela nationen Kina. Ordet kineserier berättar också om hur Kina genom sin position som främmande och exotiskt i sammanhanget blir ett samlarobjekt. När de ostindiska kompanierna bedrev handel mellan Västeuropa och Sydostasien blev det trendigt inom västeuropeisk överklass att visa upp ”exotiska” objekt i sitt hem och beteckningen på den typen av objekt är just kineserier. Rubriken pekar på en tolkning av de kinesiska objekten som syns i bilderna som främmande, men också som medel för ägarna att nå status i sitt västliga (vita) sammanhang. Objekten är först och främst intressanta som främlingar och inte som bruksföremål eller konst att betrakta för sitt eget innehåll – de är, i likhet med elefanterna i *hallå, afrika!*, fantasin om det främmande i fysisk form. I bilden av hemmet skapar detta en distans till det främmande och befäster hemmets huvudsakliga identitet i det neutraliserade och normativa. Genom att omges av främlingskap förstärks det normativa i västligt formgivna objekt i bilderna, som exempelvis kylskåp eller garderober.⁵⁶

Genomgående i bilderna syns interiörer fyllda av prydnadsföremål, tavlor och böcker som ligger staplade på bord och stolar. Väggarna i två av rummen är målade i en starkt klarröd färg, ett annat rum i klarblått. På en av hallens röda väggar sitter en klädhängare på väggen som formgiven av det amerikanska företaget Eames. I bildtexten på en annan sida pekas det ut att en av de som bor i lägenheten samlar på föremål från just det företaget. Det är en hängare gjord av tunna, vita metallstänger som har stora runda knoppar i olika klara färger fästa på. Eames är ett trendigt märke, dyrt och eftertraktat och att ha Eames i sitt hem är i sammanhanget, Elle Interiör, ett tecken på god smak. I lägenheten finns som sagt även ett stort antal prydnadsföremål och möbler, som titeln antyder är kinesiska. Bland annat står ett stort skåp i sovrummet och stenlejon uppe på ytterligare ett skåp som båda explicit pekas ut som att de är från Kina. I bildtexterna kommenteras dessa objekt som kinesiska, men inte mer än så. Dessa föremål blir alltså inte intressanta på grund av vem som formgivit dem, vad de berättar eller vilken funktion de har utan genom sin (påstådda) etnicitet. De

56 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 61

amerikanska objekten pekade inte ut som just amerikanska, eller tillhörande någon specifik geografisk plats över huvud taget. På så sätt blir det tydligt hur Eames produkter förväntas komma från samma plats som läsaren – kontraktet mellan bild och betraktare är att betraktaren identifierar både sig och de västliga (vita) möblerna som neutrala.⁵⁷ Relationen mellan objekten blir sådan att det amerikanska får vara individ medan det orientaliserade får vara representativ för en etnicitet och en nation. Här händer alltså samma sak som i rubriken där det västliga, vita, specificeras till en stadsdel medan det orientaliska står som ett helt land – det normativa individualiseras medan det normbrytande görs till representativt för ett helt kollektiv. I relation till ras går detta att jämföra med hur exempelvis svarta personers agerande, egenskaper eller åsikter görs till representativa för alla svarta personers agerande och så vidare, medan vita personer mycket sällan eller aldrig görs till ett kollektiv på samma sätt. Att vara den normbrytande kroppen blir att hela tiden, genom sina handlingar, åsikter och så vidare, ses som representant för det kollektiv normen placerar en i.⁵⁸

