



Blicken – en relation mellan inne och ute
Analys och tolkning av två interiörer av Ola Billgren

Annika Zetterström

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskap

Lunds universitet

KOV K01, 15 hp. Kandidatuppsats, HT 2015

Handledare: Ludwig Qvarnström

Abstract

Title: The Gaze – a Relationship between Inside and Outside

A Study of Two Interiors by Ola Billgren

Author: Annika Zetterström

Art History and Visual Studies, Lund University

Keywords: Ola Billgren, paintings, Venetian Blind, Interior, photorealism, neorealism, gaze, ambivalence, distance, inside, outside, Lacan, Mulvey, Bachelard, Heidegger, Sjölin, Arnheim, formal analysis, semiotics, structuralism, psychoanalysis, imaginary order, voyeurism, art

This study concerns two photorealistic oil paintings by Ola Billgren: *Venetian Blind*, 1965 and *Interior*, 1971-1972. These paintings are from his neorealist period and are representative for Billgren's style in the 1960s and early 1970s. There is a subtle underlying feeling of anxiety imbedded in these two paintings. A sense of distance is also present. The purpose of this thesis is to investigate how this atmosphere is created. Following questions are investigated: How are the paintings formally constructed? Which is the origin of the ambivalence that is perceived in the paintings? How does the gaze function in the paintings? There are both "an inside" and "an outside" represented in the paintings, and how does this fact affect the experience of the works? Perceptual psychology, semiotics, psychoanalysis, structuralism, phenomenology are the theories used to answer the questions. The theorists discussed in the thesis are Arnheim, Sjölin, Lacan, Mulvey and Bachelard. The paintings are full of contradictions both in their compositions and in their iconic interpretations. There is a voyeuristic look present at the same time as Lacan's imaginary order is exposed and in action causing ambivalence strangely associated with a paralyzing calmness. Both scenes of the inside and the outside are present and it is as though the interiors reflect the feelings of the lonely persons who are in their own thoughts, distant from the surroundings.

Innehållsförteckning

Inledning.....	2
Syfte och frågeställning.....	3
Metod och teori.....	3
Tidigare forskning.....	6
Avgränsning.....	7
Disposition.....	7
Realismen och Ola Billgren.....	8
Realismen och fotografiet.....	8
Ola Billgren.....	10
”Den nya franska romanen” och Billgrens nyrealistiska måleri.....	12
Bildanalys.....	14
<i>Persienn</i>	14
Formalanalys.....	15
Ikoniskt innehåll.....	18
<i>Interiör</i>	20
Formalanalys.....	21
Ikoniskt innehåll.....	24
Vidare tolkning.....	26
Ambivalensen i det imaginära.....	26
Blicken.....	29
Relationen mellan inne och ute.....	32
Slutdiskussion.....	37
Källförteckning.....	40
Digitala källor.....	41

Inledning

Ute bygger man väggar, golv och tak. Det blir ett hus med sammanhållen volym som man kan gå in i. Genom fönster, den transparenta barriär som skiljer inne från ute, blir båda scenerna synliga för varandra. Inomhus har sin egen stämning, sitt eget rörelsemönster och sina egna vanor som skiljer sig från utomhus. Inne är ändligt. Ute är oändlig. Det är bara möjligt att befinna sig i en av de två världarna åt gången. Det är omöjligt att vara inne samtidigt som ute, fastän inne befinner sig i ute. När ytterdörren sluter sig bakom besökaren har denne lämnat den ena världen för den andra. Ett nytt klimat med sina egna lukter, ljud och ljusförhållanden gör sitt mottagande.

Hus byggs, används, renoveras, byggs om, byggs ut, förfaller och rivs. På liknande sätt kan man tänka kring de språkliga begreppens livscykel. De skapas, används, utvidgas, ändrar inriktning och glöms bort. Ett begrepp tillkommer och inmutar sitt område, gör sig hemmastatt och definierar sitt omfång med gränsdragningar likt väggar golv och tak för att särskilja sig och utmärka sig från resten. Ett exempel som beskriver fenomenet är ordet ”orange”. Först kom frukten apelsin, som på engelska heter ”orange”, och därefter började man använda ordet ”orange” för det färgspektra, där apelsinens färg befinner sig, mellan rött och gult.¹

Vår upplevelse av tillvaron vilar på de meningsbärande strukturer som vi har skapat kulturellt för att kategorisera informationen som våra sinnesupplevelser ger oss. Dessa strukturer hjälper oss att tolka information men styr också vår uppmärksamhet mot det som vi redan har kunskap om. Det vi inte vet finns inte; inte än i alla fall.

Jag fascineras av den kalla vardagsmystik som Ola Billgrens (1940–2001) bilder ger uttryck för. De är mångbottnade, intima och distanserade på samma gång. På något underligt sätt kommer jag på mig själv att för ett kort ögonblick känna mig som en av medaktörerna i bilden. Bildrummet har utvecklats och även fångat in mig, betraktaren, och tilldelat mig en roll i bildens värld som jag inte känner mig helt bekväm med. Vad är det som skapar dessa stämningar?

¹M Gillespie & J Toynbee, *Analyzing Media Text*, 2nd edn, Open University Press, New York, 2009, p. 20.

I denna uppsats fördjupar jag mig i två interiörer av Ola Billgren. Vid första anblicken möts betraktaren av vanliga hemmiljöer, som representerar sin tid, men vid närmare betraktande växer osäkerheten, kring bildernas egentliga innehåll, sig allt starkare. Där finns en ensam människa som är försjunken i sig själv. Världen utanför gör sig påmind i större eller mindre utsträckning genom fönster i båda bilderna. I konstverken finns en distans och en oro som intresserar mig. Verken jag undersöker är två oljemålningar på duk: *Persienn*, från 1965 och *Interiör*, från 1971-72. Verken finns i Malmö Konstmuseums samlingar.

Syfte och frågeställning

Intuitivt upplever jag att där finns en underliggande oro i Billgrens fotorealistiska bilder och denna oro är förknippad med en känsla av distans. Mitt syfte med uppsatsen är att analysera vilka mekanismer som verkar för att skapa denna stämning. För att få förståelse söker jag svar på följande frågor:

Hur är målningarna uppbyggda?

På vilket sätt kommer ambivalensen till uttryck?

Hur fungerar blicken i målningarna?

Hur påverkar det läsningen att det finns både ett inne och ett ute representerat i målningarna?

Metod och teori

Jag börjar mitt arbete med uppsatsen med att besöka Malmö Konstmuseum för att där studera målningarna *Persienn* och *Interiör* i original.

För att undersöka stämningarna av oro och distans som finns i Billgrens målningar har jag inspirerats av teorier som härrör från perceptionspsykologi, semiotik, psykoanalys, strukturalism och fenomenologi.

Dan Backman tar i sin recension av utställningen med Ola Billgren på Gävleborgs läns museums 2014, upp två punkter som har fångat mitt intresse och nyfikenhet: det starka visuella uttrycket och gåtfullheten bortom orden.²

Backman formulerar sig på följande vis:

² Utställningen visades senare under året även på Jönköpings Länsmuseum och Östergötlands Länsmuseum.

Det har förts många djupgående resonemang kring Ola Billgrens konstnärskap, som stod helt vid sidan av det politiserade kulturklimatet på 60- och 70-talen men förebådade postmodernismen på 90-talet, men det är knappast teorierna bakom bilderna som gör dem giltiga i dag. Skulle målningarna inte ha ett så starkt visuellt uttryck, en gåtfullhet bortom orden, skulle Ola Billgren bara vara en parentes i den svenska konsthistorien.³

Jag undersöker det visuella uttrycket i uppsatsen genom bildanalyser av de båda målningarna, och då använder jag mig av Jan-Gunnar Sjölin's semiotiska bildtolkning.⁴ Sjölin tolkar bilden genom att bryta ned den i sina beståndsdelar för att hitta sambanden mellan uttryck och innehåll.⁵ Bildanalysen görs utifrån fyra nivåer: materiell-, plastisk-, ikonisk- och verbal nivå.⁶ I min formalanalys behandlar jag främst den materiella och den plastiska nivån. Jag stödjer mig på Rudolf Arnheims perceptionspsykologiska teorier i mina resonemang.⁷ Med utgångspunkt från vad jag funnit i den tidigare formalanalysen närmar jag mig målningarnas ikoniska innehåll. Tolkning utifrån den verbala nivån är inte aktuell för de målningar som behandlas i uppsatsen.

I den vidare analysen använder jag mig av Lacans psykoanalys för att få en djupare förståelse av målningarnas innehåll. Ett litet urval av Lacans texter på svenska finns samlade i en volym med titeln *Écrits* som gavs ut 1989, och det är denna bok som ligger till grund för min undersökning.⁸ Iréne Matthis skriver i sitt förord till boken: "Lacans språk är säreget och speciellt. Det äger en täthet så stor att den nästan fördunklar den mening som trängts samman på sidorna."⁹ Lacan är mångordig och ofta är det svårt att hänga med i alla de underliggande betydelser som hans formuleringar bär med sig, vilket Jaques-Alain Miller också påpekar i bokens introduktion där han gör en komprimerad framställning av Lacans teorier.¹⁰ För att sätta mig in i Lacans idéer har jag använt mig av denna introduktion.¹¹ Jag använder mig främst av Lacans teorier om den imaginära nivån när jag undersöker gestaltningen av tingen, blicken, distansen och ambivalensen som finns integrerad i Billgrens målningar. Lacan menar att det mänskliga psyket genomgår tre utvecklingsstadier: det reala- (0-6 mån), det imaginära-

³ http://www.svd.se/ola-billgren-starkt-visuellt-uttryck-i-klassiskt-maleri_3331552 28.05.2015, kl 12.00.

⁴ JG Sjölin, *Att tolka bilder Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar från 1860 till idag*, Studentlitteratur, Lund 1993.

⁵ Sjölin, pp. 13-45.

⁶ Sjölin, pp. 78-118.

⁷ R Arnheim, *Power of the center. A study of Composition in the Visual Art*, 2nd edn, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London, 2009.

⁸ Volymen nämns i *Nationalencyklopedin* under uppslagsordet: Lacan, Bra Böcker, Höganäs, 1993.

⁹ J Lacan, *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter i urval av Iréne Matthis*, trans I Matthis, F Rouquès, M Jeanneau, A Runnqvist-Vinde, E van der Heeg & SO Wallenstein, Natur och kultur, Stockholm, 1989, p. 7.

¹⁰ JA Miller, 'Jacques Lacan', in Lacan, p. 15.

¹¹ Jaques-Alain Miller är den person som har de juridiska rättigheterna att föra Lacans idéer vidare: Lacan, p.11.

(6 mån – 1,5 år) och det symboliska stadiet (1,5 – 4 år). Efter mognadsprocessen har fulländats kvarstår stadierna som nivåer: den reala nivån, den imaginära nivån och den symboliska nivån. Efter hand inordnar sig den imaginära nivån under den symboliska, men den reala nivån verkar alltid separat. Individens påverkas av de tre nivåerna i olika grad vid olika tillfällen och för att må bra behöver de tre nivåernas inverkan vara i balans sinsemellan.

