



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR KULTURVETENSKAPER

En studie av två fotorealistiska målningar
- en semiotisk reflektion

Författare, Michaela Långdahl
Handledare, Bia Mankell
Magisteruppsats, VT 2013

ABSTRACT

ÄMNE: Konst- och bildvetenskap

INSTITUTION: Institutionen för kulturvetenskaper, GU

ADRESS: Box 200, SE-405 30 Göteborg

TELEFON: 031-786 0000 (vx)

HANDLEDARE: Bia Mankell

TITEL: En studie av två fotorealistiska målningar – en semiotisk reflektion

FÖRFATTARE: Michaela Långdahl

E-POSTADRESS: michaelalangdahl@gmail.com

TYP AV UPPSATS: Magisteruppsats

VENTILERINGSTERMIN: VT 2013

The main purpose of this essay is to examine, in what way the paintings by Karin Broos and Markus Åkesson are images of authentic situations and furthermore in what way the mediespecific essence is performed photographically. Questions occurring: 1) How are the creations of reality shaped in the two chosen photorealistical paintings? 2) In what way can you distinguish the iconicity and indexicality in the paintings *Den vita klänningen* and *The Passage*? 3) How does the photographic presence occur in the paintings and furthermore how can you distinguish the mentioned parts above according to the paintings? The theoretical standpoint is based upon Charles Sanders Peirces ideas concerning iconicity and indexicality. The methods used are based on thoughts presented by Andrew Benjamin and Mieke Bal. The signs of iconicity and indexicality can be studied in various ways in the two paintings, depending on how abstract and obvious different parts occur in the paintings. The photographic realism is clearly visible in the two pictures. At the same time, though, you can easily note the craft of painting involved in the work. The painting can be looked upon from both a photorealistic point of view as well as a basic artwork performance.

Keywords: photorealism, Karin Broos, Markus Åkesson, iconicity, indexicality

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

0.	ABSTRACT	
1.	INLEDNING	
	1.1 Ämnesval och självreflexivitet	4
	1.2 Syfte och frågeställningar	5
	1.3 Begreppsutredning	5
	1.4 Teoretiska utgångspunkter och metodiska angreppssätt	6
	1.5 Källor och material	9
	1.6 Forskningsöversikt	12
	1.7 Avgränsningar	13
	1.8 Disposition	13
2.	Fotorealism – en kortfattad överblick	14
3.	Karin Broos	21
	3.1 Beskrivning av <i>Den vita klänningen</i>	
	3.2 Analys och tolkning	
4.	Markus Åkesson	28
	4.1 Beskrivning av <i>The Passage</i>	
	4.2 Analys och tolkning	
5.	En semiotisk reflektion	35
	5.1 Bilden som ikoniskt tecken	
	5.2 Bilden som indexikalt tecken	
6.	Sammanfattning och avslutande diskussion	41
7.	Käll- och litteraturförteckning	45
	7.1 Otryckta källor	
	7.2 Tryckta källor	
8.	Bildförteckning	48

1. INLEDNING

1.1 Ämnesval och självreflexivitet

Det måleriska uttrycksättet som skapas när målningen och fotografiet som medium sammanförs, är av intresse för denna uppsats. Undersökningen sker med utgångspunkt i Karin Broos och Markus Åkessons två målningar *The Passage* och *Den vita klänningen*.

Första gången jag kom i kontakt med fotorealistisk konst var när jag gick en utbildning för att utveckla mitt eget praktiska konstutövande. De idéer och källor som låg till grund för inspirationen till olika målningar och teckningar bestod av motiv från andra bilder. En mångfald bilder som hämtades från internet och fotografier från olika fotoalbum. Bilder ur vilka jag fångade upp en enskild detalj och använde mig av och andra som användes till att kopiera från. Detta med syfte att träna på att skapa volym och i att finna de olika nyanserna av varma och kalla färger som sedan var till hjälp för att bygga upp egna motiv med.

Metoden var även ett utmärkt sätt att hitta inspirationskällor som sedan gick att omvandla till sin egen stil. Nu i efterhand, när fotografiet på en teoretisk nivå intresserar mig och dess inflytande på måleriet, förstår jag också hur stor verkan olika slags bilder hade för mig i mitt bildskapande. I synnerhet för måleriet. Den fotorealistiska konsten och vad denna konstart medför intresserar mig mycket. Vad innebär det egentligen att konstnärer använder sig av fotografier i kombination med begreppet realism? Inte sällan är fotorealistiska målningar skapade utifrån ett försök att dölja penseldrag vilket istället kan ge en motsatt effekt. Målningarna åstadkommer en känsla av övernaturlighet. Hur påverkar det i sådana fall den naturtrogna återgivningen? Ytterligare tankar handlar om hur den fotografiska aspekten framträder i ett måleriskt hantverk och på vilket sätt det i sådana fall påverkar målningens anspråk på att vara en verklighetstrogen avbildning. Dessa funderingar och frågor öppnar upp för diskussioner kring det semiotiska begreppet ikonicitet. I samma avseende är det också möjligt att diskutera begreppet indexikalitet.

1.2 Syfte och frågeställningar

Mitt syfte är att undersöka huruvida de två målningarna av Karin Broos och Markus Åkesson är avbildningar av autentiska situationer och på vilket sätt det mediespecifika i fotografiet gestaltas.

Hur skapas representationer av verkligheten i de två valda fotorealistiska målningarna?

På vilka sätt kan de ikoniska och de indexikala tecknen uppfattas i målningarna *Den vita klänningen* och *The Passage*?

Hur framträder och urskiljs en närvaro av det fotografiska i målningarna?

På vilket sätt uttrycks det måleriska i de två fotorealistiska bilderna?

1.3 Begreppsutredning

I denna uppsats diskuterar jag begreppen: det fotografiska, det måleriska samt begreppet tid. Med det fotografiska avser jag ett närmande till en autentisk avbildning. Det finns en föreställning om fotografiet som ett fulländat medium vad gäller avbilder av verkligheten. Ett medium som betraktaren implicit ser världen igenom. Att den fotografiska ögonblicksbilden är kongruent med världen ”där ute”.¹ Jag anser att det innebär särskilda kompositioner av motivet. Sådana som ger en känsla av en förgången situation och en ögonblicksbild. Det fotografiska diskuteras, i denna uppsats, inte den svartvita bilden, utan färgbilden och hur konstnären har valt att arbeta med färgen på duken. Detta kan vara avgörande för att berika det fotografiska. Även valet av ljus som färgerna tillför kan förstärka den ”verklighetstrognas” avbilden. Skildringen av en ögonblicksbild handlar om dess sammankoppling med det temporala, i den meningen att fotografiet fångar och på ett sätt odödliggör ett ögonblick.² Genom betoningen på ”det var” blir en förgången tid skildrad i bilden.³ Att förklara ett begrepp som tid, eller att något är temporalt, är komplext eftersom det kan innefatta och föra med sig många förklaringar. För mig, i denna uppsats, skapas och uttrycks det temporala genom en distanserad effekt mellan det avbildade och betraktaren. Denna distans handlar om när betraktaren blir medveten om ett tidsmässigt avstånd till det avbildade. Betraktaren blir varse om ett slags ”historiefiering” av bildens motiv. Effekten av en distansering är kanske

¹ Flusser, Vilém, *En filosofi för fotografien*, Bokförlaget Korpen, Göteborg, 1988, s. 44.

² Lundström, Jan-Erik, ”Introduktion: Etthundrafemtio år av reproducerbarhet”, *Tankar om fotografi*, red., Jan-Erik Lundström, Alfabet, Stockholm, 1993, s. 11 och 14.

³ Barthes, Roland, *Det ljusa rummet – tankar om fotografiet*, Alfabet, Stockholm, 1986 (1980), s. 137 och 153.

mycket av en känsla som målningen utger, men också hur konstnären har valt kompositionen till de motiv som finns i bilden. På så sätt kan det temporala även komma till synes genom en narrativ skildring där konstnären har lyckats skildra en frusen situation av en rörelse. Även tanken att fotografiet ligger till grund för det fotorealistiska måleriet och att fotografiet samtidigt i många fall anses vara ett indexikalt tecken. Kan därför ett fotorealistiskt måleri sammankopplas till en bestämd plats och tid, då det indexikala tecknet har med orsaks- och närhet sammanband att göra.

Essensen av den måleriska bilden avser jag beteckna den måleriska konstruktionen.⁴ Denna konstruktion kan innebära att ytorna från rummet och tiden ”där ute”, som utifrån ett slags abstraherande av världen projiceras ned till en tvådimensionell yta.⁵ Sedan avslöjar sig det måleriska i form av att olika penseldrag och element i bilden som kan betecknas som abstrakta. Abstrakta i den meningen att det inte går att utläsa något innehåll i det uttryck som gestaltas.

1.4 Teoretiska utgångspunkter och metodiska angreppssätt

Min utgångspunkt vad gäller Charles Sanders Peirces (1839-1914) definition om begreppen ikonicitet och indexikalitet, har jag hämtat via Göran Sonesson's *Bildbetydelser* och *Den frånvarande strukturen – introduktion till den semiotiska forskningen* av Umberto Eco. Jag har även fått stor användning av *On Meaning-Making: Essays in Semiotics* av Mieke Bal.⁶

Ett tecken är enligt Peirce terminologi uppdelat i tre komponenter: representamen, interpretant och objekt. Tecknets uttryck och form kallas representamen och är således det som tecknet representerar. Interpretanten är den mening, förståelse och den betydelse som tecknet manifesterar sig i hos betraktaren och som i sin tur skapar ett tecken i sig. Slutligen är det som finns bortanför och det som tecknet refererar till, objektet. Ett tecken uppstår och skapas enligt Peirce enbart genom en mottagare och då alla delarna deltar i en teckenrelation.⁷ Peirces tecken kan delas in i tre olika teckentyper; ikon, index och symbol, varav de två först nämnda är av huvudsakligt intresse för mig i denna uppsats. Begreppet ikonicitet betyder att en bild är ett ikoniskt tecken om det representerar sitt objekt via likhet eller på grund av samma karakteristika som objektet. Uttrycket har en gemenskap med dess innehåll eller

⁴ Sontag, Susan, *On Photography*, Penguin, USA och Canada, 1977, s. 92.

⁵ Flusser 1988, s. 11.

⁶ Bal, Mieke, *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*, Polebridge, Sonoma, California, 1994.

⁷ Bal 1994, s. 165-166.

objektet som uttrycket vill ge form åt.⁸ Vidare kan ett ikoniskt tecken definieras i grader av likhet. Det ikoniska tecknet är endast till en viss grad lik dess referent. Det beror på att tecknet inte äger några av det avbildade föremålets egenskaper. Den målade duken har inte objektets tredimensionalitet. Den har inte hudens struktur och inte heller den avbildade personens förmåga att tala och att röra sig vilket resulterar i en viss grad av likhet.⁹ Filosofen Nelson Goodman (1906-1998) menar i sin bok *Language of art* däremot att likhetsteorin som avbildning inte stämmer, hur intuitivt övertygande den än försöker vara. Objektet på målningen eller fotografiet kan i hög grad likna det avbildade men representerar eller föreställer det inte. Likhet är därför ingen garanterad eller nödvändig förutsättning för representation.¹⁰ Goodman menar att det inte är möjligt att verklighetstroget avbilda ett objekt. Det går inte att avbilda den komplexitet som en människa eller ett objekt består av.¹¹ Ernest Gombrich (1909-2001) menar i samma anda att det inte finns något oskyldigt öga. Beträktarens andel i tolkningen av konstnärens bild är av stor betydelse. Vi närmar oss alltid en företeelse på basis av koder, förväntningar och perspektiv. Det resulterar i att det enbart går att fånga en aspekt av det som ska avbildas.¹²

Två av Peirces andra teckentyper är symbol och index. Symbol bygger på konventioner och det indexikala tecknet på närhet och orsaksförhållanden. Där uttrycket antingen befinner sig i närheten av eller sammanhänger med innehållet. Tolkningen av det indexikala tecknet går ut på att finna drag och kopplingar som vilar på logiska grunder där tolkaren försöker finna kombinationer och samband som i sin tur resulterar i olika resonemang.¹³ Jag använder mig av det indexikala tecknet genom att hitta samband mellan de två målningarnas uttryck och det fotografiska och det måleriska.

Den australienske filosofen Andrew Benjamin diskuterar i sin bok *Disclosing spaces: on painting* (2004) relationen mellan fotografi och måleri.¹⁴ Hans mediespecifika perspektiv är viktigt för denna uppsats. Benjamin menar att det är på grund av det sätt fotografiet har påverkat våra föreställningar och vårt seende, som gör att vi hela tiden i bildkonsten inkluderar det fotografiska. I mötet med en målning är det idag vanligt förekommande att vi

⁸ Sonesson, Göran, *Bildbetydelse – inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, 1992, s. 126-127

⁹ Eco, Umberto, *Den frånvarande strukturen – introduktion till den semiotiska forskningen*, Bo Cavefors Bokförlag, Lund, 1971, s. 188.

¹⁰ Goodman, Nelson, *Language of art. An approach to a theory of symbols*, Oxford University Press, London, 1969, s. 4.

¹¹ Goodman 1969, s. 6-7.

¹² Gombrich, E. H., *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, London, 2002 (1960), s. 30-34, 53 och 155.

¹³ Sonesson 1992, s. 127.

¹⁴ Benjamin Andrew, *Disclosing spaces: on painting*, Clinamen Press, Manchester, 2004.

vid betraktandet placerar måleriet i relation till fotografiet.¹⁵ Benjamin använder för denna företeelse uttrycket efter-effekt vilket sedermera ger målningen en dubbel karaktär och får på det sättet en fotografisk kvalité. Det handlar inte om några handgripliga tekniker som hör fotografiet till utan en känsla av det fotografiska. Målningen är trots allt hela tiden inkapslad i det måleriska hantverk den faktiskt är. De två ska inte heller uppfattas som varandras negationer utan båda har en stark förmåga att skapa en mångfald olika aspekter som resulterar i skiftande uttryck vilket är något som kan uppfattas genom det specifika för de två.¹⁶ Benjamin menar också att det är tiden skildrad i målningen som förstärker förbindelsen till fotografiet eftersom fotografiet försöker fånga en ögonblicklig händelse.¹⁷

Mina metodiska angreppssätt baserar sig främst på att undersöka Karin Broos och Markus Åkessons målningar intertextuellt, vilket är ett vedertaget begrepp inom litteraturvetenskapen och andra kulturella studier. Det är en process som handlar om att tolka och finna mening i ett system av relationer mellan bland annat texter och övriga verk. Mening uppstår genom refererat och citat dem emellan.¹⁸ Betydande teoretiker inom disciplinen är feminist- och litteraturvetaren Julia Kristeva, den franske teoretikern Roland Barthes och den ryska litteraturteoretikern M. M. Bakhtin.¹⁹ Inom den postmoderna eran handlar det i större grad om hur den samtida konsten reproducerar, parodierar och ironiserar äldre verk. Argument förda av bland annat den franske sociologen Jean Baudrillard.²⁰ I denna uppsats stödjer jag mig på litteraturvetaren Mieke Bal som i *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (2004) arbetar intertextuellt mellan den italienske konstnären Caravaggio och en handfull samtida konstnärer.²¹ Det betyder att jag utifrån Karin Broos och Markus Åkessons två målningar ser förbindelser till andra konstnärliga verk såväl bakåt i tiden som till samtida konstverk. Jag väljer att lyfta fram symboler som jag tycker är intressanta i målningarna och för uppsatsen.

Vattnet har inom konsthistorien varit en stark återkommande symbol. Likaså har konstnärer avbildat kvinnan och på olika sätt skildrat hennes kvinnlighet, i samband med naturen. På många ställen har jag även tyckt att det har varit relevant att använda flera verk av Broos och Åkesson än enbart *Den vita klänningen* och *The Passage*.

¹⁵ Benjamin 2004, s. 95.

¹⁶ Benjamin 2004, s. 91 och 98.

¹⁷ Benjamin 2004, s. 98.

¹⁸ Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London and New York, 2000, s. 1.

¹⁹ Allen 2000, s. 3.

²⁰ Allen 2000, s. 182.

²¹ Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago och London 1999, s. 7-9.

