

”Men interiören är ju människan själ!”

Representationer av rum i Karoliina Hellbergs (f. 1987) interiörporträtt



Sofia Simelius, 40765

Pro gradu-avhandling i konstvetenskap

Handledare: Marie-Sofie Lundström

Handledare: Mikael Andersson

Fakulteten för humaniora, psykologi och teologi

Åbo Akademi 2021

ÅBO AKADEMI – HUMANISTISKA FAKULTETEN

Abstrakt pro gradu-avhandling

Ämne: Konstvetenskap	
Författare: Sofia Simelius	
Arbetets titel: ”Men interiören är ju människan själv!” Representationer av rum i Karoliina Hellbergs (f. 1987) interiörporträtt	
Handledare: Marie-Sofie Lundström	Handledare: Mikael Andersson
<p>Rummet existerar både materiellt och abstrakt där de båda komponenterna är oskiljaktiga och påverkar hur människan integrerar med omvärlden. Genren interiörporträtt, som avbildar rummet i ordets båda bemärkelser, har vuxit fram samtidigt som ett borgerligt identitetssökande i den materiella och avbildade interiören, vilket har kristalliserats i dess strukturer. Karoliina Hellbergs (f. 1987) folktomma målningar leker med den borgerliga traditionen samtidigt som de innehåller talrika detaljer som representerar en mänsklig närvaro i verken. I skildringarna möts flera representationer av rummet med utgångspunkt i vilka detaljer som synliggörs i verken i kombination med betraktarens subjektiva erfarenheter.</p> <p>Syftet med avhandlingen är att undersöka hur detaljer förenar representationer av rum med mänsklig närvaro i Karoliina Hellbergs interiörporträtt. Vilka föreställningar av rummet representeras i interiörporträtten? Hur förmedlar detaljer spår av mänsklig närvaro? Hur har interiören i måleriet gått från bakgrundsutfyllnad till gestaltning av människan som person? Hur samsas betraktarens och skaparens tolkning av verket i rummet? Genom att analysera och jämföra fem av Karoliina Hellbergs interiörporträtt med utgångspunkt i teorier kring rummet och detaljen som punctum undersöks hur människan representeras i de olika rummen. Den teoretiska referensramen utgörs av Gaston Bachelards och Henri Lefebvres fenomenologiska teorier om rummet.</p> <p>Primärmaterialet består av fem målningar av Karoliina Hellberg från 2016–2019. Witold Rybczynskis <i>Home: A Short History of An Idea</i> (1986) i kombination med Charles Rices <i>The Emergence of the Interior</i> (2007) och Mario Praz <i>An Illustrated History of Interior Decoration</i> (1962) används för att lägga fram hemmets funktion, dess relation till interiören och interiörporträttets framväxt. För en ökad förståelse om detaljen som koncept inom konst används bland annat Roland Barthes <i>Det Ljusa Rummet</i> (1986) och Altti Kuusamos texter om detaljer. Texter om och av Hellberg utnyttjas för en ökad kontextualisering av konstnären.</p> <p>I Hellbergs interiörporträtt samsas representationer av konstnärens eget rum med betraktarens subjektiva tolkningar. Rummet i interiörporträttet är en social produkt av samhällets och konstnärens rum och mäts med utgångspunkt i betraktarens interaktion med det. De borgerliga uppfattningarna av interiörens och interiörporträttets dubbla natur möjliggör detaljerna i målningarna att fungera som brytningspunkter där konstnären och betraktaren kan projicera sina egna upplevelser. Dessa skapar en mänsklig närvaro i rummet och påverkar tolkningen av verket. De synliggjorda detaljerna skapar en länk mellan det historiska och personliga rummet och förklarar hur olika rum kan representeras i verken. Samtidigt skapar Hellbergs interiörporträtt sitt eget rum, som bryter mot de borgerliga strukturerna, men som fortfarande mäts med startpunkt i hur den mänskliga kroppen approprierar det geometriska och avbildade rummet. Rummen i Hellbergs verk produceras aktivt genom detaljerna i dem, dess tidsliga kontext samt människans närvaro som en aktiv del av konstverket.</p>	
Nyckelord: detalj, Henri Lefebvre, Gaston Bachelard, borgerlighet, punctum	
Datum: 11.5.2021	Sidantal: 66 + 8