Backman talar, i citatet från Svenska Dagbladet ovan, om gåtfullheten bortom orden. Oron och distansen är de två huvudbegrepp som jag ser som centrala för den gåtfulla stämning som finns invävd i Billgrens bilder. Bortom har med distans att göra och ”bortom orden” handlar om de ordlösa mellanrummen som ligger i det outtalade. Orden i sig är de byggstenar som bygger upp språket. Signifiantens (uttryckets) brist är att den aldrig helt motsvarar signifié (innehåll) enligt Lacan. På den reala nivån, som är omedveten, finns språkstrukturen d v s de grundläggande förutsättningarna att kunna och att vilja uttrycka sig och kommunicera genom språk. På denna nivå finns också återupprepadet, sönderstyckandet; aktiviteter som också kan medverka till att förstärka känslan av distans. Begäret är drivkraften men det kan aldrig helt tillfredställas. Lacan menar att bristen finns närvarande på flera nivåer.

Jag är intresserad av själva upplevelsen av målningarna och därför undersöker jag också dem utifrån ett fenomenologiskt perspektiv. Det sammanhang som föremålen är presenterade i är avgörande för hur de skall uppfattas, och detta förhållande inverkar på helhetsupplevelsen av bilderna. Martin Heidegger talar om upplevelsen av tingen utifrån deras donmässighet, vilket är en aspekt som jag ser närmare på vad gäller framställningen av föremålen i *Persienn* och *Interiör*.¹²

För att undersöka blickens roll i målningarna har jag använt mig av Laura Mulveys undersökning av den manliga blicken på kvinnan i Hollywoodfilmer från 1930-, 1940- och 1950-talet. Mulvey använder sig i sin analys och tolkning av psykoanalysen och Lacans utveckling av teorin.¹³ Mulvey talar om den imaginära blicken, en blick som är förknippad med voyeurism, och jag undersöker om paralleller finns att dra till *Interiör* och *Persienn*. Billgren lägger speciellt stor vikt vid tingens presentation under sin fotorealistiska period, och hans mål är att gestalta dem objektivt. Jag ser här likheter med Mulveys resonemang om kvinnan som objekt, vilket gör studien fruktbar som jämförelsematerial.

¹² M Heidegger, *Vara och tid*, trans Jim Jakobsson, Daidalos AB, Göteborg, 2013.

¹³ L Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, skriven 1973 och publicerad i *Screen* 1975.

I uppsatsens senare del fördjupar jag mig i det faktum att där finns ett inne och ett ute både i *Persienn* och i *Interiör*, vilket indikeras genom närvaron av fönster. Jag använder mig av Gaston Bachelards fenomenologiska teori som behandlar förhållandet mellan ute och inne, när jag undersöker hur de två spatiala begreppen tillför stämningar och betydelse åt *Persienn* och *Interiör*.¹⁴ Även utifrån ett strukturalistiskt perspektiv undersöker jag fenomenet, bl a genom att studera de binära oppositionerna som är förknippade med begreppen.¹⁵

Tidigare forskning

Det har inte bedrivits någon forskning om Ola Billgrens nyrealistiska period, men en stor mängd artiklar i dagspress, tidskrifter och utställningskataloger behandlar ämnet. Folke Edwards har skrivit *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900-2000*, som mer är översiktsmaterial än direkt forskning. I texten tas Ola Billgrens nyrealistiska period upp och hans konstnärskap placeras i relation till tidens strömningar.

Kristoffer Arvidsson undersöker hur Ola Billgren tas emot av konstkritiker under 1980- och 1990-talet i sin doktorsavhandling *Den romantiska postmodernismen*.¹⁶ De konstnärer som tas upp i avhandlingen är Ola Billgren, Dick Bengtsson och Max Book. Studien är inriktad på en period som infaller efter nyrealismen, men för att få en bakgrund till den följande perioden behandlas även denna tid kortfattat. Under det sena 1970-talet och det tidiga 1980-talet genomgick Billgrens måleri ett stilbrott och hans arbeten härefter skilde sig radikalt från det nyrealistiska måleriet, som han började arbeta med 1963 och slog igenom med på 1960-talet.¹⁷ Arvidsson framhåller dock att kritiker funnit ett till viss del romantiskt innehåll redan i Billgrens nyrealistiska målningar, vilket visar sig som en metafysisk dimension eller som ett begär sammankopplat med voyeurism.¹⁸

Jag har tagit del av tidningsartiklar, recensioner och texter från utställningskataloger om Billgrens fotorealistiska måleri som jag relaterar till mitt resonemang kring *Persienn* och *Interiör* för att fördjupa förståelsen för Billgrens bildvärld.

¹⁴ G Bachelard, *The Poetics of Space. The Classic Look at how we Experience Intimate Places*, trans. Maria Jolas, Beacon Press, Boston, 1994, pp. 211-231.

¹⁵ J Stattin, *Näcken*, 3rd edn, Carlsson Bokförlag, Stockholm, 2008, pp. 47-48.

¹⁶ K Arvidsson, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 27, Göteborgs universitet, 2008.

¹⁷ Arvidsson, p. 164.

¹⁸ Arvidsson, p. 243.

Eftersom egentlig forskning saknas kring Ola Billgrens nyrealistiska period finner jag det motiverat att skriva denna uppsats och på så vis fylla en lucka.

Avgränsning

Jag är intresserad av Ola Billgrens fotorealistiska målningar från det tidiga 1960-talet och fram till tidigt 1970-tal. De målningar som jag har valt att undersöka är interiörer med en ensam människa och genom närvaro av fönster finns också utomhus som en del av bildvärlden. Jag skulle kunnat välja andra bilder som hade fungerat lika bra att undersöka inom ramen för den här tiden, men eftersom att just *Persienn* och *Interiör* var tillgängliga för mig att se i original, vilket är viktigt för analysen, så valde jag dem. Målningarna kan ses som representanter för denna identifierbara epok i Ola Billgrens karriär. *Persienn* målar Billgren mer i början av perioden och *Interiör* är tillkommen i slutet.

Disposition

I första kapitlet av undersökningen ”Realismen och Ola Billgren” sätter jag målningarna *Persienn* och *Interiör* i ett sammanhang genom att presentera fotots användning som förlaga i konsten och strömningar i tiden då målningarna skapades. Jag gör också en kort presentation av konstnären Ola Billgren, hans nyrealistiska period och en kort presentation av ”den nya franska romanen” som inspirerat honom. I nästföljande kapitel ”Bildanalys” gör jag en formalanalys och en semiotisk tolkning av målningarna *Persienn* och *Interiör* var och en för sig. Därefter följer kapitlet ”Vidare tolkning” som är uppdelat i tre delar i vilka jag tar upp ambivalensen, blicken och relationen mellan inne och ute i målningarna. Sen kommer en slutdiskussion och till sist en källförteckning.

Realismen och Ola Billgren

Realismen och fotografiet

Under 1960-talet talade man om måleriets kris. I denna politiskt engagerade tid tog man avstånd från konst för konstens egen skull och därför ansågs också måleriet som förlegat; alldeles för traditionstyngt och gammalmodigt och förknippat med en konst- och konstnärssuppfattning som låg långt från den vanliga människans liv. Ett måleri som hade ett politiskt budskap kunde dock accepteras eftersom det hade en social funktion.

Massproducerade bilder föredrogs framför handgjorda. Popkonstens och neodadaismens avståndstagande från det traditionella konstbegreppet samt medias dominans med sina flexibla, moderna och snabbt föränderliga elektroniska bildmedier bidrog till måleriets utsatta ställning. Storstadslivet och moderniteten kom i fokus. Naturen upplevdes som främmande och den sågs som oväsentlig som inspirationskälla. Det var den artificiella världen var den naturliga för storstadsmänniskan. Ledande gallerier, konstinstitutioner och media framhöll det artificiella som det mest samtidsrelevanta. Ofta var det inte verkligheten som konsten kommenterade utan det var den massmediala bilden av verkligheten som låg i blickpunkten. Konceptkonstens hyllande av idén framför uttrycket gjorde också att måleriets ställning degraderades. För att bryta måleriets utanförskap började amerikanska nyrealister under 1960-talets inledningsskede att måla mer direkt avbildande. Det var ett måleri som låg nära fotot och som var mer mediatillvänt.¹⁹

Konstnärer har använt sig av fotografier som skisser och som källa till bildidéer sedan fotografiet blev tillgängligt under slutet av 1800-talet. Konstnärer som Andy Warhol och Gerhard Richter framhöll att utgångspunkten för deras konstnärliga arbete grundade sig i fotografiet och de riktade in sitt arbete på att utforska relationen mellan fotografiet och måleriet. De poängterade fotografiets betydande roll för hur vi uppfattar verkligheten. Sheeler och Shahn försökte inte heller de dölja att de utgick från fotografier i sina målningar på 1930-talet och Eakins målningar från slutet av 1800-talet vann uppskattning på grund av sina fotografiska kvaliteter.²⁰ Den allmänna uppfattningen var dock, även i den extremt liberala

¹⁹ F Edwards, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900-2000*, Bokförlaget Signum, Lund, 2000, pp. 211-212.

²⁰ J Weinberg, 'Introduction. Making it Real', in B Buler Lynes & J Weinberg, *Shared Intelligence. American Painting and Photograph*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London, England & Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, 2011, p. 5.

atmosfär som rådde under 1960-talet, att man fuskade om man målade av fotografier. Men genom att se fotografiet som vilket objekt som helst, så framstod det hela i en annan dager och ”förbudet” kunde överses. Fotorealismens huvudämne är fotografiet i sig. Det är av vikt att det syns att det är ett fotografi som man har målat av. Kameran ser med ett öga istället för två, fokus och skärpedjup är exempel på faktorer som ger den fotografiska bilden dess karaktäristiska egenskaper. Mycket som vi upplever för första gången upplever vi genom medierna, därigenom blir bilder från dagstidningar, tidskrifter, böcker, TV och film väsentliga för vår verklighetsuppfattning.²¹

Termen fotorealism började bli allmänt vedertagen först på 1970-talet som beteckning för konststilen. Det var inte tal om någon sammanslutning av likasinnade som träffades och gemensamt utvecklade sin stil som t ex impressionisterna, utan det var framförallt i utställningssammanhang som fotorealisterna sammanfördes. Konstnärerna hade sina rötter i andra historiska konstriktningar och de utvecklade den fotorealistiska stilen oberoende av varandra och i slutet av 1960-talet rörde de sig i riktning mot den stil som de är kända för idag. Fotorealismen saknar rötter inom den akademiska realismen, utan den kan mer ses som en utveckling från modernismen närmare bestämt från den abstrakta expressionismen och popkonst. De fotorealistiska konstnärerna har influerats av och studerat tekniska lösningar hos bl a Vermeer, Ingres, Homer, Hopper, Sheeler och Thiebaud.²²

De fotorealistiska bilderna behöver inte intellektualiseras utan de talar för sig själva, enligt Meisel.²³ Den till sin spets dragna realismen i dessa målningar fångar något som liknar den känsla som de första fotografierna gav upphov till: en skräckblandad förtjusning. Genom att överföra fotot i annan skala till ett annat medium skapas en häpnadsväckande illusion, ytterst artificiell, vilket gör fotografiet främmande igen.²⁴

I Sverige inspirerades konstnärer som Ulf Wahlberg och John-e Franzén av den amerikanska fotorealismen. Den exakta detaljåtergivning och fokuseringen på det mediala var något som de tog till sig. Bilen är ett ofta förekommande motiv i Wahlbergs måleri. Franzéns målning *Hell's Angels of America, United States of America*, 1966 - 69, anses vara den mest provocerande kulturmålningen från 1960-talet. Verket visar en brutalt maskulin värld utanför

²¹ L K Meisel, *Photorealism*, Abradale Press, Harry N Abrams, Inc. Publishers, New York, 1989, p. 21.

²² Meisel, p. 22.

²³ Meisel, p. 20.