Metoden består av att jag först och främst noggrant beskriver de två målningarna *Den vita klänningen* och *The Passage*. Det påföljande är sedan en analys och tolkning där jag i min undersökning stödjer mig på ovanstående teoretiker, och där jag låter analysen och tolkningen få falla samman. Eftersom mitt subjektiva jag är en stor del av analysen och tolkningen inspireras jag av Margaretha Rossholm Lagerlöfs tes om subjektets betydelse vilket hon diskuterar i *Inlevelse och vetenskap – om tolkning av bildkonst* (2007).²² Mitt subjektiva omdöme påverkar inte bara mina upplevelser av verken utan också tolkningen. Jag väljer att analysera det som jag tycker är relevant för undersökningen. Konstverken blir därför synliggjorda genom mina reflexioner och tolkningar.²³ Mitt val av semiotik som teoretisk utgångspunkt och där Rossholm Lagerlöf står som inspiration för mina metodiska angreppssätt, gör att de semiotiska begreppen skapar fasta punkter och en fast ram kring mina tolkningar och inlevelser av målningarna.

Ytterligare alternativ att bemöta Karin Broos och Markus Åkessons målningar rumsligt och tidsligt, men som jag inte har med i denna uppsats, skulle kunna vara att utgå från Roland Barthes begrepp punctum. Där detaljen i målningen väcker känslor och fångar betraktarens intresse och utvecklas till att handla om en annan intensitet, ”det var”, skildrat bilden.²⁴ I uppsatsen skulle jag även haft möjlighet att mer konkret använda mig av Margaretha Rossholm Lagerlöfs tes om den performativa tolkningen. Där jag som betraktaren befinner mig inne i bilden. Konstverket framträder för mig genom mina tolkningar genom att bildvärlden har en inneboende iscensättning som utspelar sig för mig som åskådare. En tidsfaktor som existerar i en nukänsla och som finns inbyggd i konstverkets konstruktion. I uppsatsen förflyttar jag mig själv in i målningarna. De blir synliggjorda för mig i och med mina tolkningar och utifrån den kontext som jag befinner mig inom.²⁵

1.5 Källor och material

De primära källorna består av målningar av de två samtida konstnärerna Karin Broos (f. 1950) och Markus Åkesson (f. 1975). Den första är *Den vita klänningen* av Karin Broos som är 80x108 cm stor och är utförd i akryl på duk, något årtal har inte påträffats. Markus Åkessons målning heter *The Passage* vilken är målad 2012. Den är 150x170 cm och är utförd i olja på duk. Dessa valde jag av den anledningen att båda har fotografiska egenskaper i det måleriska

²² Rossholm Lagerlöf, Margaretha, *Inlevelse och vetenskap – om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm, 2007.

²³ Rossholm Lagerlöf 2007, s. 14-15.

²⁴ Barthes 1986, s. 137.

²⁵ Rossholm Lagerlöf 2007, s. 242-244.

hantverket. Det är emellertid bara Markus Åkessons målningar som jag har sett i en utställningslokal, Vida museet på Öland. Jag vet därigenom att de har en otrolig precision vad gäller detaljer och färgpåläggning. Färgerna upplevs som starka och målningarna är till sin skala stora. Vid undersökningen av dessa målningar har jag bland annat utgått från Markus Åkessons egen hemsida där hans målningar finns att beskåda. Karin Broos målning har jag kunnat studera i böckerna *Karin Broos/målningar* och *Speglingar/Karin Broos*, vilket såklart begränsar min uppfattning om målningarna. Det är inte bara uppfattningen om dess storlek som försvinner utan det är också målningens faktiska ljus och färger som inte på samma sätt kommer fram i en bok. De olika skillnaderna i texturen och den reella inlevelsen i verket går förlorade.

De teoretiska utgångspunkterna vilka hör de sekundära källorna till, baseras främst på *Den frånvarande strukturen* av Umberto Eco, *Bildbetydelser* av Göran Sonesson och *On Meaning-Making: Essays in Semiotics* av Mieke Bal (1994).²⁶ Ur dessa har jag fått stor kännedom om det ikoniska och indexikala tecknet. Inspiration har jag också fått av Anders Marners avhandling *Burkkänslan - surrealism i Christer Strömholms fotografi, en undersökning med semiotisk metod* (1999).²⁷ Även från den tidigare nämnda *Disclosing spaces: on painting* (2004) av Andrew Benjamin (f. 1952) där han placerar målarkonsten i relation till övriga medier, exempelvis fotografiet. Vidare i *Quoting Carvaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, där Mieke Bal förespråkar konst som engagerad i det förflutna vilket i konsten är en aktiv reproduktion och omtolkning av tidigare verk. Utifrån detta hämtar jag den intertextuella aspekten konstverken emellan.

Mycket av den förståelse som jag har tillägnat mig om 1960-talets konst har jag hämtat från *Våga se! svensk konst 1945-1980* av kritikern Bengt Olvång (1934-2011).²⁸ En bok som inte är en del av den vetenskapliga litteraturen men som istället är en entusiastisk sammanställning av det som var avgörande för kulturlivet under mitten av 1960-talet, då politiseringen och konstens ämne och innehåll blev centrala frågor. Boken är också intressant i den meningen att Olvång själv var aktuell som kritiker och konstnär under 60-talet och att den ligger relativt nära i tiden, då den är skriven 1983. Avhandlingen *Den romantiska postmodernismen. Konstkritik och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*,

²⁶ Bal, Mieke, *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*, Polebridge, Sonoma, California, 1994.

²⁷ Marner, Anders, *Burkkänslan. Surrealism i Christer Strömholms fotografi, en undersökning med semiotisk metod*, Institutionen för konstvetenskap, (diss.) Umeå universitet, 1999, [elektronisk resurs]. Hämtad 2013-02-26 på <http://gothenburg.summon.serialssolutions.com/sv-SE/search?s.q=burkkänslan>.

²⁸ Olvång, Bengt, *Våga se! svensk konst 1945 - 1980*, Författarförlaget, Stockholm, 1983.

skriven av Kristoffer Arvidsson 2008 har främst ökat min förståelse för Ola Billgrens måleri, specifikt övergången från 1960- talets nyrealism till den postmoderna eran.²⁹

Den biografiska informationen som jag har tillägnat mig om Karin Broos och Markus Åkesson har jag främst funnit i form av olika artiklar. Detta på grund av att jag inte har funnit något publicerat material, i synnerhet inte om Markus Åkesson då han inte verkat så länge som bildkonstnär. Texter, såsom artiklar, recensioner och texter till utställningskataloger, har jag hämtat från hans hemsida.³⁰ Vidare har jag använt texter utarbetade av konstkritiker och övriga aktiva konstvetare. Då jag inte vet vilka grundarna är till Markus Åkessons hemsida eller om dessa konstvetare verkligen har skrivit dessa texter är källan inte den mest tillförlitliga. Texterna är också uttryck för skribenternas egna antaganden och tyckande. Mitt förhållningssätt är att jag får utgå från antaganden och inspireras för att sedan vidareutveckla mina egna tankar om Markus Åkessons konst.

Den biografiska informationen om Karin Broos och hennes målningar har jag hämtat från de två tidigare nämnda böckerna *Karin Broos/målningar* och *Speglingar/Karin Broos*.³¹ Jag har vidare utgått från olika artiklar och intervjuer i tidningarna *Värmland*, *Borås Tidning* och *Dagens Nyheter*. Ytterligare information och kunskap om Karin Broos har jag tillägnat mig genom en intervju i *SverigesRadio*.³² De olika artiklarna och intervjuerna om Karin Broos är på samma sätt uppbyggda av subjektiva antaganden. Jag kan därför inte med säkerhet konstatera att det är autentiska intervjuer med Karin Broos, vilket gör att jag utgår från att artiklarna enbart är antaganden om hennes konst. Dessa använder jag som inspirationskällor och får därmed utgå från att det finns många fler aspekter att studera än vad som kommer fram i dessa artiklar, gällande Karin Broos och Markus Åkessons konst.

Det finns ytterligare intressanta artiklar att ta sig an gällande 1960-talets konstnärer, men som jag inte använder mig av i denna uppsats. Bland annat en recension av Olle Granath om en utställning av Ola Billgrens måleri i *Dagens Nyheter* från 1979. Om samma utställning skriver Beate Sydhoff ”minnen” i *Svenska Dagbladet*. Det ska även finnas en intervju med Ola Billgren från 1970 i DN. Likaså finns det recensioner skrivna av Bengt Olvång.

²⁹ Arvidsson, Kristoffer, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritik och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, diss., Göteborgs universitet, 2008.

³⁰ Se <http://www.markusakesson.com/>.

³¹ Kempe, Jessica et al., *Karin Broos/målningar*, Almbok, Almalöv museum, Karlstad, 2008; Lind, Ingela, Persson, Hasse, *Speglingar/Karin Broos*, Bokförlaget Arena, Östra Ämtervik, 2011.

³² SverigesRadio [www]. Hämtad 2013-04-13 på <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/126293?programid=2071>.

1.6 Forskningsöversikt

Att hitta forskning om den samtida fotorealistiska konsten i Sverige var inte lätt. Däremot finns det desto mer skrivet och publicerat om den amerikanska fotorealistiska konsten och dess konstnärer. Författaren och konstvetaren Louis K. Meisel har bland annat skrivit *Photorealism in the Digital Age* (2013) och *Photo-realism* (1980) och *Photorealism since 1980* (1993).³³ Meisel placerar den amerikanska fotorealismen i en historisk kontext då begreppet fick sitt fäste på 1970-talet. Fotorealismen som konststart, beskrivs av Meisel, som en konststart influerad av fotografiet. Som ett dokumenterat material och som en stil sprungen ur popkonsten. Konstvetaren Edward Lucie-Smith har bland annat skrivit *American realism* (1994). I kapitlet om fotorealism påpekar Lucie-Smith att konstnärer i skapandet av fotorealistiskt måleri lyfter fram det sättet vi använder vår syn på vår omgivning. Det centrala blir värdet av att lyfta fram subjektiva element där människan emotionellt kan känna igen sig i.³⁴

En stor förståelse för den fotorealistiska konsten idag, har jag även funnit genom konsten i Sverige kring mitten av 1960-talet. Då det pågick en period med skapande av fotorealistisk konst. Jag har utifrån denna tidsrymd funnit olika vinklar gällande uppfattningen om den svenska efterkrigskonsten och om de konstnärer som verkade. Främst är det konstkritikern Bengt Olvång *Våga se!* (1983). En bok som inte tillhör de vetenskapliga verken men som placerar måleriet under 1960-talet i en större samhällslig kontext. Olvång skildrar på vilket sätt den globala politiken djupgående påverkade estetiken.³⁵ Konstkritikern Olle Granath skildrar också den svenska efterkrigskonsten i *Svensk konst efter 1945* (1975).³⁶ Även konstvetaren Beate Sydhoff i sin bok *Bildkonsten i Norden* (1973).³⁷ Det Bengt Olvång gör i sin bok *Våga se!*, är att betona den politik som blev betydande för 60-talets kulturliv. Han menar att detta synsätt har försvunnit i den historieskrivning Granath och Sydhoff förfäktar. Att politiseringen av konsten bara skulle vara en av alla trender.³⁸ Beate Sydhoff betonar ändå den betydande ”internationaliseringen” av konstlivet i Norden under sextiotalet.³⁹ Medan Olle Granath poängterar debatten om konstnärens frihet gentemot konventionerna. Debatterna mellan den mer traditionella konstsynen och de nya idéerna. I essäsamlingen *Spejaren*,

³³ Meisel, K. Louis, *Photorealism since 1980*, Harry N. Abrams, INC., New York, 1993.

³⁴ Lucie-Smith, Edward, *American realism*, Thames and Hudson, London, 1994, s. 188.

³⁵ Olvång 1983, s. 7.

³⁶ Granath, Olle, *Svensk konst efter 1945*, Albert Bonnier förlag, u.o., 1975.

³⁷ Sydhoff, Beate, *Bildkonsten i Norden. Vår egen tid*, Bokförlaget Prisma, Stockholm, 1973.

³⁸ Olvång 1983, s. 7.

³⁹ Sydhoff 1973, s. 164.

skriven av kritikern Ulf Linde året 1960, blev grundstenen för de olika diskussionerna kring praktiserandet av konsten.⁴⁰

Kristoffer Arvidsson i sin avhandling *Den romantiska postmodernismen* (2008) närmar sig fotorealismen genom att placera Ola Billgren i den romantiska postmodernismen. Ola Billgren, som året 1963 målade i realistisk stil, kom sedan att närma sig det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst.⁴¹

1.7 Avgränsningar

Denna uppsats återger inte den amerikanska fotorealismen utan jag engagerar mig betydligt mer i den svenska som existerade under 1960-talet och fram till idag. Det betyder att jag istället kommer att betona den amerikanska pop- och masskulturen mer som en betydande bakgrund för konsten i Sverige.

I uppsatsens analys och tolkning diskuteras de två samtida konstnärerna Karin Broos och Markus Åkessons målningar. Jag bortser helt från konstnärernas eventuella intentioner och låter uppmärksamheten vila på intertextuella samband och begreppen ikon och index. Om dessa två begrepp finns det diskussioner kring deras giltighet. Dels olika argument huruvida bilden liknar det de betecknar, där regressions- och symmetriargumenten är centrala. Vidare kan tecknet diskuteras huruvida det är konventionellt eller inte. Någon djupgående redogörelse angående för dessa argument gentemot det ikoniska och indexikala tecknet lämnas utanför denna uppsats. Däremot närmar jag diskussionen kring huruvida fotografiet är ett indexikalt eller ikoniskt tecken.

1.8 Disposition

Inledningen förklarar mitt ämnesval, syfte och frågeställningar samt val av teori och metod. I det andra kapitlet följer en översikt över Sveriges fotorealistiska konst under 1960-talet. I det tredje och fjärde kapitlet kontextualiserar jag de samtida konstnärerna Karin Broos och Markus Åkesson konstnärskap inom ramen för fotorealism. På det följer en beskrivning, analys och tolkning av de två målningarna. I denna del tar jag stöd av Andrew Benjamin och Mieke Bal i det jag diskuterar de mediespecifika element i målningarna för att sedermera härleda målningarna intertextuellt. I det femte kapitlet diskuterar jag målningarna, med

⁴⁰ Granath 1975, s. 62-66.

⁴¹ Arvidsson 2008, s. 163-165.

utgångspunkt i analysen, utifrån de semiotiska begreppen ikon och index. Sist följer en sammanfattning och avslutande diskussion och en förteckning över använda källor.

2. Fotorealism – en kortfattad överblick

Konsten under 1960-talets Sverige innebar en ny realism och en estetisk radikalism. Den fotorealistiska konsten innebar många motsättningar på ett sätt som gjorde att det självupplevda och sökandet efter verkligheten blandades med det klichémässiga.⁴² Kulturlivet var inte sen med att fördöma modernistiska formexperiment som borgerliga idéer och 60-talets konstnärer ville istället verka gränsöverskridande och utmana redan etablerade normer, ställa saker på sin spets och ifrågasätta det estetiska såväl som det politiska och sociala. Det var en process med olika konfrontationer och ideologier.⁴³ Modernismens abstrakta bildspråk, som hade haft ett stort inflytande, höll nu under 1960-talet på att försvinna till förmån för den realistiska konsten. Anledningen till varför modernismens abstrakta konst hamnade i periferin var bland annat modernismens idé om att konst bara inspirerades av konst vilket gjorde att bildkonstnärer ville ifrågasätta vårt seende. 1960-talets bildkonstnärer menade att konsten, och i synnerhet realismen, borde vara ett redskap och ytterligare ett sätt att förstå verkligheten.⁴⁴ Samtidigt fanns det en kluvenhet eftersom de fotorealistiska konstnärerna också angrep de problem som modernismens surrealisterna och dadaisterna redan hade varit inne på. Ett karaktäristiskt drag var att konstnärerna under 60-talet förde in ”verkligheten” i form av autentiska föremål i deras konstverk. Allt material var tillåtet, vilket var något som också svarade mot dadaisternas eget formspråk.⁴⁵ De konstnärliga uttrycken som under 1960-talet existerade skulle kunna ses som en slutfas till modernismens optimistiska attityd. Men också en början till postmodernismens nya stilbrytningar. Men skiftet mellan modernism och postmodernism är svår att markera tidsmässigt, likaså om den rent konstnärliga svenska sextioalderen verkligen kan placeras emellan dem två ismerna. Det estetiska går under den tiden hand i hand med samhället och dess politik. Konstnärerna verkade i en tid som innebar nya uppbrott. Sverige utvecklades till ett mer urbaniserat samhälle med nya bostadsplaneringar som skulle förändra stadens karaktär och nya värderingar uppstod gällande ett nytt

⁴² Feuk, Douglas, Franzén, John-E, Linde, Ulf, *John-E Franzén*, Raster förlag, Stockholm, 1996, s. 43.