På sidan tre finns en bild av ett skrivbord med grå stenskiva. I stenskivan är tre runda plattor i en grönbå färg infasade så att det bildas ett geometriskt mönster på bordsytan. Uppe på bordet står en samling av små prydnadsföremål tillsammans med traditionella skrivbordsattiraljer som pennor och en brevprens. I bildtexten presenteras bordet med att det är köpt av en hantverkare i Neapel. Föreställningen om den italienska hantverkaren som under den italienska solen stått och arbetat ihop sin stenskiva är på samma gång exotiserande och familjär. Det skapas med bilderna ett slags passage mellan Kina och Manhattan – Italien. Precis som de kinesiska föremålen identifieras bordsskivan och arbetaren med en etnicitet, men får samtidigt en mer specifik geografisk lokalisering (Neapel) och en relation mellan objekt och skapare. Italien blir på så vis en plats mitt emellan det neutraliserade, individuella vita väst och det exotiserade, kollektiva, icke-vita öst. Eftersom vithet inte är någonting fast utan skapas relationellt omförhandlas hela tiden kontraktet kring vilka kroppar som ingår i vitheten och vilka som inte gör det.⁵⁹ Det skapas på så sätt rangordningar där kroppar sätts olika långt från vitheten i olika sammanhang – exempelvis kan en person som klassas som vit i relation till sin kollega ses som icke-vit i relation till sin tandläkare. Den typen av förskjutningar sker inte bara på ett individuellt plan utan även kollektivt. Ett historiskt exempel är hur irländare på 1800-talet sågs som svarta av den vita brittiska medelklassen, medan deras idag levande släktingar ses som vita.⁶⁰ På detta sätt förhåller sig objekten i bilderna till varandra – föremålets relation till varandra förändras och de blir olika mycket främling beroende på vilka andra objekt de närmar sig. I reportaget är den vita, amerikanska kroppen den mest vita,

57 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 39

58 Dyer, *White*, 11f

59 Pallas, *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*, 80f

60 Dyer, *White*, 52ff och McClintock, *Imperial leather*, 52ff (sic!)

representerad av Eames klädhängare, det föremål gentemot vilka de andra jämförs och den norm som inte ifrågasätts utan upprätthålls genom detta system.

Genomgående i reportaget så är de kinesiska föremål som syns i bilderna gamla, rent av antika. Det är inte en bild av ett samtida Kina eller ens ett Kina där kulturrevolutionen har inträffat. Kina blir synonymt med ett Kina för hundratalet år sedan. De gamla föremålen från Kina kontrasteras inte heller mot samtida föremål från Kina, utan mot samtida föremål med en västlig formgivning, som mattor eller speglar. När det antika Kina får representera helheten på det här sättet blir Kina, öst, gammaldags i relation till det moderna väst. Med bilden av tid och utveckling som en skala på vilken ett land eller en företeelse kan placeras, där det moderna är ena polen och det förlegade den andra, placeras Manhattan på ena änden och Kina på den andra trots att både Kina och Manhattan är i allra högsta grad levande och samtida platser. Det kinesiska kopplas på så sätt till något otidsenligt och omodernt, och i och med bilden av linjär utveckling mot ett västlig ideal förväntas det kinesiska samtidigt vara på väg i riktning mot det västliga.⁶¹ Det kinesiska skåpet som jag tidigare nämnde stod i sovrummet står bredvid två samtida, västliga garderober. I relation till garderoberna finns alltså en förväntan att det objektifierade, kinesiska, skall röra sig i riktning mot det form som garderoberna har. Kontrasten mellan objekten skapar bilden av det dåtida, traditionell i kontrast till det samtida, moderna – trots att möblerna bevisligen befinner sig i samma rum vid samma tidpunkt. Med bilden av tid och utveckling som något som kan överblickas från en position i väst, där det västliga är ena extremen på skalan, har objekten i bilderna fått roller som tillhörande mer eller mindre utvecklade etniciteter eller raser.⁶²

4.3 Orientaliska accenter

Orientaliska accenter är ett sex sidor långt reportage publicerat i tidningens mitt under överrubriken *Inspiration*. Även detta är ett hemma hos-reportage, med skillnaden att det här inte finns bilder på någon som bor i lägenheten.⁶³ Det består av både sidor med enbart en bild och sidor med flera små bilder som i ett kollage. Block med brödtext finns på två av sidorna. På bilderna syns ett vardagsrum, ett sovrum, ett badrum, ett kök och en matsal. Alla väggar på bilderna är målade vita, undantaget en vägg i badrummet som är guldfärgad.