²⁴ Weinberg, in Buler Lynes & Weinberg p. 21.

rättsväsendets rāmärken.²⁵ Bilden fick bli en avbild av verkligheten och intresset för jaget fick stå tillbaka för den objektiva sanningen. I Ola Billgrens motivvärld problematiseras tillvaron och han driver det realistiska perspektivet till sin spets.²⁶

Jessica Kempe skriver i *Konstperspektiv* 2011 om det svenska realistiska måleriet, som vunnit ett ökat intresse i nutid. Hon är mån om att poängtera att de verklighetstroga bildvärldar man finner i Karin Broos och Gunnel Wählstrands verk, inte ska blandas ihop med den retroakademiska konstens rättrogenhet gentemot 1600-talsmåleriet, nyklassicismen och historie- och salongsmåleriet från 1800-talet. Det har snarare sina rötter i 1900-talets långa tradition av figurativ konst. Kempe ger som exempel realistiska konstnärer som Andrew Wyeth, Lotte Laserstein, Edward Hopper och Alice Neel, vilka var verksamma på 1930-, 1940- och 1950-talen. Genom den magiska fotorealismen hos Ulla Wiggen, Ola Billgren, Ann-Charlotte Hjort och Gerhard Nordström, förs traditionen vidare på 1960- och 70-talen till den mentala realism man idag finner hos Tommy Hilding, Anna Finney och Maria Nordin.²⁷

Ola Billgren

Ola Billgren var bildkonstnär med måleri som främsta uttrycksform, men han arbetade även med grafik, akvarell, collage och foto. Han var därutöver skribent och skrev artiklar i dagspress och konstitidskrifter samt arbetade med scenografier för Sveriges Radio och Malmö Stadsteater. Billgren representerade Sverige och Norden på Venedig Biennalen 1976 och 1980. Hans verk finns med i de svenska stora konstinstitutionernas samlingar, samt i Musée National D'Art Modernes samling i Paris. Billgren växte upp på Österlen i Skåne och båda hans föräldrar var konstnärer. Han var autodidakt och som 13-åring ställde han ut för första gången.²⁸

Billgren läste 1962 Alain Robbe-Grilletts roman *Le Voyeur*.²⁹ Romanen gjorde ett stort intryck på honom och fick honom att ändra inriktning i sitt eget konstnärskap. Tidigare hade Billgrens måleri varit mer abstrakt, vilket han nu övergav för att måla i fotorealistisk stil; en stil som av sin samtid benämndes ”nyrealism”.³⁰ I jämförelse med andra som verkade i den

²⁵ Edwards, pp.196-197.

²⁶ Edwards, p. 212.

²⁷ J Kempe, ’Slaget om realismen som inte längre finns’, *Konstperspektiv*, no. 3, september 2011, p. 25.

²⁸ O Billgren, D Feuk & L Nittve, *Texter Ola Billgren. En retrospektiv. Vol. II*, Rooseums utställningskatalog, no. 9, Moderna Museets utställningskatalog, no. 24, 1991, pp. 80-81.

²⁹ A Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1955.

³⁰ Billgren, ’Le Voyeur’, in Billgren, Feuk & Nittve, pp. 9-10.

nyrealistiska stilen vid denna tid utmärker sig Billgrens måleri som mer psykologiskt komplext.³¹ Billgren målade i olja på duk, med en undermålning av tempera.³² Motivets utgångspunkt var foto.³³ I samband med utställning på galleri Karlsson i Stockholm 1966 kom Billgrens egentliga genombrott.³⁴ Billgren skriver i en artikel i *Paletten* 1968 att hans bilder ofta liknas vid äldre konst som verk av Vermeer, Hammershøi och spanska bodegones. Det är en konst som är väl förankrad i konstnärernas egen miljö och tid, och där tingen naglar sig tidlöst fast i nuet. Billgren nämner vidare att där finns något av hallucinationens ofrånkomlighet i dessa bilder.³⁵ I en utställningstext från 1970 skriver han angående sin bildkomposition att han strävar efter att betona rörelsen i bilden framför objektets symbolvärde, och det gör han genom att dra betraktarens blick till periferin istället för att låta den stanna i centrum.³⁶

Thomas Tidholm jämför Ola Billgrens måleri med film i en artikel i *Konstrevy* 1967. Kameran vilar inte på ett givet motiv utan är mitt i en panorering. Det viktiga inträffade för ett ögonblick sedan eller skall strax ske. De agerande är för tillfället skingrade. Tidholm talar vidare om hur betraktaren uppfattar bilden och menar att hela sinnesupplevelsen är koncentrerad till ögonen med en fränkoppling av relationerna inåt, vilket får till följd att den personliga dramatiken glider av. Betraktaren blir varse själva upplevelsen av seendet. Otålig och osäker stannar hon vid Billgrens utsnitt av verkligheten och lockas inte att associera vidare utan stannar vid tomheten, skriver Tidholm. Attityden av total öppenhet gentemot upplevelsen av varje fragment taget från verkligheten resulterar i en känsla av främlingskap. Här finns ett avståndstagande av personlighetsmyten att se verkligheten som en jagupplevelse och därmed även frånvaro av möjligheten att dominera den.³⁷

Under 1970-talet sker en långsam förändring av Billgrens bildspråk. Det blev mer koloristiskt och med en romantisk hågkomst. Från och med mitten av 1970-talet och framåt var hans motiv ofta känslöfyllda landskap, där själva landskapsmåleriet främst behandlas som en dekonstruktion av det romantiska måleriets konventioner i en postmodern anda. På 1980- och

³¹ *Nationalencyklopedin*,

³² O Billgren, *Målningar 1963-1973*, Galleri 69, Göteborg, 1973, p 129.

³³ A Ring Petersen, 'Från fotografisk realism till målerisk uppenbarelse. Ola Billgren under fyra årtionden', in A Ring Petersen & D Feuk, *Ola Billgren Måleri Paintings*, Bra Böcker i samarbete med Galerie Leger, Malmö, 2000, p.18.

³⁴ Billgren, Feuk & Nittve, p. 80.

³⁵ Billgren 'Hur den än må vara... ', Billgren, Feuk & Nittve, p 17.

³⁶ Billgren, 'Ur katalogen svenskt alternativ', Billgren, Feuk & Nittve, p. 24.

³⁷ T Tidholm, 'Ola Billgren', Billgren, Feuk & Nittve, pp. 12 – 13.

1990-talen blev rumsligheten i hans måleri mer upplöst. Där finns både yta och djup. Måleriet tycks ena stunden vara genomskinligt för att i nästa stund kännas beslöjat. Under 1990-talet tillkom Billgrens röda målningar.³⁸

”Den nya franska romanen” och Billgrens nyrealistiska måleri

Billgren inspireras i sitt nyrealistiska måleri av den litterära riktningen ”den nya franska romanen” (Le nouveau roman). Robbe-Grillet tillhör denna strömning.³⁹ Det är ingen egen skola och författarna inom stilriktningen skiljer sig starkt från varandra. Gemensamt för dem är den nära nog vetenskapliga inställningen till skrivandet, vilket leder till ett medvetet intellektuellt experimenterande.⁴⁰ Man överger den traditionella intrigen, den psykologiska inlevelsen och bruket av metaforer. ”Den nya franska romanens” författare reagerar mot existentialismens humanism och förkastar sättet att gestalta genom att skänka icke mänskliga företeelser mänskliga egenskaper. Istället använder sig författarna av cirkulära eller öppna berättarstrukturer hämtade från filmens värld. Ting och synintryck beskrivs detaljerat ofta ur ett voyeuristiskt perspektiv. Människan ses som fångad i de strukturer som format henne och fokus riktas mot reaktioner och beteendemönster. ”Den nya franska romanens” författare ägnar sig inte åt några djuppsykologiska tolkningar utan de håller sig till ytan när de beskriver handlingar och konsekvenser.⁴¹

Under sin nyrealistiska period är Billgrens motiv ofta lägenhetsinteriörer med vardagsföremål och konsumtionsartiklar. Djarva utsnitt från hemtama miljöer återger han med fotografisk precision. Billgren placerar föremålen i målningens kanter och lämnar ”tomrum” i mitten vilket tenderar att ge kompositionen en centrifugal verkan och tillsammans med en särpräglad ljusbehandling framställs tingen nästan överkligt närvarande. Trots att det avbildade är välbekant så vilar där en alienerad stämning över verken.⁴² Arvidsson skriver om Billgrens karaktäristiska rumsgestaltningar:

³⁸ Ring Petersen, in Ring Petersen & Feuk, p. 27-29.

³⁹ Arvidsson, p. 165.

⁴⁰ B Olsson & I Algulin, *Litteraturens historia i världen*, Nordstedts Förlag AB, Stockholm, 1990, p. 567.

⁴¹ Arvidsson, p. 420.

⁴² Arvidsson, p. 165.

Spelet mellan utanför och innanför, i labyrintiska rumsbildningar med speglingar och öppningar mot rum i rummet, är kännetecknande för Billgrens måleri vid denna tid. Världen sågs som genom en glasruta, uppmärksamt och samtidigt avskärmat från den.⁴³

Efter 1970 börjar Billgren tvivla på den idealiserade objektiviteten och han gör ständiga försök att bryta med nyrealismens seende.

⁴³ Arvidsson, p. 165.

Bildanalys

Persienn



Fig. 1. Ola Billgren, *Persienn*, 1965, olja på duk, 91 x 82 cm.⁴⁴

⁴⁴ Malmö Konstmuseum: MMK 2179.

Formalanalys

Oljemålningen *Persienn* är målad i tunna lager på fint vävd duk, vilket ger målningen en slät yta. Ytan kan upplevas nästan som en hinna av glas som hindrar betraktaren att röra vid de realistiskt avbildade tingen. Det materiella uttrycket hjälper till att skapa en känsla av distans i verket. Den reducerade färgskalan består mest av jordfärger och olika vita nyanser. Blå dekor på koppar, en röd titeltext på en gulvit bok och en rödgrön pläd fungerar som accenter. Färgbehandlingen ger målningen en återhållen stämning, men där glimtar av liv och klang gör sig påminda.⁴⁵ Över bilden vilar en stillhet med ackord i moll.

Målningen visar en del av ett vardagsrum med ett stort fönster. Fönstret indikerar att där finns ett ”annat rum” utanför; utomhus. Sikten är dold av en persienn, som upptar större delen av bildytan. Tillsammans med nedre delen av fönsterbågen och fönsterbrädan ger persiennen målningen en dominerande horisontell riktningen. Persiennen är beskuren och fortsätter uppåt och åt sidorna utanför bildrummet. De horisontella linjerna ligger uppradade som ett tomt ark i ett kollegieblock, med plats för den oskrivna berättelsen att nedtecknas på. Det oskrivna bladet höjer sig högt över den horisont som utgörs av den nedre fönsterbågen. Persiennen är vinklad så att inget ljus faller in utifrån.

Arnheim skriver om den horisontella riktningens karaktär som betecknad av aktivitet.⁴⁶ I *Persienn* finns det en stillhet som konkurrerar med ett skeende. Ett skeende som inte kan styras, utan flyter på som Brancusis ägg. Arnheim menar att detta ägg kan upplevas som flytande ovanför marken, eftersom det har en riktning som löper parallellt med markens horisontplan.⁴⁷ Likheter finns i de horisontella linjerna som bildar persiennen i Billgrens målning. Den stående rektangeln som utgör verkets yttre form ger en autonomi åt verket som motsäger den horisontella följsamheten.