⁴³ Nylén, Leif, *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges allmänna konstförening, Publikation 107, 1998, s. 18.

⁴⁴ Olvång 1983, s. 42-44.

⁴⁵ Sydhoff 2000, s. 101-102.

konsumtionssamhälle.⁴⁶ Men de förändringar som skedde estetisk innebar att konstbegreppet även började omformuleras, vilket också är en bidragande orsak till att postmodernismen utvecklades. Den nya brytpunkten innebar bland annat att kontakten mellan konstnär, verk och betraktare förändras. Där betraktarens roll i konstverket blir mer betydande i skapandeprocessen. Under modernismen stod bildkonsten i fokus och under postmodernismen konceptkonsten och den digitala konstformen i centrum.⁴⁷ Denna föreställning om att skildra en realitet och nya skapandeprocesser, är till viss del påverkad av den amerikanska pop- och konsumtionskulturen. Från mitten av 1960-talet influerades den europeiska konsten alltmer från den amerikanska. Dessa amerikanska influenser påverkade förhållningssättet gentemot konstnär, verk och betraktare. Måleriet som konstart förlorar ytterligare sin dominerande roll och det nya förhållningssättet kom även att benämnas som en slags medierealism. Det som gjorde att användningen och upplevelsen av det massmediala infiltrerades i konsten och vårt synfält, var den dynamiska utvecklingen vad gällde ny teknik. Radio, television och film förändrade synfältet och förväntningarna för olika konstnärliga uttryck. Bland annat utvecklades den experimentella konsten där konstnärsrollen blev mer komplex och gränsöverskridande där olika och nya tekniker kopplades samman.⁴⁸ I och med denna början till ett mer gränsöverskridande formskapande, utvecklade bildkonsten en realism som direkt började översätta fotografier, bilder ur nyhetstidningar, reklam, film och andra historiska ögonblicksbilder.⁴⁹ Den fotografiska bilden i sig fanns inte bara hela tiden runt omkring utan infiltrerade människans seende och upplevelse av bilder. Det blev det kanske mest spridda och inflytelserika mediet för mänsklig kommunikation. Denna slags nya konsumtion av bilder och gränsöverskridningar, var en effekt av det påbörjade amerikanska inflytandet. Detta utforskande av vår värld och vardag som sedan skulle gestalts i bild, tilläts blandas med det fotografiska mediet, vilket blev en utmaning för det måleriska hantverket.⁵⁰ Bland målarna fanns de amerikanska som kallade sig som hyper- eller fotorealister, vilka kanske främst såg fotografiet som en bra utgångspunkt och en direkt överföring till målarduken. I boken *Photorealism since 1980* av Louis K. Meisel, skriver han att begreppet fotorealism inte kom i bruk förrän under 1970-talet. Meisel menar även att denna typ av stil är en effekt av tidigare

⁴⁶ Sydhoff, Beate, *Sveriges konst 1900-talet. Del 2. 1945-1974*, Sveriges allmänna konstförening publikation 109, 2000, s. 110 och 118.

⁴⁷ Edwards, Folke, *Från modernism till postmodernism, svensk konst 1900 – 2000*, Bokförlaget Signum, Lund, 2000, s. 165-166 och 350-351.

⁴⁸ Svensson, Gary, "Det digitala fältet – produktionsvillkor i förändring", *Visuella markörer. Bild, Tradition, Förnyelse*, red., Yvonne Eriksson, Carlssons Bokförlag, Stockholm, 2008, s. 77-81.

⁴⁹ Rugoff, Ralph *et al.*, *The painting of moderns life*, Southbank Centre, London, 2007, s. 10.

⁵⁰ Feuk, Douglas *et al.*, 1996, s. 44.

stilar, som exempelvis popkonsten, för att sedan sprida och influera måleriet och fler konstarter.⁵¹ Konstnärer i Sverige kallade sig under samma tid nyrealister. De senare lyfte fram betydelser och de olika kvaliteter och omtolkningar som fanns att hitta i motiven ur de fotografiska förlagorna. Konstnärerna gick på det sättet tillbaka till en mer saklig skildring av världen runtomkring oss, men på ett tydligt medialt sätt. Det realistiska perspektivet där bilden blir avbild och där subjektet kommer i andra hand, är därför gemensamt för både de svenska och de amerikanska konstnärerna.⁵² Hur konstnärerna arbetade med fotografiet som förlaga var givetvis en individuell företeelse för det fanns utrymme för skiftande förhållningssätt.⁵³ Konsekvensen av denna metod blev att verkligheten sågs genom ett fotografi, det blev en mellanstation mellan målarduken och vår verkliga vardag.⁵⁴ Den nyrealistiska stilen innebar även att konstnärerna i kombination med en fotografisk förlaga försökte dölja penseldragen så pass att de inte skulle synas. Antingen var det en metod för att förstärka en autentisk känsla eller enbart en tillfällig stiltrend. Det som kommer fram i målningen är dubbelheten av ett färgfotografi och ett skickligt måleri. Resultatet blir att målningen allt mer liknar ett fotografi, vilket skapar en distansering mellan betraktaren och det avbildade objektet i målningen. Oftast är det mer intressant att studera målningens olika ljuspunkter mer noggrant än ett fotografi, eftersom vi i ett fotografi allt för ofta ser glansdagarna som naturliga byggstenar. Denna dubbelhet reflekteras i vårt synintryck. I varierande stunder och om vart annat varseblir betraktaren ett fotografi och sedan ett måleri. Det kan därför bli svårt att avgöra bildens vara och vad exakt det är i bilden som gör att dessa växlingar mellan två medier samtidigt finns där.⁵⁵

En motivvärld som bland annat skapade den realistiska skärpan av penseldragens frånvaro var den som Stockholmskonstnären Ulf Wahlberg (f. 1951) skapade. Influenserna från den amerikanska mass- och populärkulturen är ständigt närvarande i hans bildvärld, motiv som han inspirerades av från sina resor i USA.⁵⁶ Samma sak kan vi också finna hos bildkonstnären John-E Franzén (f. 1942). Även hans måleri kan kopplas samman med den amerikanska populärkulturen. De båda konstnärerna anammade en motorkultur som skildrades likt ett landskap i en känsla av stillhet och lugn.⁵⁷

⁵¹ Meisel 1993, s. 8.

⁵² Edward, 2000, s. 121.

⁵³ Feuk, Douglas *et al* 1996, s. 44-45.

⁵⁴ Olvång 1983, s. 48.

⁵⁵ Olvång 1983, s. 57.

⁵⁶ Timm, Mikael, Edwards, Folke, Stare, Jacqueline, *Ulf Wahlberg – Ett konstnärskap*, Carlsson Bokförlag, Stockholm, 2005, s. 9 och 31.

⁵⁷ Feuk, Douglas, Franzén, John-E, Linde, 1996, s. 46.

Med fotografiet som utgångspunkt närmade sig nyrealisterna vår verklighet på ett sätt som utgick från den moderna och tekniska värld de levde i. De skildrade en verklighet där människans anpassning till en rik mass- och konsumtionsvärld stod i fokus. Det resulterade i att många målningar fick ett utseende av en värld med kulisser. Det var Peter Tillberg (f. 1946) som i sitt måleri kanske främst använde sig av dessa gestaltningar som innebar avskalade scener ur vardagen blandande med en grå och stilla tystnad.⁵⁸ Konstnären Ola Billgren (1940-2001) hade målat i nyrealistisk anda sedan 1963 men debuterade inte redan förrän 1966 med sitt fotobaserade måleri på Galleri Karlsson i Stockholm.⁵⁹ Utöver måleriet var Billgren inte sen med att publicera sina tankar om konst och betydelsen av begreppet realism. Därför kan vi idag benämna honom som inte bara konstnär utan också teoretiker. I en intervju i *Dagens Nyheter* från 1979 beskriver Ola Billgren sin syn på konsten ”Målarens uppgift är att öppna betraktaren, att skapa en mottaglighet. Men jag vill ge många ingångar till mina bilder. De ska vara flertydiga.”⁶⁰ Det han menar är att tolkningarna finns hos betraktaren, det är de som skapar verket ifråga. Billgren ger betraktaren alla dessa möjligheter bland annat genom att han i sitt måleri skildrar vardag och världen inom och runt omkring oss. Ur det fysiska rummet och in i bildvärlden fångar han människan ur en känsla av både alienation och tillhörighet, i en kontext då samhället genomgick en medierevolution.⁶¹ Han skildrar detta utifrån abstrakta kompositioner och experimenterade vidare med olika perspektivförskjutningar och metaforer.⁶² På så sätt förtydligade han de motsättningar som karaktäriserade nyrealisternas bildvärld och gav därför ett viktigt bidrag till den konstnärliga scenen. Ett exempel på det formspråk som Billgren använde sig av kan vi se i hans *Målning* från 1963. Kvinnan i förgrunden är avbildad platt i profil medan bakgrunden består av ett helt annat perspektiv. På så sätt synliggörs en kuliss som tidigare nämndes men nu i form av en kvinna i profil. Hon blir som en inklippt tvetydig gestalt, ett experimenterande som är lik den fantasieggande och abstrakta konsten. Billgren blandar även olika färger och ljus som kombineras med nonfigurativa och figurativa ytkompositioner. De olika motiven framstår som självständiga existenser. Samtidigt förenas motiven med de rena formerna på samma yta.⁶³ Interiörbilder blandas med utomhusbilder vilket bildar labyrintiska rumsbildningar där ett sovrum och fragment av ett vardagsrum blandas till olika narratologiska inslag och

⁵⁸ Olvång 1983, s. 48.

⁵⁹ Arvidsson 2008, s. 164.

⁶⁰ Arvidsson 2008, s. 169.

⁶¹ Granath, Olle, ”Ola Billgren – A Realist?”, Billgren, Ola, *Texts – A retrospective*, Vol. II, Rooseum. Malmö, Moderna Museet. Stockholm, 1991, s. 5.

⁶² Olvång 1983, s. 44.

⁶³ Billgren, Ola, *målningar 1963-73*, Galleri 69, Göteborg, 1973, s. 8.

subjektpositioner. Det temporala skildras utifrån människans vardag och hennes position i bildytan vilket Billgren gestaltar på ett labyrinthiskt sätt. Bilden blir uppbyggd så att ögat har svårt att fästa sig på grund av upprepade detaljer och olika principer mellan bildens verklighetsutsnitt. Detta gör att blicken tvingas röra sig i ett ovisst sökande. Världen sågs genom en glasruta, ett fotografi, lite likt det voyeuristiska perspektivet. Billgrens *Diptyk (Diptych)* (1969) är ett bra exempel där den i likhet med flera av Billgrens målningar är skildrade utifrån olika former av delobjekt av den mänskliga närvaron, eller frånvaron. Subjektet i bilden gestaltades antingen i en närvaro där ett möte med betraktaren skapas. Eller subjektets inre närvaro i bilden där en frånvaro av närvaro skapas gentemot betraktaren men som får denne att gå in i bilden och bli delaktig i bildens värld. Det gör att bilden skildrar en komplex dimension och ett experiment med subjektets olika positioner.⁶⁴ De tekniska lösningarna är nära förankrade med narratologins ”point of view”.⁶⁵

Den ögonblickliga dokumentationen av en händelse skildrad i bild associeras till fotografiet där bildmakaren tror sig titta med ett oskyldigt och objektivt öga och registrerar det konstnären själv ser. Teoretikern Susan Sontag som i sin bok *On Photography* (1973), menar att fotografiet har en särskilt ställning till ”en svunnen tid”. Vår uppfattning om fotografiets uppbyggnad handlar i hög grad om dess utsnitt av tid och rum. Alla fotografier är memento mori. Den som tar ett foto får bli del av människans eller sakens dödlighet, föränderlighet och sårbarhet. Bara genom att fånga ett ögonblick och sedan frysa det.⁶⁶ Susan Sontag menar också att varje fotografi blir en serie osorterade bilder där historien och nuet endast blir till en samling osorterad fakta. Fotografiet låter oss tro att vi får kännedom om det som finns runtomkring oss bara för att kameran registrerar. Fotografiet fyller kanske ut av vår förståelse av nuet och det förgångna. Men strängt taget, menar Sontag, förstår vi ändå aldrig någonting utifrån ett fotografi.⁶⁷ Vardagliga scener som finns i både Ola Billgrens och Peter Tillbergs måleri kan därför tolkas som historieförklaringar och situationsbeskrivningar. Målningarna blir på det sättet en skildring av ett minne eller ett fruset historiskt ögonblick som vi råkar få ta del av.⁶⁸ Billgren menade själv att konsten försöker i den meningen vara så objektiv som möjligt men i slutänden visar det sig ändå att allt bygger på ens egna subjektiva föreställningar om verkligheten.⁶⁹ Influenser fick Billgren även från filmens värld men också

⁶⁴ Billgren, Ola, ”The Evolution of an Art Work”, *Texts – A retrospective*, Vol. II, Rooseum. Malmö, Moderna Museet. Stockholm, 1991, s.18.

⁶⁵ Billgren 1973, s. 13.

⁶⁶ Sontag 1977, s. 15.

⁶⁷ Sontag 1977, s. 21-22.

⁶⁸ Olvång 1983, s. 57.

⁶⁹ Billgren, Ola, *målningar 1963-73*, Galleri 69, Göteborg, 1973, s. 11.

från litteraturens där den franske författaren Alain Robbe-Grillet (1922-2008) och hans *Le nouveau roman* var en viktig inspirationskälla för Billgrens skapande. Robbe-Grilletts verk påminde om den fotorealism Billgren själv höll på med och influenser från de metaperspektiv som berättarens och iakttagarens olika roller intog i läsningen.⁷⁰ Billgrens måleri kom efter ett tag in på 1970- och 80-talet att förändras radikalt. Även om influenserna från hans 60-tals måleri är tydliga i hans senare alster går utvecklingen bort från realismen och mot det mer romantiska, och det som vi idag benämner som det postmoderna. Att referera till romantiken var inte något ovanligt bland de som kallade sig postmoderna konstnärer. 1970- och 80-talen innebar inte bara en retrospektiv period utan också en tid då konsten använde sig av en eklekticism och olika stilfragment.⁷¹ I stort innebar det att betraktaren går från att vara en passiv mottagare till att agera aktiv medskapare. Konstnärens medvetenhet växte och en ännu större medvetenhet kring det koncept som konstnären skapade för och kring verket blev viktigt.⁷² Det var vanligt att konstnärer lade beslag på eller lånade olika konstnärliga uttryck. Billgren använde själv flera rumsliga skiftningar och övermålade fragment i olika skikt. Ett exempel är hans målning *Paris* från 1973.⁷³

Postmodernismen har inte bara betraktats som en fortsättning av modernismen utan som informationens epok. Mycket handlar den postmoderna eran om reproduktionen, om avbildningar, hybridiseringar och därmed om fotografiet. Ett medium med vilken vi försöker förstå och skapa vår verklighet med. En kommunikativ struktur som vi ordnar tid och rum med.⁷⁴ Gränserna mellan teori och praktik och ord och bild har i vår tid suddats ut. Det innebär att en fototeoretiker och bildmakare oftast kan finnas i samma person.⁷⁵ Oavsett om den postmoderna eran inte kan benämnas som lika aktuell idag, existerar liknande konstnärliga uttryck än idag. Där konstnärer bryter olika föreställningar, konceptet står i fokus och de konstnärliga uttrycken karaktäriseras av hybrider och det eklektiska. De två samtida konstnärerna Karin Broos och Markus Åkesson är två bildkonstnärer vars måleri i hög grad liknar det fotorealistiska uttryckssättet. Denna måleriska stil kan i hög grad liknas vid 1800-talets realistiska stil. Men att konstnärer idag problematiserar realiteten och medialiserar det konstnärliga uttryckssättet i den samtidskontext som dagens fotorealism befinner sig i. På så

⁷⁰ Billgren, Ola, "Le Voyeur", *Texts – A retrospective*, Vol. II, Rooseum. Malmö, Moderna Museet. Stockholm, 1991, s. 9.