I reportagets rubrik etableras med en gång ett förhållande mellan Orient och Occident: det orientaliska accentuerar det neutrala i bilden. Utgångspunkten och basen i rummet behöver (återigen) inte kommenteras med nation, etnicitet eller ras utan står för det som i sammanhanget görs till det allmänmänniska och naturliga - det vita, västliga. Bilden av Orienten är föreställningen

61 McClintock, *Imperial leather*, 36ff

62 Ibid, 42

63 Det finns dock ett fotografi av ett barn i en bild, något som jag tar upp i min etiska diskussion

om det romantiska sagolandet där människor latar sig i oaser och aldrig uträttar något på egen hand.⁶⁴ I användandet av ordet orientalisk laddas på så vis de olika objekten i rummet som aktiva och passiva, där de orientaliska inslagen är passiva accenter. I likhet med hur Afrika beskrivs som en inspiration i första reportaget blir de objekt som här kodas som orientaliska inte bärare av sin egen berättelse utan verksamma i egenskap av representanter för den västerländska fantasin om Orienten.

I helsidesbilden på sida två står tre korgar med lock uppe på en bokhylla. Bokhyllan är vit och fyrkantig med kvadratiska fack i vilka det står fullt av tjocka böcker om formgivning, konst och resor. Korgarna är nästan helt sfäriska och påminner om vaser till formen, med små lock uppe på. De har alla zick-zackmönster i bruna toner med vita inslag och ser ut att vara vävda eller flätade. I denna bild identifierar jag dessa tre korgar som de orientaliska accenterna. Alla andra objekt i rummet har typiskt europeiska drag och går i olika vita eller ljus grå nyanser. På sidan sex finns i en bild en lampa som hänger från taket. Den är svart och ser ut att vara gjord av metalltrådar. Den är spetsig upptill och nedtill och påminner om en fågelbur, och skulle kunna ha både ett levande ljus eller en elektrisk lampa i sig. Runt om lampan syns en vit vägg, ett svartmålat plankgolv och en vit dörr som öppnar sig. Både korgarna och lampan är föremål som min blick identifierar som de orientaliska accenter som rubriken påannonserar ska dyka upp i bilderna. Kontrasterade mot vita, raka former i andra objekt sticker de ut som sirliga, bulliga, mörka och specifika. I alla bilderna har en genomgående ljus bakgrund byggts upp så att dessa objekt ska sticka ut som främlingar i rummet – orientaler.⁶⁵ Ingenstans i bildtexterna pekas några objekt ut som de orientaliska objekten, distinktionen mellan det orientaliska och de västliga objekten väntas läsaren kunna göra utan vägledning i textelementen. Genom hur objekten placeras i rummet förväntas läsaren alltså identifiera sig med vissa objekt för att kunna skilja ut andra som främlingar. Vidare är det även i detta reportage godtyckligt vad som kan inkluderas i den främmande kategorin – i detta fallet det orientaliska. Korgarna på hyllan har mycket gemensamt med de sydafrikanska vaser som syns på en bild i *hallå, afrika!*, den svarta lampan faller inom ramarna för hur Marockanska lampor brukar framställas, en matta i en annan bild ser ut att vara från Mellanöstern och mönstren på en kudde påminner om mehndimönster från Indiska subkontinenten. Objektens egen röst och historia tystas till förmån för konstruktionen av Orienten och det orientaliska som stöttar hur de ljusa väggarna, tjocka formgivningsböckerna och danska designerstolarna skapas som den självklara utgångspunkten och det läsaren bör identifiera sig med.⁶⁶

I en liten bild på sidan tre syns ett uppstoppat antilophuvud sitta på väggen som en jakttrofé.