Målningen kan sägas bestå av två delar: fönstret med persiennen och den ”mer händelserika” undre delen av målningen. Elementets vertikala riktning under fönstret bär upp och bryter den horisontella riktningen i persiennen. Grammofonen, traven med böcker och den lilla lampa på fönsterbrädan fungerar som broar mellan bildhalvorna och förenar de två.⁴⁸

⁴⁵ Sjölin, pp. 80–82.

⁴⁶ Arnheim, pp. 37-38.

⁴⁷ Arnheim p. 25.

⁴⁸ Arnheim, p. 137.

Mellanrummet mellan soffbordet och soffan intar centrum i nedre delen av bilden. Där på golvet framträder en rödbrun flik av en matta, och i målningens nedre kant i mellanrummet faller en ljusstrimma. Ljusstrimman återknyter uppåt i bildrummet via kuddens undre belysta smala strimma och det vita bladet mellan böckerna på väg till den tända lampan på fönsterbrädan. Ljusreflexernas rektanglar byter riktning på sin väg uppåt, vilket ger en lekfullhet åt rörelsen. Ljusreflexen på golvet stänger bilden nedåt genom sin horisontella riktning. I övrigt är mellanrummet dunkelt och förhållandevis tomt.

Till vänster i målningen ligger en kvinna med huvudet vänt ut ur bilden, och förutom håret är bara en del av hennes kind och öra synligt. En bit bort på soffbordet står två tekoppar, vars placering i förhållande mot varandra, upprepar riktningen i håret och trådriktningen i lampskärmen och på så vis antyds en anknytning mellan de tre enheterna. En av kopparna har också ett synligt öra. På fönsterbrädan står en grammofon och pickupens bågform påminner om kvinnoörat och tekoppens öra. Henry M Sayre menar att former som upprepas i bilden bildar rytm i verket.⁴⁹

Kvinnans beskurna ansikte ger kompositionen en tyngd som är belägen utanför bildrummets vänstra sida. Krafter drar i bilden åt det håll ansiktet pekar.⁵⁰ Den starka ljusreflexen i kuddens undre veck riktas mot lampan i målningens högra del. Riktningen balanserar dragningskraften som kvinnans ansikte åstadkommer (se fig.2). Lampan ingår i ett kraftcentrum tillsammans med tekopparna och boken som ligger på bordet. Objekten överlappar varandra. Här finns ett kluster av riktningar som pekar åt olika håll, vilket ger området tyngd (se fig. 3). Arnheim menar att ett konglomerat av vektorer, som pekar åt olika håll, blir till ett starkt centrum i kompositionen, jämförbart med en volym som skapar centrum genom sin massa, Varje nod (centra av vektorer) blir till en plats för blicken att stanna till vid på sin visuella vandring i konstverket.⁵¹

⁴⁹ H M Sayre, *Writing about Art*, 5th edn, Pearson Education Ltd, Upper Saddle River, 2006, pp. 58-59.

⁵⁰ Arnheim, p. 61.

⁵¹ Arnheim, pp. 151-154.

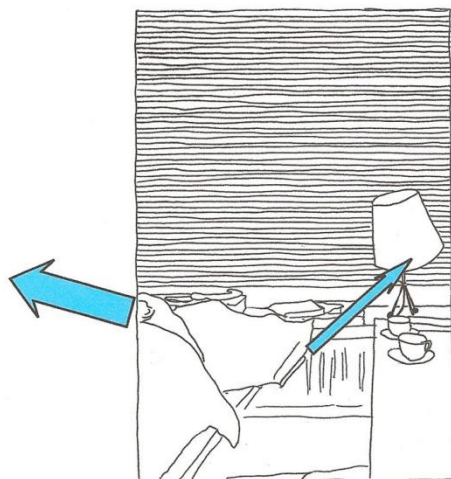


Fig. 2. Riktningen som uppkommer mellan ljusreflexen i kudden och lampan ger en riktning som balanserar tyngden som kvinnans beskurna ansikte åstadkommer.

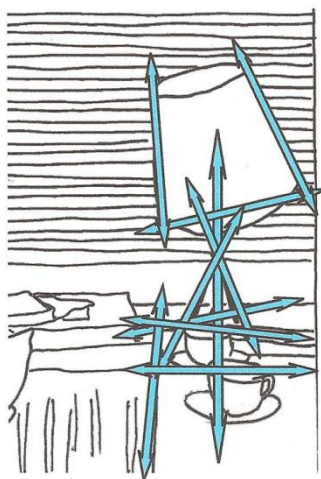


Fig. 3. I det område där lampan och tekopparna befinner sig finns ett kluster av riktningar som pekar åt olika håll, vilket gör platsen till ett kraftcentrum i bilden.

Den lilla lampan försöker envist sprida sitt ljussken men överröstas av det allmänna ljuset i rummet och med lampskärmen på sned framkallas upplevelsen av att ordningen är störd. Lampan har tre ben som slutar i kulformade svarta fötter, varav två är synliga. Det tredje benets kula döljs av en bok. Färgen på kulfötterna och tekopparna överensstämmer vilket gör att de kopplas samman. Kulor kan rulla och kopporna ser ut att lyfta. De nästan svävar över sina vertikala skuggor i bordsskivan. Kudden ligger vikt och det starka återskenet som samlas i kuddveckets underdel är riktat mot lampan och mellan de två föremålen skapas ett spänningsfält som attraherar. Ytterligare en spänningshöjande effekt ges genom den skarpa

förkortningen av den liggande kvinnans kropp som perspektivet skapar.⁵² Den rödrutiga pläden hon ligger under övergår likt ett böljande landskap i kudden som sedan slutar i ett dramatiskt stup över golvet i mellanrummets skumrask. Den centrifugala kompositionen formad av ljusspelet och föremålens placering i kanterna runt den ”tomma” platsen i centrum av bildens nedre del kontrasteras mot lugnet i persiennen i övre delen av målningen. Ett spännande och förunderligt möte, eller kanske snarare icke möte, mellan de olika riktningenergierna gestaltas. Billgren har i bildrummet därigenom fångat ett främlingskap, likt två personer som i ett samtal aldrig möts utan pratar förbi varandra i stället för med varandra.

Ikoniskt innehåll

I ena stunden tycks *Persienn* vara full av berättelser för att i nästa stund uppfattas som främmande, befäst med en alienation som stoppar. Generellt kan dock sägas att bilden är öppet hållen. I ett av mina försök till tolkning av bilden finns en intrikat historia att utläsa på ikonisk nivå.⁵³

Scenen är mitt i ett skeende. En persienn blockerar möjligheten att se både in och ut, en isolering från yttervärlden. Detta förhållande finner sin resonans i det kvinnoansikte som inte heller visas. Ett par koppar tyder på att kvinnan, som vi bara ser en skymt av där hon ligger på soffan, kan ha haft sällskap och delat en kopp te med någon. Någon som har lämnat rummet. Persiennen finns där som ett oskrivet blad. Det är redo att fyllas på med texten om skeendet i rummet. Berättelsen kan tolkas utifrån skilda ståndpunkter, utifrån och inifrån, därför placeringen i själva gränssnittet; i fönstret som verkar som en genomskinlig barriär mellan ute och inne. Tecken tyder på att allt inte står rätt till. Tekopparna håller på att lyfta från bordet. Lampans skärm har fallit på sned och den ena av kulfötterna är dold. Är det en tredje part som boken, med sin berättelse, döljer? Lampan står dock fortfarande på sin plats och skärmen kan rättas till. I nuläget kan dess ljuskraft inte konkurrera med omgivningen. Men kanske kan musiken från grammfonen fortsätta att fylla det rum som kan sägas beteckna de båda tedrickarnas samhörighet. En önskan kvinnan med sitt blottade öra har, är att få höra tonerna som åstadkommer musiken mellan de två. Kommer det oskrivna bladet att förbli tomt? Kanske vill den andra tedrickaren inte lyssna längre, då den bortre tekoppens öra är utom synhåll. Kudden dras med oemotståndlig kraft mot lampan och lapar i sig av ljuset. Kvinnans

⁵² Arnheim, p. 153.

⁵³ Sjölin, pp. 91-101.

stöd i tillvaron håller på att ryckas undan. Ett stup slutar i dunkel. Persiennens rader löper parallellt och möts aldrig.

Vid nästa stunds betraktande av målningen tvivlar jag på den tolkning jag precis gjort. Målningen känns tom och innehållslös; bara ett slumpartat ögonblick utan betydelse som har fångats och frysts i bildmediet. Det är som om det jag ser inte har till uppgift att uttrycka något, och som om där inte finns något dolt innehåll att utläsa. Sjölin skriver om fenomenet och menar att företeelser utan betydelse upplevs som en brist.⁵⁴

Bristen kan ses som ett tomrum; ett tomt rum med utrymme för tolkningar.

Men det förefaller meningslöst att ens försöka då antalet möjliga tolkningar verkar vara oändligt, eller också finns där inget underliggande att utläsa. Å andra sidan kan det vara själva tomheten som är innehållet. Insikten uppenbarar sig; innehållet är ändå alltid frånvarande och uttrycket är bara ett skuggspel för att framföra den icke närvarande betydelsen.⁵⁵ Distansen blir påtaglig.

⁵⁴ Sjölin, p. 34.

⁵⁵ Sjölin, p. 35.

Interiör



Fig. 4. Ola Billgren, *Interiör*, 1971-72, olja på duk, 115 x 130,5 cm.⁵⁶

⁵⁶ Malmö Konstmuseum: MMK 4037. Målningen benämns också *Interiör (med brodern)*. Enligt Marika Reuterswärd curator Malmö Konstmuseum (muntligt 01.12.2011) ville Ola Billgren helst bara benämna målningen *Interiör*. Miljön är från Klostersgården i Lund (samma källa som ovan).

Formalanalys

Interiör är målad med tunna lager oljefärg på en tät finvävd duk, vilket ger bilden en jämn yta. Färghanteringen som helhet är återhållen och jordfärgerna dominerar. Där är inte någon uttalad sammanbindande färgvandring i målningen utan Billgren använder sig av de rena, klara färgerna som solitära accenter i en annars färgmässigt nedstämd miljö. Framför allt i köket, där ljuset utifrån faller in genom en tunn gul gardin, finns färgaccenterna i bilden.

Närmast betraktaren till vänster i målningen ligger vardagsrummet, och i samma plan i bildens högra sida finns ett annat rum, ett rum som överraskar. Jag kallar rummet för ”rummet på andra sidan”. I detta rum råder en oskärpa, ett dunkelt dis. Den högra väggens anslutning till golv och tak är abrupt brutna. Det rör sig snarare om en separat bild som har länkats till den realistiska interiören, men genom att ljusdagrar i vardagsrummet överensstämmer med dagarna i ”rummet på andra sidan”, så binds detta rum till vardagsrummet på ett i första anblicken övertygande sätt. I den stora målningen på väggen i vardagsrummet finns en blåaktig båge. Färgen fortlöper i ett tunt band som går över i gränsen mellan de bägge rummen och på så vis binds rummen samman. I den del av tavlan, där den blå bågeformen är belägen, finns också ett liggande mörkbrunt konkavt område som slutar till höger på samma höjd som den höga mörkbruna vertikalen slutar i fönstret i ”rummet på andra sidan”. De båda rummen, på var sin sida om ingången till köket, ger bilden balans genom den symmetri som bildas. Symmetrin, i sig, är ytterligare en faktor som etablerar ”rummet på andra sidan” som en självklar del av bilden. Flyttar man ”rummet på andra sidan” och länkar det till målningens vänstra sida upptäcker man att det passar nästan exakt som en fortsättning på vardagsrummet (se fig. 5). ”Rummet på andra sidan” har en dubbelhet genom att det samtidigt kan framstå som en ofullständig spegling av vardagsrummet. Speciellt stolsryggen hjälper till att skapa den spegelvända upplevelsen. Detta rum förbryllar och skänker målningen en gåtfull stämning.