⁷¹ Arvidsson 2008, s. 20.

⁷² Castenfors, Mårten, *Sveriges konst 1900-talet. Del 3. 1970-2000*, Sveriges allmänna konstförening, publikation 110, 2001, s. 32 och 107-108.

⁷³ Castenfors 2001, s. 32.

⁷⁴ Lundström, Jan-Erik, "Fotografi: Modernitet/Postmodernitet, *Fotobilden. Nuet i historien – historien i nuet*, red., Lena Johannesson et al., Universitet i Linköping, Tema kommunikation, 1989, s. 226.

⁷⁵ Lundström 1989, s. 234.

sätt framträder det postmoderna i det att konstnärer reproducerar äldre måleriska stilar. Sedan återstår frågan om postmodernismen som begrepp är giltig och hur mycket just den eran har hjälpt till att omformulera konstbegreppet. Mycket av de idéer som karaktäriseras som det typiska postmoderna, kan ses redan under modernismen.

Det som gör att Broos och Åkesson idag är intressanta konstnärer, handlar med stor sannolikhet om att de skildrar en samtid som speglar en skapandeprocess som både bryter mot och anammar det traditionella. Det realistiska måleri som de två skapar kan i hög grad förknippas med vår bildkonsumtion som innebär allt från reklam till fotografier. Med andra ord visar deras konstnärskap vår syn och vårt förhållningssätt till dagens bilder. Broos och Åkessons måleri speglar även en slags dröm av objektifiering och realisering, som på ett sätt står nära vår samtida kultur av teknik och konsumtion. För inom den postmodernistiska teoribildningen ifrågasätts subjektets närvaro i skapandeprocessen på olika sätt. Främst vad gäller måleri och installationer, överförs det skapande subjektet till betraktaren som blir en mer betydande del i akten av verkets betydelse. Placeringen av subjektets vara i olika narrativ kommer även fram i det fotorealistiska måleriet, inte minst i Karin Broos och Markus Åkessons skapande. Men också väldigt tydligt i Ola Billgrens måleri från 1963 och framåt. Det är inte ovanligt att betraktaren idag får interagera med konstverket eller att sökandet och det narrativa är tydliga inslag i vår samtidskonst.

Det Louis K. Meisel också gör i sin bok *Photorealism since 1980*, är att beskriva de kriterier som gör att en målning kan benämnas som fotorealism. Ett av dessa är att konstnären använder sig av ett fotografi som förlaga, vilket gör att detaljer tydligt framträder och att rörelser som fotografiet fångar blir representerade i målningen. Konstnärerna arbetar, menar Meisel, med en teknik som gör att hela den måleriska ytan är jämn. Det skapar ytterligare en likhet med fotografiet. Meisel lyfter även fram att bakgrunden till detta handlar om kamerans inflytande på vårt bildsamhälle, vilket också påverkade konstskolornas sätt att arbeta med realistiskt måleri. Det fotorealistiska måleriet är också en effekt av vårt seende som så tydligt har påverkats av media som reklam, nyhetstidningar, tv och film. Det är tydligt att den fotorealistiska konsten är påverkad av popkonsten, som ofta använder sig av tekniska metoder inom det kommersiella syftet. Vårt bild- och digitala informationssamhälle är därför tydligt sammankopplat med fotorealism. Det är antagligen ett sätt att komma verkligheten närmare. Konceptet för detta måleri påminner om impressionistiskt måleri, bara det att målningarna idag så tydligt speglar den kontext som de faktiskt befinner sig inom.

3. Karin Broos

Karin Broos är idag en av våra samtida bildkonstnärer inom realistiskt måleri. Hon är född år 1950 i Uppsala och sin konstnärliga utbildning fick hon i Holland på den kungliga konsthögskolan S'Hertogenbosch mellan åren 1970 – 75 men idag är hon, sedan året 1980 bosatt, i Smedsby utanför Sunne. Sitt stora nationella genombrott fick hon när hon ställde ut sin konst på Kristinehamns konstmuseum hösten 2008 och på galleri Christian Larsen i Stockholm året efter. Under alla de 37 år som Karin Broos har varit en yrkesverksam bildkonstnär har hon hela tiden målat i realistisk stil. I en artikel från Värmlands tidning beskrivs hon som en kontrastrik person där hennes målningar förklaras med begrepp som stillsamhet, ensamhet, ljus och mörker. De gestaltas i form av olika ögonblicksbilder och tillåter betraktaren fria tolkningar.⁷⁶ Många av hennes målningar består av olika narrativa perspektiv vid vattnet med olika kvinnor, barn, barnbarn och djur, och där kvinnorna antingen badar eller sitter på bryggan och samtalar. De olika bildvärldarna vid vattnet är alla hämtade från den värmländska hemsjön Fryken, där hon under sin uppväxt ofta badade och alla de färgskalor och interiörskildringar som Broos väljer att arbeta med drar alla mot en känsla av 50- och 60-tal. På så sätt associeras Broos bildvärld bort till den amerikanska fotorealistiska tradition på 1930-talet som Edward Hopper tillhörde och den i Sverige som Ola Billgren figurerade i.⁷⁷

Ofta har Karin Broos målningar blivit jämförda med fotokonstnären Tuija Lindströms fotosvit av nattliga flyterskor som också skildrar något suggestivt. Vad gäller Broos måleri tycks Broos stå för en mer expressionistisk realism och ett måleri med fler tunna färglager av akryl, mellanfernissor och precisa penseldrag, som i målningen *Den vita klänningen*.⁷⁸ I en artikel ur *Borås Tidning* berättar Karin Broos själv i intervjun att hon utgår från egentagna ögonblicksfotografier av personer och miljöer i hennes omgivning. Ur fotografierna, beskriver hon, plockar hon ut delar som hon sedan sätter ihop och utifrån det skapar hon en målning.⁷⁹ Genom en sådan metod blir det en intressant anknytning mellan måleri och fotografi som gör att hennes bildskapande sammanförs med den fotorealistiska konsten. Broos måleri beskrivs

⁷⁶ Forsnäsgränd, Anita, "Lyxen i livet är naturen och tystnaden", *Värmland*, <http://www.varmland.se/reportage/flytta-hit/lyxen-i-livet-ar-naturen-tystnaden>. Publicerad 2012-10-03 10:40. Hämtad 2013-02-15.

⁷⁷ Rubin, Birgitta, "Karin Broos på Sven-Harrys (konstmuseum), Stockholm", *Dagens Nyheter*, <http://www.dn.se/kultur-noje/konstrecensioner/karin-broos-pa-sven-harrys-konstmuseum-stockholm>. Publicerad 2011-09-15. Hämtad 2013-02-15.

⁷⁸ Kempe, Jessica, Petri, Gunilla, *målningar / Karin Broos*, Almbok, Almalöv museum, Östra Ämtervik, 2008, s. 6.

⁷⁹ Persson, Magnus, "Ett stilla ögonblick med Karin Broos", *Borås Tidning*, [http://www.bt.se/kultur/ett-stilla-ogonblick-med-karin-broos\(2731727\).gm](http://www.bt.se/kultur/ett-stilla-ogonblick-med-karin-broos(2731727).gm). Publicerad 2011-04-15 | Uppdaterad 2011-05-04. Hämtad 2013-02-15.

på detta sätt i en artikel ur tidningen *Dagens Nyheter*. Skribenten Birgitta Rubin förklarar Karin Broos måleri som en fotorealistisk motivvärld och placerar därför in Broos bildskapande i den fotorealistiska traditionen.⁸⁰

3.1 Beskrivning av *Den vita klänningen*

Karin Broos målning *Den vita klänningen* avbildar en ung kvinna ståendes med sjövattnen nästan upp till knäna. Vem som är avbildad vet vi inte, men hon står vriden från betraktarens håll lite till höger med sin högra arm i nittio graders vinkel och med handen under sin vänstra armbåge. Sin vänstra hand har hon vid sitt ansikte där fingrarna vilar under näsan. Hon har kort brunt hår som faller över ansiktet och gör att ögon, kinder och panna kommer i skymundan. På kroppen bär hon en vit axellös klänning, som slutar vid hennes övre lår. Klänningen är avbildad som om den fladdrar lite i vinden medan resten av bilden är helt stilla. Håret ser lite blött ut. Jag tänker att hon kanske nyss har badat i vattnet och att hon efter det tar på sig den vita klänningen. Medan hon står där i vattnet ser det ut som om solen lyser varmt på henne, och det på grund av att hennes hud är skildrad med varma nyanser. Runtomkring henne finns ingen annan människa avbildad utan det är bara sjövattnet och himmelen som syns i sikte. Målningen har en karaktäristisk horisontell linje där färgerna över linjen ter sig disiga. Himmelen är inte klar och blå istället är den suddigt grå beige. Den horisontella linjen bryter av det och under den ser vattnet nästan lila ut och på sina ställen skarpt blå. Nedre delen av målningen är vattnet som allra mörkast, nästan så det faller över till svart. Det blir därför en intressant korsning mellan det ljusa och mörka, där den ljusaste delen av målningen är kvinnans vita klänning. Då kvinnan står djupt försjunken i sina tankar och färgerna som är i sig är ganska lugna, ger målningen helhets känslan av stillsamhet och harmoni. Men det är även intressant i den meningen att bakgrunden ter sig suddig och abstrakt gentemot kvinnans mer detaljerade figurativa gestaltning.

⁸⁰ Rubin 2011-09-15. Hämtad 2013-02-15

3.2 Analys och tolkning

Den vita klänningen

För att peka på hur de fotografiska aspekterna i Karin Broos målning framträder för oss och hur de i sin tur samspelar med måleriet, får jag likt Andrew Benjamin resonera kring målningens olika delar och finna vilka som påminner om det fotografiska och tvärtom.

Det som först möjliggör att jag kan närma mig denna målning utifrån ett fotografiskt ställningstagande, är att när jag tittar på målningen ser jag tydligt kvinnan som står i vattnet med sin vita klänning. Hennes gestalt visar sig påtagligt i bilden vilket ger effekten av att målningen ter sig genomskinlig för mig. Därefter delas bilden i mitt seende i en för- och bakgrund, där förgrunden mest anspelar på det fotografiska. Kvinnan är gestaltad i både varma och kalla färger vilket innebär att volymen byggs upp tydligt och får henne att se verklighetstrogen ut, i samband med att Karin Broos tycks försökt dölja många penseldrag på kvinnans hud. Sedan skildrar Broos ljuset som i sig skapar olika skuggor på klänningen, på benen och där klänningen avger en reflektion i vattnet under henne vilket ger känslan av naturlighet. Även stoffligheten i klänningens tyg. Kvinnans blöta hår är ett indexikalt tecken för att hon precis har varit i vattnet och badat. Det ger en känsla av autenticitet. Trots detta är den måleriska framtoningen så tydlig så att jag inte kan undgå att se bilden som den målning den faktiskt är. *Den vita klänningen* blir på det sättet ett målat fotografi.

Den måleriska tekniken och känslan av att det är ett måleri upplever jag som mest framträdande i bildens bakgrund. Det är som att Broos har låtit vattnet och himmelen nästan bli fullständiga abstrakta delar i bilden. Abstrakt i den meningen att himlen ter sig monokromt beige och även lite åt en gul nyans. Det är inte den gängse avbildningen av en himmel. Det är inte en himmel med olika nyanser av blått vilket därför kan skapa känslan av att återgivningen av himlen ligger långt ifrån vår uppfattning om verkligheten. Bortom kvinnan syns också en horisontallinje där penseldrag och färger återger horisonten diffust. Vidare nedåt i bilden följer vattnet som finns bakom och runtomkring kvinnan och som sjunker ihop med himmelen. Lika diffus och abstrakt ter sig även den delen av vattnet fast i skarpa färger. Närmast kvinnan är vattnet så tydligt blått och lila och fortsätter i förgrunden till att nästan bli svart. Detta gör att färgerna har en övertygelse som istället vänder till det abstrakta och överkliga. Bakgrunden ger sig till känna också genom att dela upp sig i tre olika partier. Ett ljusare parti som försvinner upp mot himmelen, ett mörkare parti där färgen nästan är skarpt blå och lila och längst ned där vattnet nästan är svart. Detta förstärker tanken om att spelet

med ljus och färger mer drar åt det symboliska än åt den faktiska realiteten. Dessa partier i målningen är inte på samma sätt detaljerade som kvinnan i målningen. I denna bakgrund är penseldragen mer förtydligade och har en viss uppsättning färger som har använts och som skapar det monokroma uttrycket. Därför kan bakgrunden framstå som mer avskalad och se mer enkel ut. Det gör att kvinnan lyfts fram i centrum och bakgrunden framträder då likt en kuliss. Det påminner i sin tur om nyrealisternas sätt att arbeta med kulisser, det påtagliga i kontrast med något dunkelt och diffust.

Vidare förstärks kvinnans autenticitet genom kroppshållningen. Karin Broos kvinna har blicken riktad bortåt som för betraktaren också är dold av hennes hår. Hon är inne i sig själv och sina tankar. Hon är skildrad i ett slags fruset ögonblick, i en autentisk situation där jag som betraktare får ta del av hennes fundersamhet. Det skildrade ögonblicket består av en komposition som kan uppfattas som avskalad i sin komposition. Det finns inga delobjekt med i bilden. Målningen framstår som om någon bara tagit upp en kamera och tagit ett ”enkelt” fotografi. Denna återhållsamma känsla som kvinnan sänder ut och det stilla lugn som målningen omsluts av, gör att jag som betraktare vill gå in i, leva mig in i henne och förstå vad hon tänker på. För att sedan i någon mening komma närmare en förståelse för kvinnan som gestalt, driver det sökningen bort från det realistiska och det rena avbildandet och in i det symboliska i vilket intertextuella samband går att finna.