64 Said i Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 158

65 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 138f

66 Ibid, 159

Väggen är ljus och rummet en matsal möblerad med ett avlångt bord i mörkt trä och stolar som i bildtexten beskrivs som *Carl Hansen & Sons klassiska Y-stol*. Just den bilden kommenteras inte i något av textelementen på sidan. Är antilopen ett av de orientaliska accenterna? Detta är ytterligare ett exempel på hur Orienten är en idé i den europeiska redaktionens medvetande som kan gestaltas med alla möjliga föremål bara de har en sak gemensamt: att de kommunicerar främlingskap. Bildtexten säger att Naja (som en av de som bor i lägenheten heter) i sin inredning har blandat reseminnen med konst. I den kontexten kopplas antilophuvudet till reseminnet och resan blir en jaktresa, eller kanske en safari. Att ha jakttroféer av detta slag på sin vägg i en västeuropeisk lägenhet har starka koloniala konnotationer till bilden av den vita jägaren och erövrvaren som med vapen ska styra det kolonialiserade landet. Genom att hänga upp djurhuvudet på sin vägg har inte bara djuret konserverats utan även konstruktionen av skillnad mellan vit och svart, europé och afrikan, kolonist och kolonialiserad. Det som i bilden har gjorts främmande har satts i relation till den som inrett och till de andra objekten på ett sätt som kommunicerar skillnad som motivation till hierarki. Eftersom antilopen, som symbol för den afrikanska savannen, är en främling kan den dödas och hängas upp på väggen som ett intyg på att den som har den på sin vägg har en trygg plats inom normen och kan bemästra det främmande.

På samma sida som antilopen, sidan tre, sitter ett urklippt citat: *Vitt är en bra bas när man har mycket konst*. Citatet syftar rent konkret på valet av väggfärg i lägenheten, men sett ur ett bredare perspektiv får det en annan mening – för visst är vithet en bra bas om man vill vara del av den klass som äger mycket konst. Lägenhetens vita väggar utgör enligt citatet en förutsättning för att kunna visa upp sitt kulturella kapital och sina orientaliska erövringar. I en bakvänd version så säger det att en vägg i en annan färg inte fyller sitt syfte som bakgrund – att andra färger än vitt skulle störa med vad de kommunicerar.⁶⁷ I Kineserier på Manhattan är väggarna målade i rött och blått, något som kommenteras i bildtexter och urklippta citat. Där är färgvalet en del av konstruktionen av ägarnas vision om lägenheten en kinesisk lackask, som ett citat säger. Den röda färgen berättar om etnicitet och ras, om främlingskap och exotism. Att ha en vit bakgrund (i alla dess bemärkelser) är alltså i sammanhanget att inte berätta något, att vara en dold position utifrån vilket ett tillskansat kulturellt kapital kan bli synligt. Med en vit bakgrund finns, enligt denna logik, inga ”störande” element som kopplingar till ras eller etnicitet. En bakgrund i någon annan färg är en del av främlingskapet och i sig själv en kuriositet, något som inte kan ta plats med sin egen röst utan som i och med sin frånvaro av vithet blir en kommunikation av kollektiva berättelser kopplade till färgen – den röda väggfärgen blir en kinesisk lackask, en svart hudfärg blir en *watermelon man*, en arbetslös, en människorättskämpe och så vidare. Konstruktionen av icke-vita väggar är att icke-vita

67 Dyer, *White*, 46f

väggar i sig är och bär skillnaden.⁶⁸ Den påstått kulturella skillnaden, att icke-vita väggar är störande, kopplas aktivt till en yttre markör, färg, på samma sätt som kroppars påstått kulturella samhörighet och avvikelser kopplas till hudfärg.⁶⁹