Fig. 5. "Rummet på andra sidan" passar nästan ihop med vardagsrummet på vänster sida i målningen.

Målningen kan sägas bestå av fem rum eller om man så vill fem spatiala skikt. I förgrunden ligger vardagsrummet och "rummet på andra sidan". Längre in i bildrummet finns köket, som tredje rum. I utsikten genom fönstren ser man den asfalterade gården utomhus som ett fjärde skikt. Och till sist det femte skiktet som utgörs av lägenheterna i flervåningshusen på andra sidan gården.

En man står i profil och blickar ut genom ett av fönstren i köket. Hans kontur avtecknar sig mot den dominerande gula gardinen. På plastisk nivå upplevs den gula färgen ligga nära betraktaren och på så vis minskas känslan av bilddjup och mannen förs sålunda närmare betraktaren, vilket gör att ytterligare fokus läggs på honom.⁵⁷ Han utgör kompositionens centrum och innehar därmed en sorts upphöjdhet som gör honom praktiskt taget onåbar gentemot omgivande krafter.⁵⁸ Dessutom står han i en närmast symmetrisk konfiguration. Arnheim menar att symmetrin i sig skapar ett centrum i bilden och att centrumets kraftfält, som karaktäriseras av stabilitet och stillhet, sträcker sig över hela symmetriens yta.⁵⁹ Detta förhållande bidrar till att mannen blir än mer fastlåst i sin position.

Snett bakom mannen vid ingången till köket når bildskärpan sitt maximum. Här finns en serveringsvagn med böcker och papper i oordnade högar och en korgstol i barnstorlek. Ljus

⁵⁷ Sjölin, p. 86.

⁵⁸ Arnheim, p 109.

⁵⁹ Arnheim, p. 110.

från köket letar sig in hit. På golvet i anslutning till den lilla korgstolen och serveringsvagnen ger skuggor och ljusreflexer ett sprakande liv. Ovanför hänger tavlan med bågformer och utifrån den hänger mobiler med bondgårdsdjur och staket i sektioner. Trådarna tycks ha trasslat till sig och här hänger djur på sidan och upp och ned. Ordningen är störd.

Vertikalen är den dominerande riktningen i målningen. Mannen står upprätt. Jordens vertikala dragningskraft håller honom fast. De vertikala elementen finns även i dörrpostens listverk, fönsterkarmarna och i väggarna som omsluter interiören. Möblerna och kassarna har även de vertikala element i sina beståndsdelar. En viktig komponent, bland de faktorer som förstärker lodlinjens framträdande roll, är skarven som går genom hela målningen där ”rummet på andra sidan”, till höger i bild, ansluter till vardagsrummet. En vertikal riktning bär med sig ett innehåll av visuell eftertanke, enligt Arnheim. Vertikalen har excentriska krafter som ger den en självständig sfär länkad till det bildrum den befinner sig i och blir på så vis fast förankrad.⁶⁰ Den yttre formen bilden har är en stående rektangel vilket bidrar till att skänka bilden stabilitet. I *Interiör* dominerar den vertikala riktningen, vilket förstärker mannens eftertänksamma sinnestämning. Hans försjunkenhet i sina egna tankar gör honom onåbar. *Interiör* förmedlar en balanserad stillhet. För att stå upprätt krävs muskelansträngning, balans och vakenhet, vilket skänker stillheten i denna position intensitet.⁶¹

På högtalaren i vardagsrummet står en prydnadselefant med snabeln riktad mot mannen. De står ansikte mot ansikte, utifrån betraktarens synvinkel, men i det spatialt illusoriska utrymmet i bilden är de förskjutna från varandra och dessutom skiljer en vägg dem åt. Elefanten och mannen tycks ändå på något sätt kommunicera med varandra.

Den stora blåaktiga bågformen i tavlan associeras lätt med en snabel och på så vis skapas en koppling till prydnadselefanten. Mannen omges av bågformer både framifrån och från sidan snett bakifrån, vilket ytterligare accentuerar mannens centrala position. Kompositionen är av centrifugal karaktär. En vit bil är parkerad på gården mellan huskropparna. Den tycks vara i rörelse den också, då den med sitt drag av bågform inte tycks stå stadigt stilla. Håller den på att svänga in eller ut? Den rundade formen fortsätter i vecken i mannens jackärm och hand. Bågformerna i målningen kontrasterar rätvinkligheten i bilden för övrigt. De bryter mot den

⁶⁰ Arnheim, pp. 37-38.

⁶¹ O F Bollnow, *Human space*, trans. Ch Shuttleworth, J Kohlmaier (ed.), Hyphen, London, 2011, p. 161.

raka linjens pågående riktning, vertikalens upphöjda stillhet och de räta vinklarnas fixerande verkan, men bågformerna når inte helt cirkelns hela frigjorda form. Arnheim talar om den runda formen som omfattar sin egen energi och blir till sitt eget system, vilket ger en kraft som frigör det cirkulära elementet från dess omgivning.⁶² I bilden finns runda former utanför lägenheten i bilens hjul och i vardagsrummet i tyngden i mobilen som hänger ut från tavlan på väggen och i hjulen på serveringsvagnen; ting som har med rörlighet att göra.

Ikoniskt innehåll

Interiör är en målning som man fastnar med undran inför. Den ligger öppen för skilda tolkningar samtidigt som den i nästa stund kan tyckas tom och stum. I min ikoniska tolkning av bilden har kompositionen och de rundade formerna framträdande roller.

I ett flervåningshus står en man i en marklägenhet och blickar ut genom köksfönstret. Han tycks vara försjunken i sina tankar. Mannen står dold bakom en gardin och undkommer därmed granskande blickar utifrån. Hans tankar är någon annanstans. Elefanten, som står mitt emot honom sett ur betraktarens synvinkel, berättar om ett liv närmare naturen långt borta i en annan världsdal. Mannen tänker på sitt liv, på vardagsrummet där han bor. Minnesbilden blir till en diffus spegling i en karg färgskala. Speglingen läggs vid sidan om verkligheten och bildar symmetri med denna och på så sätt låses mannen fast i sin position i ett orubbligt centrum. Hans längtan finns i ljusdagarnas lek med skuggorna i vardagsrummet, strax utanför dörröppningen in till köket, där skärpan når sitt maximum. Här finns rundade element, som bågarna i tavlan. Former som bryter de räta vinklar som dominerar miljön i övrigt. I mobilerna som utgår från tavlan hänger bondgårdsdjur som länkar till landsbygden bort från den urbana miljön pekar de åt olika håll. Några har trasslat in sig. Allt står inte rätt till. Den lilla korgstolen för tankarna till barndomen, då spontanitet och rörlighet råder på ett annat sätt än nu. På serveringsvagnen ligger böcker och papper i oordning fyllda med tankar, idéer och berättelser. Serveringsvagnen har runda hjul. Runda hjul som har en förmåga att frigöra sig ur sammanhanget och rulla bort. Tyngden i mobilen är också rund och har samma förmåga till frigörelse den också. Mannen står handlingsförlamad framför fönstret. Hans hand tycks obrukbar. Den ser märklig ut; mer som en skyltdockas hand, och armen försvinner nästan i jackans veck. Klädvecken i mannens jacka och byxor bildar en bågform som löper vidare i bilen där ute på gården. Bilen med cirkelrunda hjul. Hjul som kan rulla. Men bågformen

⁶² Arnheim, pp. 72-75.

fullföljer inte cirkelns hela form och mannen blir kvar, liksom elefanten med sin bågformade snabel på högtalaren i vardagsrummets fönster. Dold bakom persiennen hörs inte hans trumpetande, trots högtalaren. Cirklarna blir aldrig slutna. Viljekraften att ta sig vidare är inte tillräckligt stark för att förändring skall ske. Den ena dagen är den andra lik. Upprepningen finns dokumenterad i rutorna i tavlan på väggen.

Så snart jag har gjort min tolkning, vill jag ifrågasätta den och målningens innehåll förändras och blir främmande, slumpartat och utan mening. Jag pendlar mellan upplevelsen av intimitet och alienation när jag betraktar *Interiör*.

Vidare tolkning

Ambivalensen i det imaginära

Douglas Feuk skriver, 1969 i tidskriften *Konstrevy*, att Billgren i sitt bildskapande har ett karaktäristiskt sätt att ge föremålen en egenidentitet utan nostalgiskt skimmer. I avbildningarna utlämnas föremålet åt sig själv, naket, som i en spegel. Billgrens närgångna och uthålliga sätt att skildra föremålen, menar Feuk, får till följd att betraktaren snarare blir distanserad än förtrolig med objekten. Han betonar den illusoriska aspekten i Billgrens realistiska måleri och då inte i avseende på avbildningens likhet med verkligheten utan framförallt illusionens betydelse av överklighet.⁶³

För att nå ökad förståelse för Feuks iakttagelse gör jag koppling till Lacans psykoanalys. Feuk använder ordet spegel i sin artikel och paralleller kan dras till Lacans teori om den imaginära nivån och spegelstadiet som inträder när det lilla barnet är sex till arton månader gammalt. Barnet ser sig själv som en egen person genom att identifiera sig med sin spegelbild, en idealiserad bild av barnet. Spegelbilden framstår som mer kapabel och fullkomlig än den person som barnet är i denna tidiga ålder. Och vad som är centralt, är att nu kan barnet uppfatta sig själv utifrån.

Enligt Lacan har individen en ambivalent relation till sig själv, sin like som ersätter henne och hennes begär är alltid ”den andres”. Jaget är inte förenande enligt Lacan utan består av ett otal imaginära identifikationer, där vissa har mer värde än andra och en del är normativa. Relationen som den enskilda människan har till sig själv bär paranoida drag. I det omedvetna verkar begäret som driver människan att nå idealet, men att nå ända fram är omöjligt. Identifikationerna stämmer aldrig helt och individen måste vara beredd att korrigera sina uppfattningar hela tiden, vilket bär med sig en frustration. Detta gäller begrepp i alla nivåer som människan ställs inför. På samma sätt som hon fyller sin identitet med bilder, föreställningar om sig själv i form av ideala bilder, på samma sätt förhåller hon sig till tingen och företeelserna omkring henne. Osäkerheten finns där alltid som en mer eller mindre tydlig medresenär.⁶⁴ Jag vill uppmärksamma att följaktligen menar Lacan att detta förhållande har en grundläggande betydelse för människans verklighetsuppfattning. Det är genom individens

⁶³ D Feuk, 'I vardagsrummet', Billgren, Feuk & Nittve, pp. 20 - 21.

⁶⁴ Miller, in Lacan, pp. 18-19.

personliga bild, eller snarare genom sin personliga samling av konkurrerande bilder, som individen uppfattar det verkliga som blir till hennes personliga verklighet. Den egentliga fullkomliga verkligheten finns inte, men begäret att nå fulländningen driver på. Individen kan på så vis sägas leva i en överklighet. Den upplevda verkligheten är en illusion. Detta är vad jag tolkar som andemeningen i Feuks påstående, i texten ovan, när han talar om illusionens betydelse av överklighet i Billgrens bilder. Detta resonemang är också väsentligt för Billgrens målningar *Interiör* och *Persienn*, när det gäller den oro och distans som ligger invävd i de båda verken. Ambivalensen, som har sin källa på imaginär nivå, blir påtaglig.