Inte sällan kan vi i Broos målningar se olika motiv på kvinnor, antingen enskilda eller i samhörighet med andra kvinnor och som så ofta avbildas nära eller i vatten. Det blir därför ett återkommande tema i Karin Broos målningar. Detta är också ett tema som ofta förekommer i konsthistorien i sin helhet, där kvinnan ofta är gestaltad. Inte sällan som madonna eller gudinna. *Den vita klänningen* däremot bryter på många sätt den stereotypa avbildningen av kvinnan. Utifrån en intertextuell betraktelse kan en sådan förbindelse framställas mellan *Den vita klänningen* och *Venus födelse* (1484-86) av Sandro Botticelli (1445-1510). Venus är kärlekens och skönhetens gudinna. Det kvinnliga könet i all sin uppenbarelse som med sitt långa hår döljer en del av sin nakna kropp.⁸¹ Den nakna kvinnokroppen har genom konstens historia fått symbolisera naturens överflöd och livets källa. Inte sällan i samklang med en tillspetsad form där smak, mode och det starkt sinnliga varit viktiga attribut, och ibland för att tjusa de manliga åskådarna. Nakenhet har också med det sårbara att göra vilket har

⁸¹ Foley, John, *Tecken, märken och symboler – En Guinnes uppslagsbok*, Bokförlaget Forum, u.o., 1995, s. 319.

förknippats med kvinnan.⁸² Venus står i kontrapost och i likhet med Venus är många kvinnor genom historien avbildade nakna. Vanligtvis liggandes på en form av divan. Karin Broos bryter på många sätt mot dessa inrotade föreställningar om kvinnan som kärleks- och gudssymbol. Kvinnan i *Den vita klänningen* har istället en stark integritet och en blick som inte möter betraktaren. Hon har till skillnad från Venus en reserverad hållning vilken är långt ifrån den klassiska kontraposten. Hon står för sig själv med en fundersamhet och delar inte i första taget med sig av sina tankar. Karin Broos har avbildat kvinnans hållning som vriden från betraktaren och det korta mörka håret är inte likt det långa och blonda som Venus. Håret som Venus bär kan beteckna livsstyrka, vitalitet och den omåttliga vällusten och hår som faller över ansiktet kan liknas vid en slöja som skapar associationer till det hemlighetsfulla, det fördolda. Men bakom det dolda kan också en direkt och naken sanning avslöjas. Därför kan det hår som täcker ansiktet vara ett skydd för omvärlden.⁸³

Vattnet är ett starkt element i *Venus födelse* vilket det också är i Karin Broos målningar. Vattnets symbolik står ofta för tillvarons möjligheter; källa och grav till allt i universum. Men också en källa för det moderliga, födelsen eller den kvinnliga principen. Vattnet som hela tiden rör på sig kan ses utifrån det kontinuerliga, som likt livet hela tiden rör på sig. Det kontinuerliga i den meningen att någonting också sönderfaller och skingrar sig, som sedan renas, sköljer bort och sedan återföds igen. Inom kristendomen är denna syn inte främmande då nytt liv förklaras genom vattnets betydelse i dop ceremonin, livets källa. Att nedsänkas i vatten kan ofta förknippas med själens bortgång, men att dyka ned i vattnet symboliserar också letandet efter livets hemlighet eller mysterium. Medan överskridandet av sinnevärlden sker genom att gå på vattnet vilket kan ses likt ett existensstillstånd. Att ta sig från en punkt till en annan, att skiljas och förenas men också som en färd till upplysningen. Det lägre vattnet symboliserar kaos eller den ständiga förändringen i vår synliga värld.⁸⁴ Vattnet i *Den vita klänningen* är nästan ultramarint blått vilket kan stå för både trohet, rättvisa och fulländning. Det helande har inte sällan kopplats samman med den ultramarinblåa färgen och den dyrbara bergarten lapis lazuli. Blått kan även symbolisera nedstämdhet och tvivel.⁸⁵ I *Den vita klänningen* förändras det blå vattnet till svart, vilket är symboliken för synd, tystnad och tomrum. Det svarta i kombination med kvinnans vita klänning blir ett intressant spel med ljuset som symboliserar kyskhet, det heliga och en fulländad enkelhet. Vitt kan också

⁸² Carr-Gomm, Sarah, *Motiv och symboler i konsten – En uppslagsbok*, Bokförlaget Forum, Stockholm, 1997, s. 174.

⁸³ Cooper, J. C., *Symboler – En uppslagsbok*, Thames and Hudson, London, 1978, s. 82 och 171.

⁸⁴ Cooper 1978, s. 220-221.

⁸⁵ Foley 1995, s. 326.

förknippas med både liv och kärlek, död och begravning. Vitt, svart och, rött är tillsammans de tre invigningsstadierna.⁸⁶ Karin Broos beskriver själv att det är hemsjön Fryken som kvinnorna badar i.⁸⁷ I kombination med att det är hemsjön som gestaltar sig finns ett samband med vattnet som tillvarons källa och det ständigt kontinuerliga. Mina tankar dras till urkällan, modern och barndomen och vidare till en ung kvinnas utveckling och sökande efter en identitet för att bli en vuxen kvinna. Det existentiella tillståndet att ta sig från en punkt till en annan blir extra påtagligt i Broos målningar. Venus som uppstår ur vattnet kan också tyckas vara ett slags tillstånd av existens men det är Venus som sedan förändrar bilden till något mer gudaktigt. Livets kontinuitet är mer påtaglig i Broos målningar och konstnären låter inte på samma sätt symboliken kliva över tröskeln till fruktbarheten likt Venus. Broos klargör sällan i vilket existentiellt tillstånd, i form av medvetande eller icke medvetande, som hennes kvinnor befinner sig i. Speciellt inte i målningarna *flytande 1* och *2*, där en kvinna flyter i rött vatten. Det är i denna symbolik vi finner det sinnliga i Karin Broos målningar. Det blå vattnet som kvinnan i *Den vita klänningen* står i kan verka helande och det röda vattnet, som en av kvinnorna flyter i, kan symbolisera själens nedsänkning och förgänglighet. Kvinnan i *Den vita klänningen* flyter inte, hon står. Vattnet har formats likt strumpor kring henne smalben och gör att symboliken kan tala för att hon både kan dras ned och upp ur vattnet. Dessutom kan moderarketypen i Broos måleri ses som mycket vid och rymmer såväl den personliga modern, farmodern och barnflickan. Det kroppsliga och den sinnliga utvecklingen hos kvinnan som drar tankarna till kvinnans fruktbarhet, menstruation men också till fostervattnet.⁸⁸ Ett bad i Karin Broos målningar kan därför symbolisera en övergångsrit eller en omvänd födelse. Uppstigningens känsla är att vara född på nytt och att vara renad.

När jag placerar Broos målning bredvid Venus öppnar det upp för en tolkning, den att Broos kvinnor har ett mer tillbakadraget uttryck. Inte på ett negativt sätt men det är svårt att placera eller på något sätt likställa Broos gestaltning i samma område som Venus. Broos kvinna i målningen *Den vita klänningen* tycks inte vara någon helig jungfru trots den vita och kanske oskuldsfulla klänningen. De känns istället mer frigjorda från klichéer och aldrig utelämnade som föremål för vår trånad. Jag tolkar kvinnan i *Den vita klänningen* som mer avvaktande och tänkande.

⁸⁶ Cooper 1978, s. 59.

⁸⁷ Kempe, Jessica *et al.*, *Karin Broos/målningar*, Almqvist & Wikströms, Almalöv museum, Karlstad, 2008, s. 5.

⁸⁸ Kempe *et al.*, s. 5.

I boken *Broos/målningar* har paralleller dragits mellan Karin Broos flyterskor och fotografen Tuija Lindströms (f. 1950) fotoserie *Kvinnorna vid Tjursjön* (1991-1992).⁸⁹ Det blir därför intressant att vidareutveckla sambanden konstnärerna emellan. Inte bara vad gäller motiven i bilderna utan också för att berika de fotografiska aspekterna i Karin Broos konstnärskap. Det är främst Karin Broos *flytande 1* och *2* som i det här fallet är mest intressanta. Broos har fler målningar med motiv av kvinnor som ligger eller flyter i vattnet, till exempel *väktare 1* och *2* där också en hund är avbildad i de båda. Dessa uttrycker ett annat lugn än de förstnämnda vilket gör att de placerar sig längre ifrån Tuija Lindströms flytande kvinnor. De fotografier av Lindström som jag i första hand tänker på är *Anna-Karin på mage*, *Anna-Karin* och *Maria med en stock*.⁹⁰ Lindström skildrar kvinnorna likt vita nakna kroppar i dvala. De ligger i det svarta vattnet och intar rituella ställningar varav en ligger likt Jesus på korset med korslagda ben och armarna utbredda och där den andra har en stolpe liggandes rakt över sin kropp. I samband med bilderna har Tuija Lindström också fotograferat ett strykjärn vilket traditionellt anses tillhöra den kvinnliga domänen. Strykjärnen är dessutom illustrerade flammigt röda med ömsom tjocka och tunna hinner som gestaltar blodet eller öppna sår. De väcker föreställningar om hemmet och våld mot kvinnor. Hon skildrar dessa kvinnor, likt Broos, med en tydlig och stark integritet. Det är inte några kvinnor som så lätt låter sig objektifieras och samtidigt utmanar de normgränserna.⁹¹ Karin Broos flyterskor, *flytande 1* och *2* befinner sig också i ett slags visuellt berättande där de är skildrade likbleka och på samma sätt lika blåa om läpparna. Det röda vattnet hos Karin Broos kan liknas vid Tuija Lindströms röda strykjärn där det röda blodet blir den gemensamma nämnaren. Även om Broos inte alls frammanar det oroväckande på samma sätt, så finns det ändå likheter dem emellan. I Broos målningar är det som om vattenlinjerna klyver och delar in målningarna i olika delar. Under vattenytan och under deras flytande kroppar är färgerna nästan svarta medan över ytan, på kroppen som ligger över vattenytan och uppåt i bilden, blir ljuset på en gång lättare. Som om styrka och livsvilja finns över vattenytan och under finns ängslan. Det är denna ambivalens mellan olika sinnesstämningar och det stilla varat som kan skapa ett samband mellan de båda konstnärerna. De båda skildrar kvinnor som ofta befinner sig själva i vattnet. Det öppnar upp för en tolkning av en eventuell ensamhet, men inte nödvändigtvis en negativ sådan. Det som skarpt kan skilja konstnärerna åt är tonen. Ur Karin Broos målningar tycker jag mig se en helt annan ton än den som finns i Tuija Lindströms fotografier.

⁸⁹ Kempe *et al*, s. 5-6.

⁹⁰ Lindström, Tuija, *Look at Us*, Liljevalchs konsthall, Stockholm, 2004, s. 29.

⁹¹ Lindström 2004, s. 29.

Lindströms fotografier är svart-vita vilket också förstärker obehaget och tomrummet. De ligger nakna och gör olika tydliga anspelningar på döden och det förgängliga. En av kvinnorna flyter i en konstgjord ställning och en annan dras nästan ned i djupet på grund av en stolpe som finns över henne. Karin Broos flyterskor ser inte ut att lida, inte alls på det viset. De ser heller inte ut att ligga i några obehagliga ställningar och är heller inte nakna. De ser inte ut att utsätta sin sårbarhet på ett lika påtagligt sätt. Kvinnan i *flytande 1* och *2* ser faktiskt ut att njuta av att ligga i vattnet och ha den starka solen i ansiktet. Hon ser ut att vara ensam men ändå bekväm i sig själv. I denna jämförelse med Tuija Lindströms kvinnor går det att se att Karin Broos skildringar kanske inte skiljer sig så markant från framställningen av *Venus födelse*. Kvinnorna i Broos målningar ser ut att vara i ett tillstånd av förgänglighet men också ur ett tryggt lugn. Likt Venus som kommer upp ur vattnet kan kvinnan i *Den vita klänningen* också komma upp ur vattnet. Karin Broos målning öppnar därför upp för ett återhållsamt uttryck och kan samtidigt tolkas som symbol för människan, i synnerhet kvinnan i hennes fruktbarhet och hennes olika stadier i livet. Det är livsstyrkan och kvinnans vitalitet som gör att *Den vita klänningen* och *Venus födelse* kommer närmare varandra än vad som först visade sig.

4. Markus Åkesson

En av våra samtida realistiska konstnärer är Markus Åkesson som är född 1975. Han lever och är verksam i Nybro. Året 2004 slutade han studera på Ölands konstskola men har innan dess verkat som glasgravör.⁹² Markus Åkessons måleri beskrivs liksom en dramaturgi där han tar fasta på olika övergångsstadier, bland annat den mellan barn- och vuxenvärld. I till exempel *Rites of Passage* skildras en flickas övergång från barn, in i puberteten för att sedan växa upp till kvinna. Barnen är inte sällan avbildningar av hans egen son och dotter. Åkesson skildrar ofta dessa barn i olika drömska positioner och därför suddas gränsen ut för vad som kan vara hallucinationer eller vakendrömmar. Positionen mellan det medvetna och det icke medvetna blir otydlig vilket är något som skildras i hans målning *Insomnia*.⁹³ Det drömska hos människan är skildrat i kombination med människans integration med naturen. I många fall

⁹² Asmundsson, Karin, "Mellan dröm och verklighet. Markus Åkesson är en av regionens mest intressanta konstnärer", *Östran*, http://www.ostran.se/KULTUR-NOEJE/mellan_droem_och_verklighet. Publicerad 2011-06-01, Hämtad 2013-02-18.

⁹³ Allgårdh, Sophie, *Den nakna drömmen – Sophie Allgård om Markus Åkessons måleri*, text till utställningskatalogen "In Between" i samband med utställning på Pelle Unger Galleri, Stockholm, 2011. <http://www.markusakesson.com/index.php?curriculum-vita/katalogtext-av-sophie-allgardh/>. Hämtad 2013-03-01.

där människan försöker bemästra naturen men också tvärtom där gränserna ter sig dunkla.⁹⁴ Inspiration och referenser hämtar han från filmens värld och återskapar dessa genom att i måleriet arbeta med penseldrag som utgör en långsam process vilket skiljer sig från alla de digitala bilder som sköljs över oss idag.⁹⁵ Hans stil uttrycker en noggrann precision på det sättet som han applicerar färgen på duken och där han på många ställen i målningarna ofta jobbar med olika detaljerade ansiktsuttryck. Bildens yta skapar han sedan genom att använda lasyrer av oljefärg som gör att ytan ser skör och blank ut. För att skapa dessa narrativa bildmotiv förekommer olika scener av fotoutskrifter till grund, tagna ur Åkessons egen omgivning.⁹⁶ Det går därför inte att förbise att många av hans målningar gör närmanden till att ha fotografiska egenskaper. Både i form av dess kompositioner, val av motiv men också på grund av att bildmotiven är hämtade från den realitet Åkesson själv lever i. Hans bildvärld är på det sättet ett resultat av den genomslagskraft som fotografiet har haft och fortfarande har på måleriet som hantverk. Åkessons konst är lik den tes som Andrew Benjamin uppmärksammat. På grund av den genomslagskraft fotografiet har haft, och den digitala värld som vi lever i, medför detta att vårt seende för bildkonsten har förändrats. Ett seende som innebär att vi implicit ser aspekter av ett fotografi när vi tittar på en målning. Som jag beskrev tidigare hämtar Markus Åkesson influenser från filmens värld och använder sig av fotografiska utskrifter som underlag och det gör att hans måleri placeras inom genren fotorealism.

4.1 Beskrivning av *The Passage*

I målningen *The Passage* ser vi en kvinna som ligger och flyter i en vattenbassäng. *The Passage* är utförd på det sättet att enbart hennes överkropp syns i målningen. Främst hennes vänstra sida och ansiktshalva. Vi kan även se den vänstra armen som flyter under vattenytan. Kvinnan i målningen har brunt hår med en dragning mot svart. Hon ser sminkad och upplädd ut och har en gul klänning med bladmönster på sig med tillhörande rött band virat kring livet. Klänningen ser ut att vara en kimono och med sitt mörka hår kan man anta att kvinnan kanske har ett asiatiskt ursprung. Vem denna kvinna ska föreställa vet vi inte. Titeln på målningen ger heller inga ledtrådar. Jag föreställer mig att kvinnan ligger och vilar men bildens uttryck får mig att tro att hon inte ens är vid liv. Målningens komposition antyder att det kan vara en iscensättning men också ett utsnitt ur en situation. Den ger oavsett vilket en väldigt nära

⁹⁴ Asmundsson 2011-06-01. Hämtad 2013-02-18.

⁹⁵ Allgårdh 2011. Hämtad 2013-03-01.

⁹⁶ Allgårdh 2011. Hämtad 2013-03-01.

relation mellan betraktaren och den avbildade. Inte i den meningen att vi får en ögonkontakt med kvinnan på bilden utan det att hon upptar en stor del av den. Färgerna i målningen ter sig vid första betraktandet skarpa och varma. På en del ställen ser penseldragen tydligt markerade ut som exempelvis i hennes klänning och i vattnet runt omkring henne. Andra element ser abstrakta och svepande ut.

4.2 Analys och tolkning

The Passage

Vid mitt betraktande och utifrån min position som tolkare av målningen *The Passage* av Markus Åkesson, kan jag, liksom Karin Broos målning, inte undvika att i målningen implicit se ett fotografi. Först kan det fotografiska antydast genom hela målningens yttersta framtoning. Detta på grund av att Åkesson har möjliggjort att alla färger har fått en glasartad yta. I likhet med den fotografiska tekniken cibachrome ser det ut som om han har lagt på ett flertal lager av fernissa vilket gör att målningen har en förskönad yta. Eftersom *The Passage* är en målning ser därför bildens yta i hög grad artificiell ut. En övertydlighet som vill övertala vårt seende om att det är ett fotografi. Det i målningen som närmar sig det ”verklighetstroga” och det fotografiska är först och främst att vid betraktandet av målningen går direkt på motivet. Allting förefaller så genomskinligt och ser så påtagligt ut. Målningen får en fotografisk transparens och blir på samma sätt som vid betraktandet, ett konkret och tydligt fotografi. De partier i målningen som gör att delarna framstår på ett mer påtagligt sätt kan tänkas vara detaljrikedomen. Avbildningen av kvinnans klänning, som skymtar över vattnets yta, har sådana detaljer att klänningens veckningar tydligt framträder i målningen. Många konturer av varje färgpåläggning syns också, exempelvis där olika nyanser av den gula färgen tydligt kommer fram. Även konturerna av de blad som är avbildade framstår tydligt. Inte minst framträder en detaljrik del på kvinnans röda livbälte. Åkesson har där använt vita fläckar, antagligen för att markera ljuset som han låtit smälta samman och rinna ut med de resterande i målningen.