5. Slutsatser

På golvet i en av bilderna i *Kineserier på Manhattan* ligger böcker staplade på varandra med bokryggarna vända ut mot rummet och kameran. En av böckerna har en titel skriven över ryggen med feta versaler. *Ornamentalism* står det, som en ordlek med orientalismen. Inom arkitekturen förbisågs ornamentet och dekorationen länge som något oviktigt eller rent av skamligt. Dekoren på utsidan av byggnaden har länge kodats som feminin och underordnats den maskulint kodade stommen.⁷⁰ De objekt som jag fokuserar på i min analys är inte bruksföremål eller delar av rummet på grund av sin tilltänkta funktion, utan som dekor och ornament. Som dekorativa detaljer kommunicerar de och skapar mening kring vad rummet är och vem det tillhör. Objekten är alltså en aktiv del i identitetskonstruktionen hos människorna som förhåller sig till dem, samtidigt som objekten är innehållslösa innan de ges en betydelse av samma människor.⁷¹ När bilderna jag analyserar visar upp föremål och rum som konstrueras som främlingar gentemot en vit, västerländsk bakgrund är rummets ornamentik ett språk som talar om vem som hör hemma i rummet och inte. Vilka kroppar kan sträcka ut sig, ta plats och utrymme i dessa rum, omgivna av dessa föremål? Rummen bygger upp ett fritt handlingsutrymme för en vit kropp genom att hela tiden peka ut och urskilja det icke-vita som explicit, särskilt och extraordinärt och på så sätt begränsa dess utrymme till en dekoration. De vita kropparna som passerar genom dessa rum kan orientera sig mot rummet medan den icke-vita kroppens orientering blir mot de objekt som gjorts till främlingar.⁷² Ahmed påpekar att det inte är en slump att orden orientering och Orient ligger så nära varandra, att den inre gränsdragning och styrning som orientering innebär bygger på föreställningen om Orienten som en fast position som det alltid går att förhålla sig till. Orienten är en fast plats i den vita västerländska fantasin, en plats som inte utvecklas eller ändras utan stannar kvar. I *Orientaliska accenter* pekas objekt ut som att vara specifikt orientaliska, fastän de kanske i sig själva inte kommer från en plats som ligger i den diffusa Orienten. I *Kineserier på Manhattan* ligger boken om ornamentalism mitt i ett rum konstruerat kring fantasin om österlandet och *hallå, afrika!* laddas det afrikanska på ett liknande sätt med former, företeelser och egenskaper kopplade till föreställningarna om en geografisk plats som överförs på objekt.

68 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 39

69 Lundström, *Svenska latinas*, 22f

70 Bonnevier, *Blonda hus, vita masker*, 106ff

71 Rose, *Visual methodologies*, 286

72 Ahmed, *Vithetens hegemoni*, 162f

I inledningen ställde jag mig frågor om hur ras, etnicitet och nationalitet gestaltas i reportagen, vilka objekt som rasifieras explicit i bild och textelement, och vilka objekt som inte rasifieras på detta sätt. I mina analyser har jag tagit upp och visat exempel på hur objekt i bilder tillskrivs olika ras och etnicitet, hur geografiska markörer används för att positionera och identifiera objekten. Jag har diskuterat vad som skiljer sig mellan de objekt som förknippas med begrepp som kinesisk eller indisk och de objekt som skapar en geografiskt anonym bakgrund till dessa objekt, samt diskuterat hur detta fungerar som en rasifieringsprocess där främlingskap och tillhörighet konstrueras. Den hypotes jag hade i början, att detta med rasifierade objekt i inredningstidningar var ett existerande och analytiskt intressant fenomen, har blivit bekräftad dels genom att jag kunnat besvara mina forskningsfrågor och dels genom att jag under arbetets gång har kommit över stora mängder material som skulle kunna figurera i snarlika analyser.

Slutsatser jag kan dra av att ha genomfört denna studie är att bilder av heminredning spelar en aktiv roll i konstruktionen av främlingskap och tillhörighet. Min analys har visat på hur fysiska objekt i bilder medverkar till att ge vissa kroppar större handlingsutrymme än andra, nämligen vita kroppar. I de tre reportagen har platser som definierats som utanför det vita, västliga konsekvent gjorts till avvikare och normbrytare vilket jag påvisat i min analys. Hur rum och föremål avbildas i dessa tre reportage reflekterar på så sätt den rasism och främlingsfientlighet som finns i samhället samtidigt som vithetsnormen underbyggs.