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1 INLEDNING.....	1
1.1 Syfte, problemformulering och ämnets avgränsning	2
1.2 Material och metod	3
1.3 Begreppsdefinitioner.....	3
1.3.1 Interiörporträtt	4
1.3.2 Punctum.....	5
1.3.3 Detalj.....	7
1.3.4 Rum och rumslighet.....	10
1.4 Tidigare forskning och litteraturöversikt.....	11
1.5 Disposition.....	13
2 MÄNNISKAN SOM FÖRSVANN	13
2.1 Hemmet och interiören som idé.....	14
2.2 De inbyggda detaljerna.....	17
2.3 Interiörens dubbla natur och interiörporträttets evolution.....	19
3 KONSTENS RUM	22
3.1 Rummets poetik	23
3.2 Produktionen av rum.....	26
4 ESTETISKA VÅLNADER	31
4.1 Karoliina Hellbergs konstnärliga utgångspunkter.....	32
4.2 Fem interiörporträtt.....	35
4.2.1 Orange Room.....	36
4.2.2 Ingrid / Incu	37
4.2.3 BB.....	39
4.2.4 Winter Room	40
4.2.5 Stormy.....	41
4.3 Interiörporträttens elementa.....	42
5 RUMMEN I INTERIÖRPORTRÄTTEN	48
5.1 Det personliga rummet.....	48
5.2 Samhällets sociala rum.....	51
5.3 Människan som rummets utgångspunkt	56
6 SAMMANFATTNING OCH AVSLUTNING.....	63
KÄLLFÖRTECKNING	67
BILDFÖRTECKNING.....	69
BILDER.....	70

1 INLEDNING

Ett objekt i en interiör kan säga mera om människan i rummet än den fysiska personen i fråga. Enligt den franske kritikern Henry Houssaye (1848–1911) kunde ett fem minuters besök i en människas hem säga mera om personen än en två timmars konversation.

”Men interiören är ju människan själv” utropar Houssaye i sin kritik av Salongen i Paris 1883.¹ Detta åskådliggörs även i interiörporträtt, där objekten kunnat användas för att representera en mänsklig närvaro även då den fysiska kroppen saknats.

En interiör innebär det inre och är motsatsen till exteriör, det yttre. Ordet används bland annat för att konkret beskriva den sammansatta planlösningen, möblemanget och andra inredningsdetaljer i en inomhusmiljö. Samtidigt innefattar begreppet även representationer av interiörer i exempelvis bildkonst. Avbildningar av interiörer har förekommit sedan urminnes tider, men dessa har varit för fragmentariska för att kunna berätta desto mera om omgivningen. I takt med att interiören som borgerligt fenomen har vuxit fram, för att kulminera under 1800-talet, har också interiörporträttet som ett självständigt motiv uppkommit.² Interiören och interiörporträttet kan ses som ett fönster till en viss tid, plats och rumslig kontext, och kan innehålla flera olika representationer av rum – det vill säga hur olika rum är förankrade i verken.

Konstnären Karoliina Hellbergs (f. 1987) interiörporträtt reflekterar interiörporträttets och interiörens borgerliga tradition, där mening skapas genom detaljer som artikulerar den inneboendes person. De till synes neutrala detaljerna kan öppna upp för andra representationer av rum i verket, beroende på betraktarens subjektiva tolkning av dessa. Då Hellberg väljer att synliggöra vissa detaljer i målningarna, styr hon vilka representationer av rum som kommer att utläsas i verket. Betraktaren och konstnären påverkas av sina tidigare erfarenheter, upplevelser och samhällets aktivt producerade rum, och approprierar, det vill säga tillägnar sig, sina föreställningar av konstverket genom sin egen historiska och tidsliga kontext. Att undersöka hur detaljerna i rummet är

¹ Palin 2004, 163.

² Borgerlighet behandlas i avhandlingen i bemärkelsen av en samhällsklass ovanför arbetarklassen under 1800-talet, och den sociala kultur som uppstod med dem. Till de borgerliga sociala mönstren hörde att skilja på privat och offentlighet och en återhållsamhet som ännu präglar den sociala kontexten idag (Nationalencyklopedin). Enligt David Tjeder var det den borgerliga medelklassen som främst förkroppsligade dessa värderingar, men de kom ofta att dominera och genomsyra hela samhällen (Tjeder 2003, 30–31).

en källa till verkets ständigt föränderliga tolkning tillför en förståelse för hur människan närmar sig konst med utgångspunkt i den egna personen. I denna avhandling undersöks hurdana rum Hellberg producerar i sina interiörporträtt, vilken mening de får och vad de kan säga om det rum som konstnären respektive betraktaren befinner sig i.

1.1 Syfte, problemformulering och ämnets avgränsning

Syftet med avhandlingen är att undersöka hur detaljer förenar representationer av rum med mänsklig närvaro i Karoliina Hellbergs interiörporträtt. Vilka föreställningar av rummet representeras i interiörporträtten? Hur förmedlar detaljer spår av mänsklig närvaro? Hur har interiören i måleriet gått från bakgrundsutfyllnad till gestaltning av människan som person? Hur samsas betraktarens och skaparens tolkning av verket i rummet? Genom att analysera och jämföra fem av Hellbergs interiörporträtt med utgångspunkt i teorier kring rummet och detaljen som punctum undersöks hur människan representeras i de olika rummen. Den teoretiska referensramen utgörs av Gaston Bachelards (1884–1962) och Henri Lefebvres (1901–1991) fenomenologiska teorier om rummet i form av texterna *The Production of Space* (1974) och *Rummets poetik* (1958). Referensramen utvidgas av bland annat Roland Barthes (1915–1980) teori om detaljer som punctum samt av texter om interiörens historia och interiörporträttet som motiv.