Precis vid kvinnans överkropp, på hennes vänstra sida och det som antagligen ska föreställa blänket eller skiftningarna av vattnets rörelser, är konturerna mycket tydliga. De överväger nästan att bli abstrakta formationer. Bortom kvinnan syns flera skiftningar mellan vattnets olika ljus- och färgpunkter genom att konturerna mellan skiftningarna är tydligt markerade. Vattnet under kvinnans kropp är istället avbildat med en mer svepande

penselmetod. Detta innebär att de små detaljerna förvinner, trots att vi på samma sätt kan förstå vattnets grumlighet och rörelser under ytan. Detsamma gäller kvinnans vänstra hand och vänstra arm på klänningen som flyter under ytan. Kvinnans ansikte är däremot i en annan avbildning än vattnet. De olika partierna i ansiktet visar tydliga tecken på en skiftande och rik mängd av detaljer i det att färgerna givits en jämn yta där också olika övergångar av ljuset fångar ett verklighetstroget uttryck. Sedan syns däremot en mångfald olika små och precisa penseldrag som fortfarande håller kvar den detaljrikedom som finns men som skapar en överklig avbildning. Kvinnans ansikte förvandlas istället till en abstraktion. De abstrakta partierna syns till exempel tydligt på kvinnans haka och vid närmare betraktande syns många penseldrag även på hennes läppar och på näsan. Det verklighetstroga kan även urskiljas i håret som över vattenytan ser blött ut och hur de olika partierna av hår därför ligger separerade från varandra. Den oskarpa skildringen av håret under vattnets yta liknar mer den bild som vi ser i realiteten. I de metalliska formationerna som finns till höger i bilden, speciellt de främre av dem, har konstnären sett ut att ha velat fånga alla detaljer av de olika speglingarna och skiftningarna av det metalliska. Detaljerna visar också här hur det metalliska fortsätter under vattnet och avbildas med en diffus skärpa.

Avbildningarna av de olika ljus- och färgskiftningarna är Markus Åkessons sätt att arbeta med färgpåläggning. Många färgelement har en sådan skärpa och skarpa konturer vilket resulterar i att de ser väldigt klara och tydliga ut. Samtidigt som Åkesson fångar alla dessa speglingar och distinkta partier, ser det ut som att han även försöker dölja många penseldrag, för att på den vägen också ge en illusion av verkligheten. Trots det fortsätter bilden att behålla ett uttryck av det artificiella och jag undrar om det är just dessa skarpa färgelement som istället berikar en artificiell och förskönande yta. Och om det i slutänden egentligen inte har med en fotografisk likhet att göra. Kanske är det bara en målerisk teknik med färger som hör hemma inom den måleriska diskursen. En teknik som inte har något avseende att likna ett fotografi utan bara leker med den realistiska avbildningen. Trots att målningen har många detaljrika delar som framstår som verklighetstroga, så uppenbarar sig de måleriska strukturerna tydligt vilka inte kan bortses. Däremot har bilden en komposition och ett utsnitt som kan förstärka det fotografiska. I målningen ser vi bara överdelen av kvinnans kropp. Vi ser enbart hennes vänstra arm och den vänstra sidan av hennes ansikte. I bilden ser vi endast ett utsnitt av det i bassängen som troligtvis är handtagen och det ljusare fältet som syns i bakgrunden framstår som dunkelt. Bildens komposition kan förknippas med det fotografiska ögonblicket. Kvinnan i vattnet har inte blicken riktad mot oss utan hon framställs som avlägsen. Kompositionen av en sådan målning och så som den ser ut i *The Passage* ger

känslan av något, en situation ur det förgångna. Känslan av att kvinnan i Åkessons målning har legat där eller att hon flyter där i vattnet nu. Någon har haft viljan att fånga det på bild. Genom att vi bara ser delar av det avbildade påminner det mig om Ola Billgrens tillvägagångssätt där olika föremål och människor blir gestaltade som delobjekt i målningen. I *The Passage* är delen av helheten kvinnan. Samtidigt ser målningen ut att vara iscensatt och det på grund av kombinationen av den miljö som liknar en inomhusbassäng i vilken kvinnan ligger och flyter och den klänning som hon bär. En konstellation som kan förefalla tillgjord.

Anledning till att målningen avviker från tanken om att det är ett fotografi, är fotograferandets tekniska funktioner. Funktioner som överhuvudtaget inte existerar i skapandet av en målning och som gör att de två medierna markant skiljer sig åt. Det finns många sätt som kan berika det fotografiska i målningen. Men det är en skugga och en känsla av det fotografiska som synliggörs, menar Andrew Benjamin.⁹⁷ En målning är vad den är. Men eftersom vi kan se den utifrån en fotografisk diskurs kan det skapa en förvirrad inställning hos betraktaren. Även om konstnärer använder måleriska tekniker som förstärker, till exempel att dölja penseldrag, omsluts aspekter av det fotografiska ändå i måleriet vilka kanske också är de som i slutänden dominerar vårt seende och därmed vår tolkning.

Likt de intertextuella samband som påträffades mellan Karin Broos målningar och övriga konstverk, kan de även tillämpas på Markus Åkessons *The Passage*. Kvinnan som ligger i vattnet i målningen *The Passage* uttrycker ett tillstånd som ser ut att vara ur medvetandet samtidigt som de fotografiska aspekterna hänsyftar på det verklighetsavbildande. Härigenom skapas en spännande förening mellan dröm och verklighet. Denna kombination av ledmotiv går tillbaka till mitten av 1800-talets England med gruppen *The Pre-Raphaelite Brotherhood* eller *Det Prerafaelitiska brödraskapet*. Brödraskapets tre grundare var Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt och John Everett Millais. De ämnen som hela tiden i deras bildvärld var aktuella handlade om den ständiga kärleken, livet, sveket och döden. Millais vad den av de tre som målade *Ofelia* (1851-52), den prerafaelitiska rörelsens kanske mest berömda målning. Det är Ofelia som ligger i vattnet med otaliga blommor omkring sig, med utbredda armar och en vit klänning som låter henne flyta på vattnet. Motivet är hämtat ifrån Shakespeares *Hamlet* där Ofelia drunknar i en flod efter att ha fått höra nyheten om att hennes älskade Hamlet har dödat hennes far. Målningen belyser därför det allvarstygda ämnet olycklig kärlek och död.⁹⁸ Från *Ofelia* till *The Passage* blir det evigt kontinuerliga så påtagligt.

⁹⁷ Benjamin 2004, s. 98.

⁹⁸ Söderlind, Solfrid *et al*, *Prerafaeliterna*, Nationalmuseum, Stockholm, 2009, s. 9.

Prerafaeliternas bildvärld består av en realistisk klarhet där bildens naturstudium är skildrad i en otrolig detaljskärpa. Den mångfald av växter som finns runtomkring Ofelia har symboliska undertoner som död, sorg och oskuld, sålunda blir spänningen mellan realism och naturromantik en tydligt löpande tråd.⁹⁹ Men medan Ofelia är skildrad ute i naturen med alla de otaliga växterna, befinner sig kvinnan i *The Passage* i en instängd miljö. Även om denna målning av Åkesson inte har samma naturromantik omkring sig innehåller många av hans andra målningar integrationen mellan människa och djur och natur. Både målningen *Ofelia* och *The Passage* skildrar kvinnor vilka ser ut att pendla någonstans mellan medvetlöshet och död. Det som skiljer dem åt är att hela Ofelias kropp är avbildad medan Markus Åkesson bara har avbildat kvinnans överkropp. Det är utifrån en realistisk skärpa. Men medan Millais går in på de små detaljerna, arbetar Åkesson tvärtom. Han låter många färgfält vara självständiga existenser.

Denna ambivalens där kvinnorna existerar i ett tillstånd mellan liv och död skildras genom att de båda har ögonen och munnarna öppna och ser ut att när som helst sjunka till botten. Ofelia ligger med sin mage nedsjunken i vattnet medan Åkesson i sin målning framställer kvinnan med ett rött bälte kring livet. Detta kan tolkas utifrån tanken att rött symboliserar olyckans färg och att avbilda färgen rött tillsammans med vitt betecknar livsförnyelse.¹⁰⁰ Håller kvinnan i *The Passage* också på att sjunka nedåt eller är det en symbol för blod och martyrskap? Detta ambivalenta tillstånd i kombination med vattnet är tydligt i dessa två målningar. Vattnet som symbol kan uttrycka källan för tillvarons möjligheter och till livet. Men vattnets sfär kan även symbolisera den kvinnliga principen och det kontinuerliga. *The Passage* behöver därför inte tolkas med döden som utgångspunkt utan kan utifrån tanken att kvinnan sjunker syfta på källan av liv. Döden brukar i sin tur traditionellt betecknas med pånyttfödelse och föreställningen om färden mellan en existensform till en annan.¹⁰¹ Då vattnet å ena sidan skänker liv och fruktbarhet kan det å andra sidan också påminna om nedsjunkande och undergång. Det är ett element som innebär drunknande och upplösning, men kan också verka renande.¹⁰² Av denna anledning bör titeln på Markus Åkessons målning uppmärksammas, *The Passage*. Detta berikar i sin tur att kvinnan i målningen symboliskt faktiskt befinner sig i en övergång, från ett tillstånd till ett annat. I detta fall tillför de symboliska tolkningarna både livet och döden vilket kanske är ett resultat av de öppna luckor som Markus Åkesson har lämnat för tolkningar. Titeln *The Passage* möjliggör även tanken på

⁹⁹ Söderlind 2009, s. 9.

¹⁰⁰ Cooper 1978, s. 58.

¹⁰¹ Cooper 1978, s. 38.

¹⁰² Biedermann, Hans, *Symbollexikonet*, Bokförlaget Forum, Stockholm, 1991, s. 451.

Ofelia förekommande i en passage. Millais kanske tydliggör denna passage mer bildligt än vad Åkesson gör, i det att olika växtligheter omger hennes kropp och bildar en passage.

I många målningar av Markus Åkesson finns människan avbildad tillsammans med olika djur, ofta i mörka miljöer där människan i målningen är den enda punkt som ljuset riktas mot. Detta förekommer dock inte i målningen *The Passage* men i så pass många andra av Markus Åkessons målningar så det är av värde att uppmärksamma det. Metoden som Åkesson närmar sig med ljuset kallas *chiaroscuro* vilket skapar en förbindelse till 1600-talets nederländska konstnärer som Rembrandt (1609-69) och Jan Vermeer (1632-1674), men även den italienske barockkonstnären Caravaggio (1579-1610). Bland Åkessons arbeten tänker jag främst på målningarna *Rites of passage (Kopetania)*, *The Woods (Pauline)* och *Prev.* Alla de tre målningarna är skildrade i en mörk skugga där endast flickan eller pojken syns från ett starkt ljus. I målningen *The Woods* tittar flickan upp i ljuset, som om ljuskällan skulle finnas högt ovanför henne. Liknande står att finna hos Vermeers *Kökspigan* (1658) och framförallt *Paulus Omvändelse* (1600-01) och *Måltiden i Emmaus* (1601) av Caravaggio. I *Pauli omvändelse* sträcker mannen som ligger på marken upp sina armar mot ljuset. Ungefär detsamma kan vi finna i *The Woods (Pauline)* där flickan som hukar sig nedåt, samtidigt som hon håller fast i en rovfågel, tittar uppåt. Traditionellt symboliserar ljuset det gudomliga. Ljus och mörker är det mest kraftiga dualistiska systemet där ljuset oftast står för solen som förmedlar den rena kunskapen.¹⁰³ Motsättningen mellan ljus och mörker uppfyller inom den traditionella symboliken hela det mänskliga varat.¹⁰⁴ Detta sätt att arbeta med symbolerna ljus och mörker, eller klärobskyr, är inte något egendomligt fenomen hos Åkesson. Han granskar på olika sätt det mänskliga varat, hennes blivande i tid och gränserna mellan människa och natur.

¹⁰³ Biedermann 1991, s. 260.

¹⁰⁴ Biedermann 1991, s. 290.

5. En semiotisk reflektion

5.1 Bilden som ikoniskt tecken

Om *The Passage* och *Den vita klänningen* är två målningar som består av ikoniska tecken ska uttrycket först och främst överensstämma med innehållet.¹⁰⁵ För att hävda att Karin Broos målning har ikoniska teckenkvaliteter vill jag därför referera till analysen, där jag tog upp fotografiska respektive måleriska element i bilden. För att tydliggöra de olika mediernas roll i *Den vita klänningen* delade jag in bilden i en för- och bakgrund. Det var därefter förgrunden som mest anspelade på det fotografiska vilket betyder att denna förgrund som uttrycker kvinnan ståendes i vattnet med den vita klänningen mest motsvarar ett ikoniskt tecken. På en övergripande nivå överensstämmer först uttrycket med innehållet på så sätt att penseldragen och färgerna skapar avbildningen och förståelsen ”kvinna med vit klänning”. Detta samband mellan tecknets uttryck och innehåll är inte svårbegripligt. Dessutom syns de skuggor som klänningen skapar på hennes ben av ljuset och hur hennes vänstra arm avger skuggor på klänningen under. Det sätt kvinnan håller sina armar är tydligt avbildade och likaså ser håret blött ut och hänger ned för ansiktet. Gällande kvinnan och hur hon är avbildad finns det många sådana detaljer där uttrycket stämmer överens med innehållet. Eftersom hon är mycket realistiskt återgiven och har en tydlig närhet till en verklighetsåtergivning återstår frågan om kvinnan i målningen verkligen liknar någon verklig människa. Hon föreställer kanske. Men liknar hon? Målningen kan såtillvida vara omarbetad från den fotografiska förlagan. Med detta nya ställningstagande förändras föreställningen om kvinnan som ett ikoniskt tecken. Eftersom hon eventuellt då inte liknar en kvinna som exakt ser ut på det viset, går det inte heller lika lätt att påstå att kvinnan har sådana teckenkvaliteter.

I uppsatsens analys påstod jag sedan att bakgrunden, det avbildade vattnet och himmelen som finns i *Den vita klänningen*, är mer framträdande målerisk och abstrakt. Det är inte svårt att förstå att Karin Broos återgivning ska likna vatten och himmel. Detta beror på att Broos först och främst har placerat kvinnan centralt i mitten av bilden och att hennes smalben är avbildade diffust framträdande som ger ett indexikalt tecken om att det är i vattnet hon står i. Även kvinnans blöta hår visar på ett indexikalt tecken för att hon nyss kanske har badat och förstärker avbildningen av en sjö runtomkring. Men också det att Broos har åskådliggjort en horisontlinje vilket betonar och förstärker vår föreställning om ett landskap med sjön och himmelen ovanför. Likaså föreställer bakgrunden ett sådant landskap men återigen är frågan

¹⁰⁵ Sonesson 1992, s. 126.

om det liknar detta. Misstron över att Broos skildring av landskapet inte liknar det verkliga förstärks genom att målningen har fler måleriska fragment som faller över gränsen till det abstrakta. Den monokroma himmelen och det skarpt blåa vattnet som närmar sig det lila är alla uttryck som på detta sätt inte samspelar med ett innehåll och därför är det svårt att också kunna påstå att denna del av målningen är ett ikoniskt tecken.

De ikoniska tecknen kan på ett liknande sätt diskuteras i Markus Åkessons *The Passage*. Likt *Den vita klänningen* överensstämmer uttrycket med innehållet på den nivå att vi ser att det är en kvinna i gul klänning som ligger och flyter. Ett ikoniskt tecken kommer till uttryck i Markus Åkessons arbete med kvinnans ansikte. Volymen i ansiktet är uppbyggd av olika nyanser av kalla och varma färger som skapar en verklighetstrogen aspekt. Sedan ser påläggningen av färgerna på kvinnans klänning mer disiga och grumliga ut. Över vattenytan ser de skarpare, precisa och mer detaljerade ut. Det är detta uttryck med hjälp av måleriet som medium som skapar det sätt stoffligheten i klänningen ser ut under och över vattnet och som därför får uttrycket att samspela med innehållet.