5.1 Erfarenheter av arbetet med denna uppsats

Att jag i mitt arbete inte har haft så många föregångare att ta exempel eller erfarenheter från har varit utmanande, men samtidigt en befrielse på så sätt att det inte funnits några självklara regler att förhålla sig till i genomförandet av analysen. I början av arbetet var min stora utmaning att göra ett adekvat urval bland det material jag samlat på mig. Placerad mellan olika forskningsdiscipliner som jag upplevde mig vara blev det ett moment av osäkerhet – hur skulle jag kunna göra ett urval som var *rätt* när alla instruktioner sa olika? Jag vet nu att det inte är möjligt att tillfredsställa alla discipliner, men det är möjligt att navigera sina egna medvetna val vilket i sin tur kan skapa intressanta diskussioner och frågeställningar. Om jag hade gjort om undersökningen med de erfarenheter jag har idag så hade jag valt att utgå mer från en fenomenologisk bas och använt orienteringsbegreppet mer genomgående. Jag kan nu i efterhand se att det hade givit en intressant ingång i att besvara frågeställningen. Det har även slagit mig under arbetets gång att diskursbegreppet hade kunnat bli mycket verksamt i relation till begrepp som främlingskap, Orient, Afrika och så vidare.

Litteraturförteckning

Böcker

Ahmed, Sara, *Vithetens hegemoni*, Tankekraft, Hägersten, 2011

De los Reyes, Paulina & Mulinari, Diana, *Intersektionalitet: kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*, 1. uppl., Liber, Malmö, 2005

Dyer, Richard, *White: essays on race and culture*, Routledge, London, 1997

Frankenberg, Ruth, *White women, race matters: the social construction of whiteness*, Routledge, London, 1993

Lindgren, Simon, *Populärkultur: teorier, metoder och analyser*, 2., [rev.] uppl., Liber, Stockholm, 2009

Lundström, Catrin, *Svenska latinor: ras, klass och kön i svenskhetens geografi*, Makadam, Diss. Uppsala : Uppsala universitet, 2007, Göteborg, 2007

Mattsson, Katarina & Pettersson, Katarina, Fröken Sverige i folkhemmet – ideal svensk kvinnlighet på 1950-talet. I *Feministiska interventioner: berättelser om och från en annan värld*, Sandell, Kerstin & Mulinari, Diana (red.), s.270-303, Atlas akademi, Stockholm, 2006

McClintock, Anne, *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, Routledge, London, 1995

Morrison, Toni, *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination*, New ed, Picador, London, 1993

Pallas, Hynek, *Vithet i svensk spelfilm 1989-2010*, Filmkonst, Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2011, Göteborg, 2011

Rose, Gillian, *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*, tredje upplagan, London Sage, 2012

Schroeder, Jonathan E, Produktion och konsumtion av reklambilder. I *Bild och samhälle*, Aspens, Patrik, Fuehrer, Paul & Árni, Sverrisson (red.), s.75-95, Lund, 2004

Tidskriftsartiklar

Birkebaek Olesen, Bodil, Ethnic Objects in Domestic Interiors: Space, Atmosphere and the Making of Home, I *Home Cultures*, Vol. 7, No.1 (2010): 25-41

Bonnevier, Katarina, Blonda hus, vita masker, I *Artes: kvartalsskrift för konst, litteratur och musik*, No.2 (2003): 106-114

Sherman, Daniel J, Post-colonial chic: Fantasies of the french interior, 1957-1962, I *Art History*, Vol. 27, No. 5 (2004): 770-805

Internetkällor

Edgren, Sofia. *Etniskt men hur etiskt*. Dagens Nyheter. 2012-03-31.

<http://www.dn.se/livsstil/trend/etniskt--men-hur-etiskt> (Hämtad 2012-05-23)

Rapporter

Orvesto Konsument 2011: Helår, TNS SIFO, Stockholm, 2012