Jag upplever att Billgren gestaltar tingen i *Interiör* och *Persienn* som solitärer och det får till följd att kontexten i bilden blir bristfälligt sammanfogad. Trots att miljöerna är vardagliga hemmiljöer och borde vara självklara, så ställer jag mig frågande inför dem. En förklaring kan vara att tingen inte används i någon mänsklig pågående aktivitet. Heideggers begrepp ”don” om ting medför att det används i en verksamhet, vilket ger tinget en speciell innebörd som är nära förknippad med arbetet och väven mellan ting och verksamhet blir förtätad. Därmed ges tinget en ökad substans som förankrar det i tillvaron.⁶⁵ Tingens närvaro i de för ögonblicket händelselösa tillstånd som avtecknas i både *Interiör* och *Persienn* försätter dem i ett öppet tillstånd som uppmanar till och ger utrymme för ett ifrågasättande av föremålets egentliga identitet. Det faktum att deras identitet inte är klart utstakad, då deras sammanhang är löst förankrat, medför att betraktaren upplever föremålen som förfrämligade. Lacans ”brist” blir uppenbar. Jag tolkar det som att Heideggers ”don” ger tinget en position som förskjuter det i riktning mot Lacans symboliska nivå, som kännetecknas av kommunikation, kontroll och logik.⁶⁶

En koppling kan göras till Laura Mulveys undersökning av objektifieringen av kvinnan i Hollywoodfilmer. I sin analys använder hon sig av Lacans psykoanalys. Mulvey menar att kvinnan blir till ett objekt för mannen genom att hon förhåller sig passiv. Hon för inte diegesen framåt utan finns med i filmen som föremål för mannens begär, vilket förflyttar upplevelsen av henne till den imaginära nivån.⁶⁷ Jag menar att liknande alienerande effekter verkar på framställningen av tingen och människorna i *Interiör* och *Persienn*. Som passiva solitärer registreras de på imaginär nivå. I det ögonblick som har fångats i målningarna

⁶⁵ M Heidegger, *Vara och tid*, Daidalos AB, Göteborg, 2013, pp. 87-89.

⁶⁶ Miller, in Lacan, p. 20.

⁶⁷ L Mulvey, ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, in L Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989, pp. 14–26.

befinner sig också personerna handfallna. De har stannat upp i eftertanke utan sammanhang och på samma sätt förefaller tingen i stillhet stå allena, löst förankrade.

Vid första anblicken upplevs *Persienn* och *Interiör* som realistiska avbildningar av verkligheten men tittar man noga så finner man element med oväntad, i det närmaste deformerad, form och ytterligare andra komponenter närmar sig abstraktioner.

Beate Sydoff har i sin artikel i *Svenska Dagbladet* 2001, gjort en liknande iakttagelse angående Billgrens målning *Interiör i umbra och rött* från 1966. I målningen finns en kastrull med rött lock och hon skriver att denna koloristiska dramatik sätter förgrunden i rörelse, vilket ger bilden ett abstrakt drag i den i övrigt fotorealistiska skildringen:

”Verklighetstolkningen har blivit till tvivel på vad som är verklighet”, skriver Sydoff.⁶⁸

Tvivel på verkligheten är något som också Gaston Bachelard, tar upp när han behandlar poesi. Han framhåller effekten av att integrera det verkliga med något ofullkomligt eller överkligt för att på så vis åstadkomma den osäkerhet som hör samman med livet . En beredskap för att bemästra det som man inte riktigt har kontroll över tillför tillvaron en högre energinivå. Det ovanliga kan ses som sårbart. Bachelard menar att det sårbara gör verket levande.⁶⁹ I *Persienn* uppfattar jag kudden som överdrivet stel och dess veck liknar ett gap som riktas mot lampan i fönstret. Tekopparna är i sig realistiskt utförda men de står inte riktigt i kontakt med bordet där de är placerade, utan ser ut att flyga strax ovanför. Kvinnans hår i samma bild är på gränsen att upplösas i en abstrakt förvandling till något som saknar beteckning, något mittemellan. Detaljer i *Interiör* får mig också att reagera. I målningen döljer sig bland vecken i mannens jackärm en oväntat formad arm som slutar i en ofärdig hand och utanför på gården står en bågformad bil som inte alls överensstämmer med verklighetens stela och raka bilar. I högra delen av *Interiör* finns ”rummet på andra sidan”, vilket påminner om vardagsrummet till vänster i bilden. De nämnda komponenterna i målningarna är avbildade mer som element sprungna ur fantasin än från verkligheten. Deras ofullkomlighet blir till tecken på sårbarhet som oroar och på så vis alstras en energi som skänker ”liv” åt verken.

För att på ett djupare plan förstå hur dessa ofullständiga gestaltningar verkar i målningarna vill jag fördjupa mig ytterligare i Lacans psykoanalys. Fantasmerna öppnar kontakten till

⁶⁸ http://www.svd.se/kultur/understrecket/ola-billgren-teoretiker-och-sensualist_2778095.svd, 08.12.2015, kl 16.30.

⁶⁹ Bachelard, p. 59.

Lacans imaginära nivå. Ifrågasättandet på denna nivå skapar en paranoid kamp då de ”ofärdiga” elementen stannar upp läsningen av målningen som helhet, vilket gör att en tröghet infinner sig. Här tycker jag mig kunna utläsa att effekter som kan hänföras till den reala nivån också spelar en stor roll. Denna nivå följer inte med i signifiantspelet. Det reala förvandlas inte utan återgår ständigt till samma punkt. Det är motstridigt och håller tillbaka. På real nivå finns inget helt, utan det finns bara i bitar.⁷⁰ Upplevelsen hamnar i ett upprepande tillstånd. Likt en grammofonskiva som fått ett hack, som hindrar nålen att komma vidare i sitt spår, har berättelsen hakat upp sig. Den reala effekten blir ännu tydligare i mängden rutur som har en splittrande inverkan på läsningen av *Interiör*. Jag tänker då på fönstren, dörröppningen, rutorna i tavlan på väggen, bordsskivorna, soffans/fåtöljens rygg och högtalaren. Rutorna splittrar upplevelsen av bilden, genom att de urskiljda detaljerna får en egen identitet som separerar istället för att bilda sammanhang. Detta hindrar ingången till den symboliska nivån, där språket sammanfogar och gör orsakssammanhangen tydliga. Dessa gränsdragningar inom målningen medverkar till att skapa en oroskänsla, en hopplöshet som bromsar.

Blicken

I *Persienn* och *Interiör* pågår ett drama mellan ljus och dunkel. Ljuset är en förutsättning för att vi skall kunna se och på så vis uppfatta omgivningen. Man kan säga att ljuset riktar vår blick. Det som befinner sig i dunklet har vi svårt att uppfatta och i det totala mörkret ser vi inget. Ljus och mörker förändrar sig över tid, lampor tänds och släcks. Solen går upp och ned och skuggorna vandrar under dagens lopp. Där det är ljus har vi lättare att uppfatta det som där pågår och vad som där finns, men vad det är som befinner sig i dunklet är svårt att riktigt veta. Information innehåller upplysningar som hjälper oss att förstå. Den upplysta människan har kunskapen. I *Persienn* vet vi inte vad som döljer sig i skumrasket mellan soffan och bordet. Lampan i fönstret oroar med sin skärm på sned. Hur är det egentligen? Är upplysningen korrekt? I *Interiör* råder det ett dunkel i vardagsrummet och i ”rummet på andra sidan”. Det är svårt att se vad som föregår i de inre rummen.

Film handlar också om blicken. Jag åsyftar hur själva upplevelsen av mediet är centrerat till seendet. *Interiör* och *Persienn* har båda karaktär som för tankarna till film. Gemensamt för målningarna är känslan av att befinna sig mitt i ett skeende. Något har precis inträffat och strax följer fortsättningen. Vi är som betraktare med i kameraåknigen. I film växlar

⁷⁰ Miller, in Lacan, p. 25.

perspektiven beroende av vem som ser. Ena stunden identifierar sig betraktaren med en av skådespelarna på duken och blir ett med hans blick och ser vad han ser. I nästa stund ändras perspektivet och allt ses ur en annan skådespelares synvinkel, för att till sist glida över i den utomstående betraktaren blick. På samma sätt kan man undra över utifrån vems perspektiv man ser i Billgrens bilder. Feuk talar i *Konstrevy* 1969 om den lätt voyeuristiska upphetsningen man kan uppleva inför verkligheten när man står framför Billgrens bilder.⁷¹ Beate Sydhoff gör en liknande reflektion i sin artikel i *Svenska Dagbladet* 2001 där hon uppmärksammar Billgrens förhållningssätt att lämna betraktaren oförhindrad att själv tolka scenen. ”Betraktaren bjuds in utan att den intimitet som råder i bilden störs” skriver hon.⁷² Feuk nämner begreppet voyeurism och Sydhoff talar om intimitet. Min egen upplevelse av själva betraktandet av målningarna *Persienn* och *Interiör* går i samma riktning. I inledningsskedet känner jag mig inbjuden som betraktare, men efter att jag har gjort mig hemmastadd i bilden har omständigheterna ändrat karaktär. Känslan av att bildrummet har införlivat mig som medaktör gör att jag upplever situationen som obekvä. Jag får en känsla av att jag står och smygtittar. Något som inte var min mening när jag först vände blicken mot målningen. Vad händer om personen i målningen vänder sitt ansikte mot mitt och våra blickar möts? Jag befärrar att den djupt försjunkna personen som jag har stött på förmodligen skulle känna sig påkommen i en situation där hon/han trott sig vara ensam och privat. Och jag, som betraktare, skulle känna mig dum som hade tittat så ogenerat. Vi hade stått där blottade utan våra sociala masker eftersom vi ännu inte upprättat relationen genom kommunikation. Användandet av språket ligger, enligt Lacans teorier, på symbolisk nivå som har med kontroll och styrning att göra, men just den här situationen handlar om den objektifierande blicken som kopplas till den imaginära nivån.

Jag vill här dra paralleller till Laura Mulveys studie av den manliga blicken på kvinnan i Hollywoodfilmer för att förklara närmare vad jag menar. Kvinnans roll, i dessa filmer är att vara meningsbärare snarare än meningsskapare; den rollen har tilldelats mannen. Det handlar om skopofili, där mannen utsätter kvinnan för en kontrollerande nyfiken blick med sexuella undertoner. Här råder ett maktförhållande där mannen objektifierar kvinnan.⁷³ Som fetisch lösgörs hon ur skeendet genom att hon drar till sig blickar kopplade till den imaginära nivån. Mulvey talar om den manliga blickens uppfattning av kvinnlig hägring och i detta fall är den

⁷¹ D Feuk, Billgren, Feuk & Nittve, pp. 20 - 21.

⁷² http://www.svd.se/kultur/understrecket/ola-billgren-teoretiker-och-sensualist_2778095.svd, 08.12.2015, kl 16.30.