The Passage består även av måleriska element i målningen där det är svårt att kunna se bilden som ett ikoniskt tecken. Likt Karin Broos målning ser vi att i Markus Åkessons målning föreställer det en kvinna men ingenting säger att avbildningen av kvinnan i denna gula klänning liknar en kvinna i verkligheten, eller någon på en fotografisk förlaga. I själva verket kan det vara så att *The Passage* är omarbetad och influerad utifrån olika förlagor där resultatet blivit ett helt annat. Kvinnan i *The Passage* är i sig, i sitt vara, därför inte ett ikoniskt tecken. På många andra sätt överensstämmer inte uttrycket med dess innehåll. Som också nämndes i analysen är färgerna, då främst den gula klänningen, på ett sätt överdrivna och i sin framtoning för skarpa. De olika vecken i klänningen påvisar ett slags kantigt uttryck som är svårt att härleda till ett innehåll. Målningen innehåller även många färgfläckar och partier vilka till sina uttryck är så markerade att vårt öga i verkligheten inte skulle kunna upptäcka dessa i verkligheten. De delar av målningen som jag åsyftar är partier i vattnet vid de metalliska formationerna. Färgerna har ett slags kamouflerat uttryck och där konturerna kring färgerna är förstärkta. Även ljusare partier precis vid kvinnans kropp framträder med konkreta konturer. De framstår likt något som inte existerar, som något artificiellt. Därför blir de mer abstrakta än konkreta och det blir svårare att sammanföra dessa till ett innehåll och ett ikoniskt tecken. *The Passage* har fler abstrakta delar där uttrycket inte ter sig artificiellt som nyligen nämnts, utan där penseldragen istället tydligt syns. De påfallande abstrakta delarna är först de vita färgfläckarna som är tydligt applicerade på det röda bandet vilket kvinnan har kring livet. Markus Åkesson har sedan i avbildningen av vattnet under kvinnan, skapat ett

uttryck likt svepande rörelser som ger en mer surrealistisk ton i målningen. Det partiet bortom kvinnan i målningen, det som består av en ljusgrön nästan vit färg i tre olika lager, är svåra att tyda till sitt innehåll. Det är inte bara svårt att veta vad det i målningen ska likna utan det är till och med svårt att se vad det föreställer.

Både *The Passage* och *Den vita klänningen* har likt alla andra bilder inte den ytstruktur eller plasticitet som är en del i vår verklighet. Målarduken äger inte några dofter, rörelser och består inte av ett tredimensionellt format. Framför oss har vi istället en tvådimensionell bild, en målarduk med olika färger, penseldrag som tillsammans bildar ett innehåll. I detta fall står kvinnan i fokus i de båda målningarna. I en bild där konstnärerna har låtit de två medierna fotografiet och måleriet samspela och påverka varandra till sin specifika karaktär. Genom att använda en sådan metod är det inte svårt att förstå den komplexitet som avbildningen för med sig. Det ikoniska tecknet kan därefter bestå av gradskillnader. Om bildens olika tecken skulle vara helt ikoniska skulle det vara personen i sig eller en dubbelgångare till avbildningen. Men problemet kvarstår om hur man i vissa avseenden i sådana fall kan bedöma att någonting är ett ikoniskt tecken.¹⁰⁶

Det ikoniska tecknets skillnader i grader utgår jag från i uppsatsen på basis av de sätt aspekterna av det fotografiska respektive det måleriska framträder i målningarna. Men genom att jag använder det ikoniska tecknet på det sättet, blir risken att jag utgår från att det fotografiska är synonymt med det ikoniska tecknet. För att därigenom påstå att det fotografiska är en mer sann avbildning av vår verklighet. Det måleriska blir likt en abstraktion och därför ett icke ikoniskt tecken. Men det är viktigt att tydliggöra att fallet inte nödvändigtvis behöver vara så. Det går inte att påstå att ett fotografi är en komplett verklighetstrogen avbildning av vår verklighet. Inte heller att det fotografiska mediet skiljer sig gentemot det måleriska konstverket vad gäller sådana avbildningar av vår värld. Men för att utgå från att ett fotografi och en målning är ikoniska tecken, är det möjligt att diskutera det ikoniska tecknet utifrån gradskillnader i uttryckande av en målerisk och fotografisk aspekt. Vid min granskning av på vilket sätt målningarna innehar dessa teckenkvaliteter, upptäckte jag att det inte bara är svårt att diskutera målningens olika uttryck och innehåll, utan också att målningar är komplexa och att det därför finns oändligt många och olika nivåer där det ikoniska tecknet går att studera. Frågan kvarstår därför om hur långt in på detaljnivå undersökningen av sådana tecken ska studeras och om det till slut överhuvudtaget går att framhålla ett ikoniskt tecken. Mycket på grund av att vid betraktandet av en bild, bär den som

¹⁰⁶ Eco 1971, s. 189.

betraktar alltid med sig sin egen förståelsehorisont. Ur målningen upptäcker vi de denoterade motivens egenskaper. Vi varseblir sedermera målningens visuella substanser såsom färger, rymd och ljuseffekter som vi samordnar till en sammanhållen struktur. Genom detta plockar vi ihop olika delar i målningen, delar som vi känner igen och sammanför, och på så sätt formas bilden till ett igenkännbart motiv. Till exempel är det möjligt att sammanföra den diffusa horisontala linjen i *Den vita klänningen* med hur kvinnans smalben i vattnet är skildrade till att hennes hår ser blött ut vilket kan skapa uppfattningen om att kvinnan i målningen står i vatten och därmed har ett landskap bakom sig. De visuella syntagmen skapar ett ikoniskt tecken på basis av koder och tidigare erfarenheter. Även om uttrycket inte har några gemensamma element med innehållet kan vi ändå varsebli att det figurativa tecknet på målarduken förmedlar liknande former, eller har en viss relation, till det avbildade föremålet eller människan. Men i detta fall handlar det då istället om vår varseblivning och vari dessa relationer består och hur de förmedlas.

5.2 Bilden som indexikalt tecken

Det karaktäristiska med bilder, men i synnerhet fotografier, är att de är ett avtryck eller ett spår av någonting.¹⁰⁷ Förespråkare för ett sådant synsätt är exempelvis Susan Sontag och Søren Kjørup. Susan Sontag anser att även om en målning också uppfyller fotografiska krav på likhet, aldrig är mer än en utsaga om en tolkning, är ett fotografi baserad på en registrering.¹⁰⁸ En bild med indexikala tecken bär spår av någonting, detta något är närvaron av det fotografiska och det måleriska i *The Passage* och *Den vita klänningen*.

I *The Passage* visar sig spår av det fotografiska först och främst genom konstnärens val av färger och de fernissor som tillsammans bildar den blanka bildytan. Likt det som tidigare har sagts i analysen är att en sådan yta liknar den blanka ytan som finns på ett fotografi. Det som vidare gör att målningen förstärker sin närvaro av fotografiet, är skildringen av en ögonblicklig situation i dåtid. Det fotografiska blir i sin tur ett indexikalt tecken för det temporala. Anledningen är att fotografiet i någon mening allt som oftast betraktas likt ett historiskt dokument. Den komposition som Markus Åkesson har valt att arbeta med förstärker känslan av detta. Då kvinnans överkropp och hennes vänstra arm enbart framträder i vattnet kan det se ut som att hon är på väg att flyta förbi. Hennes ansikte är även riktat uppåt, och blicken likaså, vilket sänder ut en attityd av anonymitet. Hon är på ett sätt isolerad i den

¹⁰⁷ Eco 1971, s. 187.

¹⁰⁸ Sontag 1977, s. 154.

situation i vilken hon befinner sig. Sambandet till en dokumenterad situation förstärks även av de fragment av delobjekt som finns med till höger i bilden. Dessa olika delobjekt och Markus Åkessons val av kompositioner förstärker indikationen av att bilden således skildrar en händelse som ser ut att vara sedd utifrån en annans synvinkel, en situation som denne har fångat på bild. Dessa indikationer av något fotografiskt i bilden och där det tidsmässiga förbinder de två, kan i sin tur tydliggöra spår av att konstnären har använt sig av fotografiet som förlaga. Även i Karin Broos målning *Den vita klänningen* kan en skepnad av något fotografiskt tydas. De båda målningarna närmar sig skildringen av det temporala på ungefär samma vis. Kvinnan i Broos målning är även hon innesluten i sig själv vilket skapar en isolering och framkallar en anonymitet om och kring henne då hon står med frånvänd blick och en innesluten hållning. Även det ljus som är riktat mot kvinnans kropp indikerar och utsänder en känsla av ett realistiskt ögonblick. *Den vita klänningen* åskådliggör inte några delobjekt likt *The Passage*, men trots det uppvisar ändå Broos sin målning som en bild tagen ur en förgången tid vilket inte enbart beror på de måleriskt tekniska dragen. Broos målningar uttrycker en genuin och mänsklig känsla av vemod, ensamhet men också av trygghet. Den tänkande kvinnan är liksom i sig själv, i sina tankar, vilket skapar en känsla av en värld bortom nuet. Det tidsmässiga, eller känslan av att målningen skildrar en dåtid, förstärks genom en känsla som jag som betraktare får av målningen. Det gör också att betraktaren till Broos målningar dras med in i den värld som målningen avslöjar.

Men även om en bild försöker fånga och frysa ett ögonblick ur vår verkliga värld kommer bilden att kontinuerligt förändras med möten med nya betraktare och kontexter.¹⁰⁹ Vidare hävdar Andrew Benjamin att en ögonblicksbild inte kan fånga de verkliga relationerna som vår yttre omgivning påvisar. Men i fallet med *The Passage* och *Den vita klänningen* är målningarna inte koncentrerade utifrån en uppsättning yttre relationer från vår omgivning. De består uteslutande av en person som med sin hela uppsyn får utgöra ett specifikt ögonblick. Både Broos och Åkessons målningar är, för att använda Andrew Benjamins termer, en eftereffekt av fotografiet som medium.¹¹⁰ Målningarna är tydligt influerade av fotografiet, både utifrån en fotografisk förlaga och genom en skildrad ögonblicklig känsla av dåtid, vilket ger målningen en dubbel karaktär.

Denna närvaro av ett fotografi som i måleriet ger sig tillkänna, är hela tiden omsluten i ett måleri. Även om målningarna benämns i termer av fotorealism är det omöjligt att ignorera

¹⁰⁹ Lundström, Jan-Erik, "Introduktion: Etthundrafemtio år av reproducerbarhet", *Tankar om fotografi*, red. Jan-Erik Lundström, Alfabeta, Stockholm, 1993, s. 12.

¹¹⁰ Benjamin 2004, s. 98.

måleriets närvaro. Målningen är, enligt Susan Sontag, enbart en utsaga om en tolkning av vår omvärld. Det kan betyda att en målning inte på något annat sätt kan ses utifrån det måleriska konstverk det är. De indexikala tecknen för att det måleriska i målningarna ger sig till känna genom det sätt konstnären väljer att applicera färgen på duken, vilket i hög grad har framkommit i analysen där jag koncentrerade mig på olika mediespecifika element i målningarna. Bland annat framhöll jag olika abstrakta element i målningen, såsom det landskap som kvinnan befinner sig i. I landskapets vatten kan de olika färgpåläggningarna tydas vid närmare granskning. Detsamma avser kvinnans hår i Broos målning. Även om det är realistiskt skildrat är vissa ljuspunkter i håret för markerade och vittnar därför om att det är ett måleri. Med vår vetskap om att det inte är någonting annat än ett måleri, kan det därför resultera i att det måleriska mediet blir det största och kanske mest tydliga indexikala tecknet.

Målningarna är därefter indexikala tecken för ett fotorealistiskt måleri. Det visar sig genom denna ambivalens mellan de två medierna som så tydligt kommer fram i *The Passage* och *Den vita klänningen*. I min diskussion om hur målningarna är konstruerade, har både de fotografiska och de måleriska aspekterna lyfts fram, vilket kan betona att konstnärerna har valt att använda fotografier som förlagor.

6. Sammanfattning och avslutande diskussion

Huvudsyftet med denna uppsats var att undersöka huruvida Karin Broos och Markus Åkessons målningar kan ses som avbilder av en autentisk situation. I detta syfte ingick också att undersöka närvaron av hur det fotografiska och måleriska gestaltar sig.

Uppsatsen inleds med att jag kontextualiserar begreppet fotorealism som i Sverige uppstod kring mitten av 1960-talet och kallades nyrealism. Därefter presenterar jag Karin Broos och Markus Åkesson vars målningar *The Passage* och *Den vita klänningen* står som utgångspunkt för denna uppsats. Jag förbinder de två konstnärerna och deras målningar med stilbegreppet fotorealism. Frågeställningarna är: Hur skapas representationer av en autentisk situation i de två valda fotorealistiska målningarna? På vilka sätt kan de ikoniska och de indexikala tecknen urskiljas i målningarna *Den vita klänningen* och *The Passage*? Hur framträder och urskiljs en närvaro av det fotografiska i målningarna? På vilket sätt urskiljs det måleriska i de två fotorealistiska bilderna?

Den första och andra frågeställningen sammanfaller och svaret på dessa besvarar jag genom att diskutera Charles Sanders Peirces definition av det ikoniska och indexikala tecknen i samband med målningarna. Det ikoniska tecknet undersöker jag på det sättet som målningarnas uttryck överensstämmer med dess innehåll, vilket handlar om konstnärens val av det måleriska utförande motsvarar det som det ska föreställa. Utifrån det indexikala tecknet undersöker jag om spåren finns av det fotografiska, i synnerhet målningarnas skildring av en dokumenterad tid och sedan på vilket sätt spår av ett måleri framträder. För det första var det svårt att helt avgöra i vilken mån bilderna består av dessa tecken. Det var svårt att veta var gränserna går och hur detaljerad jag i en sådan diskussion skulle vara för att avgöra tecknets betydelse. Mycket av det som sades i analysen upprepades i den semiotiska reflektionen, fast att jag i den senare applicerade, och i diskussionen, utgick från det ikoniska och indexikala tecknet.

För att besvara på vilket sätt närvaron av det fotografiska mediet kommer till synes i *The Passage* och *Den vita klänningen* har jag, med stöd av Andrew Benjamin, undersökt målningarna utifrån dess specifika medier, måleriet och fotografiet. Detta för att urskilja vilka element i målningarna som ter sig fotografiska och måleriska. Kort efter följer analysen av intertextuell karaktär där jag letar efter intertextuella samband i form av det symboliska språket. Jag placerar *The Passage* och *Den vita klänningen* bredvid verk av konstnärer såsom Tuija Lindström, Sandro Botticelli och John Everett Millais. Detta gör jag på grund av att det är svårt att frånga det symbolspråk som varje målning för med sig. Det visar på att det alltid

finns någonting mer dolt, och en slags djupare förklaring, än det rena försöket till en ”verklighetsåtergivning”. De intertextuella samband som lyfts fram i denna uppsats, är mer av en effekt av den kontext som betraktaren eller tolkaren befinner sig i, men också den som konstnärerna verkar inom. Det är oundvikligt att inte påstå att bildkonventioner påverkar människan i mötet med andra bilder. Både betraktaren och konstnären har inte sällan med sig sina egna erfarenheter och en slags lagring av bilder i minnet, som påverkar mötet av näst kommande bild. Genom att dra paralleller mellan en samtida målning och ett äldre bildkonstverk, framhäver det hur dessa samtida konstverk nästan anspelar på andra bilder som ”förebilder”.