⁷³ Mulvey, p. 16.

sexuella laddningen uppenbar. Kastrationsångesten gör sig dock påmind och en viss oro drabbar mannen då han med beundrande blickar betraktar kvinnan. Jag tolkar det som att Freuds fixering vid sexuella teman som kastrationsångest och penisavund i grunden handlar mycket om makt. I den patriarkala maktordningen, som var ännu mer utpräglad kring förra sekelskiftet i västvärlden än vad den är idag, är det mannen som styr och kvinnan är honom underdånig. Mannen ser henne som något eftersträvansvärt att ”äga”, en trofé. Risker finns dock att mannen blir känslomässigt knuten till kvinnan ifråga. Om hans kärlek till henne är större än hennes kärlek till honom, riskerar han att bli sårad och maktförhållandet blir det omvända. Jag vill nu återknyta till blicken och den imaginära nivån för att se närmare på Billgrens målning *Persienn* utifrån Mulveys tankegångar. Sternbergs filmer med Marlene Dietrich visar, enligt Mulvey, hur den objektifierande blicken kan framställas i film. Dietrich visas ofta i närbild, mer fragmenterad än i helfigur, vilket gör att man upplever bilden som platt.⁷⁴ Denna framställning bär likheter med *Persienn*. Målningens motiv är ett utsnitt. Kvinnans ansikte är helt beskuret och bilddjupet är litet, nästan platt. I *Persienn* är centrum beläget i dunklet mellan soffan och bordet och fortsätter upp i persiennen som döljer skeendet utanför. Här finns ingen skönhet att beundra eller något annat iögonfallande. Billgrens utsnitt gör betraktaren konfunderad när han riktar vår blick mot det vi inte ser.

Den objektifierande blicken kan också upplevas komma indirekt. Jag tänker då på blickar från fönster. Marie Bellander analyserar och tolkar Edward Hoppers användande av fönster i sina målningar och jämför då fönster med ögon.⁷⁵ Med ögonen ser vi vår omvärld, världen utanför. Ögonen och blicken avslöjar till viss del vad vi tänker och känner. Vi tycker oss få inblick i en annan människas inre genom att se henne i ögonen. Men i *Persienn* hindras blicken av persiennen, som är vinklad så att man varken ser in eller ut. Betraktaren ser inte, men själva fönstret indikerar att utomhus finns där på andra sidan. Man kan tolka den neddragna persiennen som att livet därinne i rummet vill hindra det utanförvarande från att se vad som händer därinne eller så vill man i rummet inte beröras av det som pågår där utanför.

I målningen *Interiör* ser man gården genom lägenhetens fönster. På andra sidan möter blicken flerfamiljshus med sina fönster riktade mot den gemensamma offentliga ytan utanför, mellan husen och lägenheten där den ensamma mannen står och ser ut. I var och en av lägenheterna lever människor sina personliga liv och på avstånd kan de ta del av livet därute och kanske få

⁷⁴ Mulvey, p. 22.

⁷⁵ M. Bellander, ”Inblick – utblick”, *Hjärnstorm*, vol. 66, 1997, pp. 84–92.

en glimt av sina grannars privatliv genom fönstren. Den distanserade upplevelsen av världen i Billgrens *Interiör* späs på genom mängden av fönster som finns i målningen. Där betraktandet sker på avstånd, bakom en hinna av glas; ett anonymt seende utan kommunikation och utifrån olika perspektiv. Mannen står i köket som har stora fönster som ger insyn från alla håll, men den gula gardinen är fördragen och döljer det mesta av honom. Han står i det ljus som faller in framför honom. I vardagsrummet som är den dunklare delen av lägenheten finns det möjlighet att dra sig undan för att undkomma blickarna utifrån. Men genom att befinna sig helt gömd från omvärlden riskerar han att bli bortglömd, dömd till ensamhet. Här gör bildberättelsen ett kast och betraktaren påminns om sin egen placering och vardagsrummet blir inte längre en dold plats. Rummet ligger nära betraktarens granskande blick. Mannen riskerar att bli sedd av det anonyma ögat från flera håll.

De olika skikten i *Interiör*, vardagsrummet, ”rummet på andra sidan”, köket, gården och de andra lägenheterna på andra sidan gården, påvisar att där finns ett otal möjliga perspektiv att uppleva tillvaron utifrån och alla har sin sanning.

Relationen mellan inne och ute

Det som under 1960-talet sågs som en objektiv och realistisk beskrivning av verkligheten visar sig i efterhand, enligt Feuk i förtexten till en utställningskatalog från Galleri 69 utgiven 1979, endast vara en romantisk yta, som vittnar om en klyvning mellan yttre och inre i Billgrens målningar. Det är som om allt sker i en glasklar tystnad i tomrummet däremellan. Feuk skriver att människan framställs som en alienerad existens i ett förortslandskap färgat av kontaktlöshetens stora tomma ytor, att likna med glappet mellan det inre och det yttre.⁷⁶

Förortslandskapet finns i *Interiör* i form av flervåningshus och en skymt av en stor ödslig parkering. Vad syftar Feuk på i formuleringarna ”tomrummet däremellan” och ”glappet mellan det inre och yttre”? Jag ska försöka närma mig innebörden i detta kapitel.

I målningarna *Interiör* och *Persienn* finns både ute och inne representerade. Båda är interiörer och ute indikeras av fönster. Vad gör detta för läsningen av målningarna? Jag avser att

⁷⁶ D Feuk, 'Mellan utanför och innanför', in O Billgren, *Akvareller i urval. Litografier 1961 – 1978*, Galleri 69, Göteborg, 1979, pp. 41-42.

undersöka vad som ligger i begreppen inne och ute samt hur människans upplevelse av verkligheten kan relateras till dessa motsatser.

Bachelard påvisar hur viktig själva gränsen mellan ute och inne kan vara genom att göra en jämförelse mellan agorafobi och klaustrofobi.⁷⁷ Extremerna visar att båda positionerna kan vara outhärdliga på sitt sätt. I gränsen finns en ökad energi och dessa krafter verkar både attraherande och repellerande.⁷⁸ Systematiskt ordnade binära oppositioner bygger upp det begreppssystem som är grunden för språk enligt strukturalisterna. Genom språket får människan förståelse för sin tillvaro och på vilket sätt hon systematiserar och kategoriserar begreppen är kulturbundet, men allmänmänskligt är att hon gör det. Betydelsen av olika kategorier är beroende av den kontrast som uppstår i jämförelse med andra kategorier.⁷⁹

Jämför man motsatserna inne med ute finner man följande schema:

<u>inne</u>	-	<u>ute</u>
privat	-	offentligt
kontroll	-	icke kontroll
säkerhet	-	osäkerhet
instängdhet	-	frihet
ändligt	-	oändligt

Interiörerna i Billgrens två målningar är hemmiljöer. Hemmiljön är privat medan världen där ute är offentlig. I det offentliga rummet är individen utsatt för andras blickar; okända människor som kan upplevas, som möjliga vänner eller vara ett hot. Inne kan temperaturen samt förhållandet mellan ljus och mörker regleras efter mänskliga önskemål, men ute skiftar vädret och ljuset förändras under dygnets timmar utanför människans kontroll. I hemmet bjuder vi in dem som vi vill skall komma in till oss och vi har större möjlighet att inreda efter egna önskemål. Ute kan vi stöta på vem och vad som helst. Tillvaron inne kan bli instängd, trång och monoton i jämförelse med ute som då framstår som en befrielse. I livet pendlar människan mellan inne och ute. Hon går ut men kommer hem igen, in till sig. Detta förhållande kan ses som ett eko av Lacans teori om den reala nivåns egenskap, att återkomma till samma punkt, vilket ger trygghet men också tröghet.⁸⁰

⁷⁷ Bachelard, p. 220.

⁷⁸ Stattin, pp. 49-52.

⁷⁹ Stattin, p. 47.

⁸⁰ Miller, in Lacan, p. 25.

Hans Johansson beskriver Ola Billgrens målade interiörer från 1960-talet som scener ur filmer man aldrig sett. Han liknar dem vid utsnitt tagna från dolda kontexter.⁸¹ Formuleringen är spännande och får mig att tänka på hur verklighetsuppfattningen påverkas av språket enligt strukturalismen. De språkliga begreppen är inte förutbestämda utan människan formar sitt språk och sina diskurser i kommunikation med sin omvärld. Verkligheten kan ses som ett kontinuerligt pågående, där människan skapar sina begrepp genom att definiera och begränsa vissa utsnitt i ett kontinuum. Språkliga begrepp är bärande för hennes förståelse av verkligheten. De ger riktning åt hennes uppmärksamhet och det är dessa hon använder när hon kommunicerar med sin omgivning. I utrymmena mellan begreppen finns områden som människan saknar kunskap om.⁸² Språkets begrepp skulle kunna jämföras med hus; byggnader, då de också är mänskliga konstruktioner uppförda i oändligheten. Huset avskiljer en del av ute, som blir ett inne, vilket begränsas av väggar, golv och tak. Bachelard menar att när ett objekt framställs som isolerat i sig självt, alltså med en energi som riktas inåt, upplevs det som runt.⁸³ Den runda formen omfattar sin egen energi, enligt Arnheim, och blir till ett eget system och därmed har en karaktär som bidrar till att frigöra elementet från dess omgivning.⁸⁴ Detta sätt att gestalta både tingen och människorna är betecknande för *Persienn* och *Interiör*. Interiörerna som helhet kan också sägas vända sin energi inåt, vilket de mer eller mindre neddragna persiennerna och den fördragna gardinen signalerar. Just det att delarna, på flera plan i målningarna, frigör sig från sin omgivning gör att känslan av ensamhet accentueras. Isoleringen får till följd att upplevelsen av distans också uppkommer.

I Lacans utveckling av psykoanalysen har språket en central roll. Det finns ett avstånd mellan signifiant (uttryck) och signifié (innehåll) eftersom dessa aldrig helt överensstämmer med varandra, vilket innefattar alla språkliga begrepp. Individens ställning utanför sig själv och värderar sin person. Språkstrukturen finns enligt Lacan i det omedvetna tillsammans med begäret och återupprepningen. Begäret sammankopplas med Stora A, som är diskursens begär, och den tredje parten i språket, d v s den som talet riktar sig till och som ligger utanför de direkt samtalande. Distansen återkommer på flera plan.⁸⁵ Lacan talar om relationen mellan inne och ute i samband med att jaget skapas. ”Spegelstadiets funktion framstår då för oss som ett särskilt fall av *imago*-funktionen, vilken är att upprätta ett samband mellan organismen och

⁸¹ H Johansson, 'Måleri på en gräns: Ett samtal mellan Hans Johansson och Ola Billgren', in Billgren, Feuk & Nittve, p. 45.

⁸² Stattin, pp. 47-48.

⁸³ Bachelard, p. 239.

⁸⁴ Arnheim, pp. 72-75.

⁸⁵ Miller, in Lacan, pp. 20-21.

dess verklighet – eller, som man säger, mellan *Innenwelt* och *Umwelt*.”⁸⁶ Citatet är taget ur Lacans föredrag om spegelstadiet på den 16:e internationella kongressen för psykoanalys i Zürich 1949.⁸⁷

Att se utifrån eller inifrån är två aspekter som Bachelard tar upp när han behandlar den komplexa upplevelsen av att vara till. Han menar att vi aldrig kan veta om vi kommer närmare oss själva genom att vända oss inåt för att söka vårt innersta, eftersom att det är lätt att här gå vilse. Ibland är det bättre att registrera varats form och innehåll utifrån för att komma till klarhet.⁸⁸ Personerna i Billgrens målningar vill komma undan utomliggande blickar genom att hindra insynen genom fönstren och på så vis ökas känslan av intimitet i bilderna. Mannen i *Interiör* står försjunken i sina tankar. Om kvinnan som ligger på soffan i *Persienn* är i samma sinnesstämning kan vi bara gissa oss till, men hennes liggande position tyder på det. Båda är ensamma. När människan är ensam och i stillhet, skriver Bachelard, kan hennes dagdrömmar föra henne utanför den plats hon befinner sig i och ta henne till en plats mitt i oändligheten. Oändligheten som finns inom oss.⁸⁹ Mannen i *Interiör* ser ut att befinna sig på denna plats i oändligheten utanför sig själv, utanför lägenheten, utanför bostadsområdet och långt inne i sina egna tankar. Ute och inne har båda en benägenhet att när de dras till sin spets utveckla omvända egenskaper förknippade med en känsla av svindel. Går man riktigt långt in hamnar intimiteten i oändligheten. Ett ute som aldrig tar slut blir till ett fängelse, skriver Bachelard.⁹⁰

Genom sina begrepp och diskurser bygger människan upp sin egen illusion av verkligheten. Där i mellanrummen finns det menings-lösa, löst hängande, löst springande, inte instängda, inte befästa och fritt från mening.

Min upplevelse av Billgrens målningar *Persienn* och *Interiör* är att de berör djupa existentiella frågor. Vad gör vi här? Vad är sanningen? Billgren uppmärksammar de icke namngivna områdenas existens och den enskilda människans utsatthet. Hennes skydd är blott en tankekonstruktion. *Persienn* och *Interiör* har en slät klar yta, liksom en genomskinlig barriär som hindrar handen att vidröra och känna på föremålen, som ter sig så verkliga.

⁸⁶ Lacan, p. 31.

⁸⁷ Lacan, pp. 27-36.

⁸⁸ Bachelard, p. 213.

⁸⁹ Bachelard, pp. 183-184.

⁹⁰ Bachelard, p. 221.

Penseldragen i de bägge målningarna är utslätade och skiktmåleriet ger en hinna som kan liknas vid fönsterglas. Vi får som betraktare förbli utanför.

Slutdiskussion

Vår uppfattning av tillvaron är kulturellt strukturerad; precis som annat som människan själv har byggt, som t ex hus, vägar och städer. Under sin nyrealistiska period inspireras Ola Billgren av ”den nya franska romanen”. Stilriktningen ser människan som fast i de strukturer som format henne, fången i sitt eget bygge. I skrivandet använder man sig inom strömningen av ett objektivt seende och man undviker psykologiska djupdykningar. Man strävar efter att hålla sig på ytan. Inom konsten förhåller sig fotorealismen på liknande vis med fokus på ytan. Jag undersöker i uppsatsen Billgrens nyrealistiska målningar *Persienn* och *Interiör* genom att göra en psykoanalytisk tolkning med hjälp av Lacans teorier, som är en utveckling av psykoanalysen med inspiration från strukturalismen. På imaginär nivå sker, enligt Lacan, ett betraktande som objektiviserar det fenomen som betraktas. Förhållandet medför att distansen ökar, och det ges utrymme för jämförelse mellan olika inre bilder, för att fastställa identiteten på fenomenet i fråga. På den imaginära nivån är förhållningssättet öppet och där finns en inbyggd brist i förloppet som innebär att signifianten (uttrycket) aldrig helt kommer att överensstämna med signifié (innebörden). Den imaginära nivån ligger på ett medvetet plan och är förknippad med ambivalens och osäkerhet.

Den grundläggande strukturen som ger människan förutsättningar att uttrycka sig genom språk finns enligt Lacan i det omedvetna, och genom det utvecklade språket skapar människan mening och logiska sammanhang i sin tillvaro, vilket ger henne en känsla av kontroll. Denna process sker på den medvetna symboliska nivån. När jag först betraktar *Persienn* och *Interiör* befinner jag mig just på Lacans symboliska nivå och jag tycker mig inledningsvis förstå och se det vardagliga innehållet i bilderna, men vid närmare betraktande börjar jag ifrågasätta det jag uppfattar. Det är som om det faller sönder i bitar och jag har svårt att få ihop sammanhanget. Om där finns en djupare innebörd har jag svårt att få fatt på den då den glider undan. Jag uppfattar att detta beror på att bilderna är konstruerade så att de väcker det imaginära seendet och att det får dominera i sådan utsträckning att medvetenheten om dess effekter blir påtaglig. Sönderfallandet och trögheten är ett resultat som härrör från den omedvetna reala nivån. Och så försöker jag bygga upp bilden genom att identifiera bitarna på imaginär nivå och sedan länka dem samman på symbolisk nivå, genom språket, för att på så vis få ett innehåll som hänger ihop och bär vidare.

En ensam människa finns i båda bilderna. Den ensamma människan finns där tillsammans med företeelser som härrör från andra människors verksamhet och uttryck. Där finns böcker, med berättelser fyllda med människoöden och tankar. I *Interiör* står en liten korgstol ämnad åt ett litet barn att sitta i och på tevagnen ligger böcker som har skrivits av någon. I fönstret i *Persienn*, står en grammofon och en skiva ligger på skivtallriken. Musik som spelas av någon; som kanske komponerats av någon annan. De båda tekoppar som står på bordet indikerar att de har varit två som druckit te tillsammans. Dessa spår av andra människor och mänskliga verksamheter påvisar ett mänskligt sammanhang samtidigt som de verkar på motsatt vis genom att förstärka känslan av ensamhet. De andra finns, eller fanns, men är inte här, nära. Människan står ensam att tolka sin plats i världen och definiera sig själv.

Den nya franska romanen talar om strukturerna som håller människan fången och i *Interiör* kan de räta vinklarna och de vertikala strukturerna ses som element som håller mannen och hans tillvaro på plats. Men bågformerna i målningen indikerar att där finns faktorer som hotar att falla ur. Bågformerna är på väg mot cirkelns form och har, enligt Arnheim, förmågan att lösgöra sig ur sammanhanget. Dessa bågformer påminner om den franska nya romanens cirkulära berättarstrukturer, och de ger målningen en centrifugal rörelse som suger tag. På samma vis finns en centrifugal kraft inbäddad i *Persienn*. I målningens nedre del finns denna kraft inbyggd i kompositionen genom tingens och ljusreflexernas placering i kanterna runt ett ”tomt” centrum. Den horisontella riktningen i persiennen som målinriktat flyter vidare rakt fram utan avstickare håller sig på sin kant i målningens övre del och berörs inte av ”tromben” som drar fram under den. Riktningarnas innebörder förstärker varandra. Persiennen som är vinklad så att både insikt och utsikt hindras kan tyckas blunda.

Tingen i de båda målningarna används inte i någon aktivitet och de saknar för tillfället därmed den donmässiga egenskapen som Heidegger menar skänker tingen en påtaglig och fast identitet. Overksamheten vidgar tolkningsmöjligheterna vad gäller objektens beskaffenhet och på samma sätt som Mulvey tolkar mannens objektifierande blickar på kvinnan i Hollywoodfilmer, så infinner sig ett voyeuristiskt seende som befinner sig på den imaginära nivån. Det voyeuristiska seendet innebär avskildhet gentemot det objekt som betraktas. Fokus ligger på den egna privata upplevelsen och man söker därför inte efter att kommunicera genom att växelvis utbyta information med objektet. Kvinnans roll i filmerna är att var ett objekt att beundra. Hon stannar upp filmens handling.

De ensamma personerna i båda målningarna är sysslösa och befinner sig i ett sinnestillstånd där de är inneslutna i sig. Trots att de verkar vara sig själva utan några sociala masker, vilket borde göra upplevelsen intim, så blir det försjunkna tillståndet något som stänger ute och distanserar. Instängdheten fortplantar sig i de neddragna persiennerna och i den fördragna gardinen som hindrar sikten att passera genom fönstren, i gränsen mellan inne och ute.

I *Interiör* ser vi på andra sidan gården lägenheter där andra människor lever sitt liv. Alla ser utifrån sitt perspektiv genom fönstren den gemensamma gården mellan husen.

Perspektivförskjutningarna förändrar upplevelsen och ingen uppfattning är mer rätt än den andra. Genom fönster passerar ett distanserat seende och i gränsen, mellan inne och ute, råder en ökad spänning. Här finns krafter som både attraherar och repellerar.

En ifrågasättande osäkerhet dröjer sig kvar i de vardagliga miljöer man finner i Billgrens fotorealistiska måleri. Fönstren i bilderna gör att miljöerna lätt uppfattas som behållare, likt akvarier. *Persienn* och *Interiör* kan båda sägas porträttera en förlamande stillhet, där en antydning om underliggande centrifugala krafter gör sig påmind. Ordningen är störd, vilket i *Persienn* visar sig genom den sneda lampskärmen och i *Interiör* har mobilen trasslat sig. Jag blir aldrig riktigt säker på innehållet i målningarna eftersom där finns så många motsägelser och antydningar. Ambivalensen på den imaginära nivån gör att sinnen skärps. Distansen är inbyggd på flera nivåer.

Bachelard påpekar att om man går riktigt långt in är det lätt att gå vilse, för motsatserna inne och ute har en förmåga att få omvända betydelser när man går mot extremerna. Så går man riktigt långt in hamnar man i oändligheten.

Källförteckning

Arnheim, R, *Power of the center. A study of Composition in the Visual Art*, 2nd edn, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London, 2009

Arvidsson, K, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Gothenburg Studies in Art and Architecture nr 27, Göteborgs universitet, 2008

Bachelard, G, *The Poetics of Space. The Classic Look at how we Experience Intimate Places*, trans. Maria Jolas, Beacon Press, Boston, 1994

Bellander, M, "Inblick – utblick", *Hjärnstorm*, vol. 66, 1997

Billgren, O, *Akvareller i urval. Litografier 1961 – 1978*, Galleri 69, Göteborg, 1979

Billgren, O, *Målningar 1963-1973*, Galleri 69, Göteborg, 1973

Billgren, O, D Feuk & L Nittve, *Texter Ola Billgren. En retrospektiv. Vol. II*, Rooseums utställningskatalog, no. 9, Moderna Museets utställningskatalog, no. 24, 1991

Bollnow, O F, *Human space*, trans. Ch Shuttleworth , J Kohlmaier (ed.), Hyphen, London, 2011

Buler Lynes, B & J. Weinberg (eds.), *Shared Intelligence. American Painting and Photograph*, University of California Press, Berkley, Los Angeles & London, England & Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fe, 2011

Gillespie, M & J Toynbee, *Analyzing Media Text*, Open University Press, 2nd edn, 2009

Edwards, F, *Från modernism till postmodernism. Svensk konst 1900-2000*, Bokförlaget Signum, Lund, 2000

Heidegger, M, *Vara och tid*, trans Jim Jakobsson, Daidalos AB, Göteborg, 2013

Kempe, J, 'Slaget om realismen som inte längre finns', *Konstperspektiv*, no. 3, sep 2011

Lacan, J, *Écrits: och andra skrifter i urval av Iréne Matthis*, trans I Matthis, F Rouquès, M Jeanneau, A Runnvist-Vinde, E van der Heeg & SO Wallenstein, Natur och kultur, Stockholm, 1989

Mielsen, LK, *Photorealism*, Abradale Press, Harry N Abrams, Inc. Publishers, New York, 1989

Mulvey, L, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1989

Olsson, B & Algulin, I, *Litteraturens historia i världen*, Nordstedts Förlag AB, Stockholm, 1990

Ring Petersen, A & D Feuk, Bra Böcker i samarbete med Galerie Leger, *Ola Billgren Måleri Paintings*, Bra Böcker, Malmö, 2000

Stattin, J, *Näcken*, 3.e upplagan, Carlsson Bokförlag, Stockholm, 2008

Sjölin, J-G, *Att tolka bilder Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar från 1860 till idag*, Studentlitteratur, Lund 1993

Digitala källor

http://www.svd.se/kultur/understrecket/ola-billgren-teoretiker-och-sensualist_2778095.svd, 08.12.2015, kl 16.30

http://www.svd.se/ola-billgren-starkt-visuellt-uttryck-i-klassiskt-maleri_3331552, 28.05.2015, kl 12.00