Resultatet av mina analyser och tolkningar har visat att de två fotorealistiska målningarna båda har aspekter och konstruktioner av en fotografisk bild. Analysen visar att målningarna i hög grad framvisar måleriska kvaliteter, trots att målningarna syftar till en fotorealistisk stil och flera försök till dolda penseldrag. Detta visar på att målningarna uttrycker en autenticitet men att de måleriska aspekterna också tydligt framträder. Jag har sett att vissa element i målningarna är abstrakta, vilket inte överensstämmer med det ikoniska tecknet och gör därmed inga anspråk på ”verklighetstrogen” avbildning. Sådana delar i målningen blir istället ett indexikalt tecken för det måleriska mediet. De abstrakta elementen i målningen, är studerade på detaljnivå och utgör därför inte hela målningen. På samma sätt gäller det indexikala tecknet i bilderna. Exempelvis i bakgrunden av *Den vita klänningen* där abstraktionen är högre och kan tolkas som ett indexikalt tecken för konstnärens penseldrag. Kvinnan i förgrunden är mer påtaglig och konkret, vilket skapar ett indexikalt tecken för den fotorealism och den fotografiska kvalitet som målningen har. Detta tecken är liksom det ikoniska tecknet varierande i sitt uttryck, beroende på vilka partier i målningen som studeras. Det som även berikar målningens abstraktion är de intertextuella sambanden som jag lyfter fram. Sambanden visar på det rika symbolspråk som finns och att det därför kan tydas något mer bortom ett försök till en realistisk avbildning.

Målningar är, enligt Nelson Goodman, inte ett ikoniskt tecken. Likhet är inte någon garanti för representationen eller garanti för att det avbildade föreställer det de ska likna. Detta resonemang förstärks i och med att bilderna som i denna uppsats analyseras, är måleriskt utförda. I reflektionen har jag funnit olika delar som tyder på att avbildningen där uttrycket inte överensstämmer med innehållet. Även om det ikoniska tecknet kan tydas utifrån olika skillnader i grader, visar sig inte vardera bilden likt ett fullständigt ikoniskt tecken. Detta på grund av det medium som används, måleriet, och att jag studerade tecknet utifrån två sidor, det måleriska och det fotografiska. Det ikoniska tecknet är heller inte fullständigt, enligt E. H.

Gombrich resonemang. Han menar att en aspekt av det objekt som konstnären vill avbilda kan fångas. Ljuset kan bara antagas och att uttolkaren alltid för med sig sin fantasi och andel in i tolkningen. Även om dessa resonemang går emot den fullständiga avbildningen så är *The Passage* och *Den vita klänningen* vid första anblicken konkreta avbildningar. Målningarnas framtoning visar autentiska ögonblick. Målningarna kan trots allt benämnas som fotorealistiska.

Det som jag har märkt i mina diskussioner och resonemang, är att det symboliska språket som finns i målningarna visar på en obeslutsamhet mellan det medvetna och icke medvetna. Den mellan liv och död, från en existensform till en annan. Likaså framträder en kluvenhet i det tillstånd som existerar mellan det fotografiska och det måleriska. *The Passage* och *Den vita klänningen* kan växelvis betraktas som ett fotografi och som en målning. Frågan kvarstår därför från vilket perspektiv vi ska betrakta målningarna och vilket av dessa två medier som dominerar. Det temporala som skildras i målningarna förstärker även frågan om på vilket sätt vi ska bemöta målningarna ur ett tidsmässigt perspektiv, men också ur på vilket sätt vi kan betrakta det rumsligt. Denna ambivalens tydliggörs även genom de artificiella uttrycken som består av dolda penseldrag och lager av fernissa som i sig skapar en blank, utestängande och nästan distanserad yta gentemot betraktaren till en sådan målning. Det artificiella experimenterandet har kanske tillslut heller inte något med det fotografiska att göra. Snarare en målerisk teknik med färger som hör hemma inom den måleriska diskursen. En teknik som inte har några avseenden att likna ett fotografi utan bara leker med den realistiska avbildningen.

Ytterligare kring de diskussioner som jag för i denna uppsats, vill jag påpekat att fotografiet inte nödvändigtvis är synonymt med en sann ”verklighetsåtergivning” och att de målerisk penseldragen i ett bildkonstverk inte bestämt är en abstraktion och därmed inte något ikoniskt tecken. Jag framhöll att det ikoniska tecknet kan bero på gradskillnader. På liknande sätt vill jag lyfta fram att mina diskussioner möjligtvis har en tendens till att dra likhetstecken mellan det fotografiska och det temporala. Att det som också förstärker detta samband är Karin Broos och Markus Åkessons sätt att arbeta med kompositioner och val av färger. Tanken att kameran är en objektiv dokumentationsteknik och uppfattningen om att fotografiet är ”genomskinligt”, eller en direkt kopia av vår verklighet, är ett vedertaget ställningstagande i vår kultur. Mycket på grund av att mänsklig inblandning av den fotografiska processen ansetts vara minimal och att det är därför dessa fotografiska bilder anses opartiska och fria från subjektivitet. Detta förtydligar även anledningen till varför jag som betraktare tittar på de två fotorealistiska målningarna utifrån en känsla av en dåtid skildrad. Målningen framstår då

för mig som en bild dokumenterad från en verklighetstrogen situation. Det är svårt att kunna påstå att det skulle finnas en helt objektiv åskådare. Det är istället en känsla av ett temporalt ögonblick som målningen uttrycker, och som därmed ligger hos betraktaren.

Det ”verklighetstroga” i ett fotografi, eller i en fotorealistisk målning, förstärks dessutom av Charles Sanders Peirces tes om det indexikala tecknet. Där huvudargumentet handlar om att det avbildade har ett kausalt samband med det verkliga objektet och att de då uppstår vid en exakt tidpunkt och på en specifik plats. Jag har själv kommit fram till att Broos och Åkessons målningar består av indexikala tecken av att konstnärerna eventuellt har använt sig av fotografiet som förlaga eller försökt efterhärma det fotografiska mediet. Men det skulle vara alltför godtyckligt att påstå att målningarna är indexikala tecken för en exakt tidpunkt eller plats. Även om målningarna kan utge en känsla av att vara det.

Vad jag även märkte då jag i uppsatsens två sista delar för en semiotisk reflektion, var att det ikoniska och indexikala tecknen allt som oftast gick in och ut ur varandra. Det är egentligen svårt att dela in dem i två olika kapitel då de ofta förekommer varandra. Baserat på Peirces framställning av de olika teckentyperna, är det kanske främst fotografiet, och inte måleriet, som bär på både indexikala och ikoniska tecken. Det ikoniska i ett fotografi har att göra med avbildningen medan fotografiet som indexikalt tecken baseras på ett samband med det avbildade. Karaktäristiskt för fotografier är detta sammanträffande av likhet och avtryck. Fotografier pekar på objektet eller företeelsen som är huvudkaraktäristika för fotografiets uppkomst. Från tanken på det ”rena” fotografier till ett fotorealistiskt måleri, känns därför det indexikala tecknet något frånvarande. Det indexikala baseras på att det avbildade objektet är existerande. Fotografiet skulle därför ge en sanningsenlig återgivning eftersom det är ett naturligt spår efter objektet för avbildningen. Men vid tanken på 1900-talets dekonstruktion förändras och bestäms fotografier därmed genom den kontext som mediet befinner sig i. Den teknologiska utvecklingen, de redigeringar, bildmanipulationer och reproduceringar av bilder som vi idag kan producera, inte minst fotorealistiskt måleri, placerar det rena indexikala tecknet långt borta från fotografiet. Angående det fotorealistiska måleriet blir ledet mellan färdig målning och den dokumenterade situationen, som den fotografiska förlagan eventuellt är hämtad från, för lång. Det blir därför svårt att prata om ett direkt indexikalt tecken och därmed också den fotorealistiska målningen som ett ikoniskt tecken.

Ett exempel på vad jag skulle kunna vidareutveckla, är att mer ingående studera fotorealistiskt måleri inom begreppet temporalitet. Att genom detta studera måleriet med utgångspunkt i Mieke Bals narratologiska perspektiv och de olika subjektpositioner som jag tycker mig kan se i det fotorealistiska måleriet.

7. Käll- och litteraturförteckning

7.1 Otryckta källor

Allgårdh, Sophie, *Den vakna drömmen – Sophie Allgård om Markus Åkessons måleri*, text till utställningskatalogen "In Between" i samband med utställning på Pelle Unger Galleri, Stockholm, 2011. <http://www.markusakesson.com/index.php?/curriculum-vita/katalogtext-av-sophie-allgardh/>. Hämtad 2013-03-01.

Asmundsson, Karin, ”Mellan dröm och verklighet. Markus Åkesson är en av regionens mest intressanta konstnärer”, *Östran*, http://www.ostran.se/KULTUR-NOeJE/mellan_droem_och_verklighet. Publicerad 2011-06-01 12:01, Hämtad 2013-02-18.

Forsnäsgrård, Anita, ”Lyxen i livet är naturen och tystnaden”, *Värmland*, <http://www.varmland.se/reportage/flytta-hit/lyxen-i-livet-ar-naturen-tystnaden>. Publicerad 2012-10-03 10:40. Hämtad 2013-02-15

Marner, Anders, *Burkkänslan. Surrealism i Christer Strömholms fotografi, en undersökning med semiotisk metod*, Institutionen för konstvetenskap, (diss.) Umeå universitet, 1999, [elektronisk resurs]. Hämtad 2013-02-26 på <http://gothenburg.summon.serialssolutions.com/sv-SE/search?s.q=burkkänslan>.

Persson, Magnus, ”Ett stilla ögonblick med Karin Broos”, *Borås Tidning*, [http://www.bt.se/kultur/ett-stilla-ogonblick-med-karin-broos\(2731727\).gm](http://www.bt.se/kultur/ett-stilla-ogonblick-med-karin-broos(2731727).gm). Publicerad 2011-04-15 | Uppdaterad 2011-05-04. Hämtad 2013-02-15.

Rubin, Birgitta, ”Karin Broos på Sven-Harrys (konstmuseum), Stockholm”, *Dagens Nyheter*, <http://www.dn.se/kultur-noje/konstrecensioner/karin-broos-pa-sven-harrys-konstmuseum-stockholm>. Publicerad 2011-09-15 11:13. Hämtad 2013-02-15.

SverigesRadio [www]. Hämtad 2013-04-13 på <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/126293?programid=2071>.

7.2 Tryckta källor

Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London and New York, 2000.

Arvidsson, Kristoffer, *Den romantiska postmodernismen. Konstkritik och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, diss., Göteborgs universitet, 2008.

Bal, Mieke, *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*, Polebridge, Sonoma, California, 1994.

Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago och London 1999.

Barthes, Roland, *Det ljusa rummet – tankar om fotografiet*, Alfabeta, Stockholm, 1986 (1980).

- Benjamin, Andrew, *Disclosing spaces: on painting*, Clinamen Press, Manchester, 2004.
- Biedermann, Hans, *Symbollexikonet*, Bokförlaget Forum, Stockholm, 1991.
- Billgren, Ola, *Album – En retrospektiv*, Vol. I, Rooseum, malmö, Moderna museet, Stockholm, 1991.
- Billgren, Ola, "Le Voyeur", *Texts – A retrospective*, Vol. II, Rooseum. Malmö, Moderna Museet. Stockholm, 1991.
- Billgren, Ola, *målningar 1963-73*, Galleri 69, Göteborg, 1973.
- Billgren, Ola, *Texts – A retrospective*, Vol. II, Rooseum. Malmö, Moderna Museet. Stockholm, 1991.
- Billgren, Ola, "The Evolution of an Art Work", *Texts – A retrospective*, Vol. II, Rooseum. Malmö, Moderna Museet. Stockholm, 1991.
- Castenfors, Mårten, *Sveriges konst 1900-talet. Del 3. 1970-2000*, Sveriges allmänna konstförening, publikation 110.
- Carr-Gomm, Sarah, *Motiv och symboler i konsten – En uppslagsbok*, Bokförlaget Forum, Stockholm, 1997.
- Cooper, J. C., *Symboler – En uppslagsbok*, Thames and Hudson, London, 1978.
- Eco, Umberto, *Den frånvarande strukturen – introduktion till den semiotiska forskningen*, Bo Cavefors Bokförlag, Lund, 1971.
- Edwards, Folke, *Från modernism till postmodernism, svensk konst 1900 – 2000*, Bokförlaget Signum, Lund, 2000.
- Eriksson, Yvonne, red. *Visuella markörer. Bild, Tradition, Förnyelse.*, Carlssons Bokförlag, Stockholm, 2008.
- Feuk, Douglas, Franzén, John-E, Linde, Ulf, *John-E Franzén*, Raster förlag, Stockholm, 1996.
- Feuk, Douglas "In the Living Room", Billgren, Ola, *Texts – A retrospective*, Vol. II, Rooseum. Malmö, Moderna Museet. Stockholm, 1991.
- Flusser, Vilém, *En filosofi för fotografien*, Korpen, Göteborg, 1988.
- Foley, John, *Tecken, märken och symboler – En Guinness uppslagsbok*, Bokförlaget Forum, u.o, 1995.
- Gombrich, E. H., *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, London, 2002 (1960).

Goodman, Nelson, *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, Oxford University Press, London, 1969.

Granath, Olle, "Ola Billgren – A Realist?", Billgren, Ola, *Texts – A retrospective*, Vol. II, Rooseum. Malmö, Moderna Museet. Stockholm, 1991.

Granath, Olle, *Svensk konst efter 1945*, Albert Bonnier förlag, u.o., 1975.

Johannesson, Lena *et al.*, *Fotobilden. Nuet i historien – historien i nuet*, Universitet i Linköping, Tema kommunikation, 1989.

Kempe, Jessica *et al.* *Målningar - Karin Broos*, Almabok, Östra Ämtervik, 2008.

Lind, Ingela, Persson, Hasse, *Speglingar - Karin Broos*, Bokförlaget Arena, Östra Ämtervik, 2011.

Lindström, Tuija, *Look at Us*, Liljevalchs konsthall, Stockholm, 2004.

Lucie-Smith, Edward, *American realism*, Thames and Hudson, London, 1994.

Lundström, Jan-Erik, "Introduktion: Etthundrafemtio år av reproducerbarhet", *Tankar om fotografi*, red. Jan-Erik Lundström, Alfabet, Stockholm, 1993.

Lundström, Jan-Erik, "Fotografi: Modernitet/Postmodernitet", *Fotobilden. Nuet i historien – historien i nuet*, red., Lena Johannesson *et al.*, Universitet i Linköping, Tema kommunikation, 1989.

Lundström, Jan-Erik, red. *Tankar om fotografi*, Alfabet, Stockholm, 1993.

Meisel, Louis K., *Photorealism since 1980*, Harry N. Abrams, INC., New York, 1993.

Nylén, Leif, *Den öppna konsten: Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges allmänna konstförening, Publikation 107, 1998.

Olvång, Bengt, *Våga se! svensk konst 1945 – 1980*, Författarförlaget, Stockholm, 1983.

Rossholm Lagerlöf, Margaretha, *Inlevelse och vetenskap – om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm, 2007.

Rugoff, Ralph *et al.*, *The painting of modern life*, Hayward Publishing, London, 2007.

Sonesson, Göran, *Bildbetydelser – inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992.

Sontag, Susan, *On Photography*, Penguin, USA och Canada, 1977.

Svensson, Gary, "Det digitala fältet – produktionsvillkor i förändring", *Visuella markörer. Bild, Tradition, Förnyelse*, red. Yvonne Eriksson, Carlssons Bokförlag, Stockholm, 2008.

Sydhoff, Beate, *Bildkonsten i Norden. Vår egen tid*, Bokförlaget Prisma, Stockholm, 1973.

Sydhoff, Beate, *Sveriges konst 1900-talet. Del 2. 1945-1974*, Sveriges allmänna konstförening publikation 109, 2000.

Söderlind, Solfrid *et al*, *Prerafaeliterna*, Nationalmuseum, Stockholm, 2009.

Timm, Mikael, Edwards, Folke, Stare, Jacqueline, *Ulf Wahlberg – Ett konstnärskap*, Carlsson Bokförlag, Stockholm, 2005.

8. Bildförteckning

Bild 1. Broos, Karin, *Den vita klänningen*, 80 x 110 cm, akryl på duk, finns publicerad i boken Lind, Ingela, Persson, Hasse, *Speglingar - Karin Broos*, Bokförlaget Arena, Östra Ämtervik, 2011, s. 33.

Bild 2. Åkesson, Markus, *The Passage*, 150 x 170 cm, 2012, olja på linne, finns publicerad på markusakesson [www]. Hämtad 2013-04-13 på <http://www.markusakesson.com/index.php?/works/paintings-2012/>.