Materialet avgränsas till fem verk av konstnären Hellberg, eftersom hon har ett explicit fokus på motivet i sin produktion. Hellbergs egen beskrivning av hur detaljerna i hennes interiörporträtt kan ses som symboler för andra personer och händelser samt motivens tydliga borgerliga referenser gör dessa målningar särskilt lämpade för avhandlingens analys. Att verken dessutom bryter mot interiörporträttets konventioner gör dem till intressanta forskningsobjekt inom den teoretiska referensramen om hur rummet aktivt skapas. Utgångspunkten för verken korrelerar med Bachelards och Lefebvres teorier, eftersom Hellberg artikulerar att målningarna är narrativa vars tolkning förändras vid varje återberättelse.

Eftersom syftet är att undersöka hur detaljer indikerar olika representationer av rum och mänsklig närvaro i Hellbergs interiörporträtt avgränsas materialet till ett antal verk i konstnärens produktion som uppfyller dessa kriterier. Hellberg målar även interiörer med människor, landskap, porträtt och exteriörer men då syftet explicit är att undersöka folktomma interiörporträtt har dessa motiv valts bort. Inom ramen för en pro gradu-

avhandling är det inte möjligt att analysera alla interiörporträtt i Hellbergs produktion, som omfattar ett hundratal verk. Det representativa urvalet har gjorts på basen av vilka verk bäst skildrar borgerliga miljöer och innefattar en detaljriktighet som kan analyseras genom den teoretiska referensramen och Barthes punctumbegrepp.

1.2 Material och metod

Primärmaterial i avhandlingen består av olje- och akrylmålningarna *Orange Room* (2018), *Ingrid / Incu* (2017), *BB* (2016), *Winter Room* (2019) och *Stormy* (2019).

Verken beskrivs och analyseras med utgångspunkt i avhandlingens teoretiska referensram, bestående av Bachelards och Lefebvres texter, i kombination med interiörporträttets historia. Texterna har en fenomenologisk grundton och används för att få en förståelse för hur människan skapar olika rum som reflekteras i detaljer i omgivningen. Också litteraturforskaren Barthes punctumbegrepp (se kapitel 1.3.2) implementeras för att tydliggöra hur de detaljer som skapar mening i verket är subjektiva för varje betraktare.

Det angreppssätt som tillämpas i avhandlingen är bildanalys ur ett teoretiskt perspektiv med fokus på detaljer. Interiörporträtten analyseras med hjälp av den teoretiska referensramen för att identifiera hur människan interagerar med rummet och skapar en subjektiv tolkning av det. Interiörporträttets och interiörens historia används för att påvisa hur detaljerna i verken har en historisk funktion av att förmedla mänsklig närvaro. Även Barthes punctumbegrepp nyttjas för att identifiera hur detaljer i verk som Hellbergs förenar förställningar av rummet med mänsklig närvaro. Interiörporträtten beskrivs ingående för att synliggöra deras detaljriktighet. Ändamålet är inte att identifiera specifika detaljer i verken där närvaron uttrycks, utan att redogöra för hur närvaron möjliggörs och återfinns i verken samt vilka föreställningar av rummet som de förmedlar.

1.3 Begreppsdefinitioner

I det följande kapitlet definieras en rad begrepp som är avgörande för förståelsen av avhandlingens teoretiska resonemang: interiörporträtt, punctum, detalj samt rum och rumslighet. Termerna definieras, deras funktion i avhandlingen förklaras och relationen till avhandlingens syfte klargörs.

1.3.1 Interiörporträtt

Ordet interiörporträtt finns inte i Svenska Akademiens ordlista. Ordet är en direkt översättning från franskans *portrait d'intérieur* och engelskans *interior portrait* samt en härledning från tyskans *Zimmerbild*. Ett liknande ord verkar inte finnas på svenska men jag har valt att använda en egen översättning, interiörporträtt, för att beskriva avhandlingens forskningsobjekt. Detta beror på att jag tydligt vill identifiera en skillnad mellan ett interiörporträtt och andra liknande termer, som interiör, genremåleri, stilleben och miljöporträtt.³ I och med att det är en särskild form av måleri som står i centrum i avhandlingen är det viktigt att det definieras så exakt som möjligt. Därför använder jag min egen översättning i texten.

Ett interiörporträtt är en detaljrik avbildning, ett porträtt, av en interiör där interiören är det sammansatta rummet bestående av planlösning, möbler, andra objekt samt rymden i rummet. Det förekommer aldrig människor i ett interiörporträtt och avbildningen behöver inte vara realistisk. Inom konsthistorien benämns skildringar av rum ofta som interiörer. Forskaren Charles Rice menar i *The Emergence of the Interior* (2007) att begreppet interiör har en dubbel innebörd och syftar förutom på materiella interiörer även på avbildade sådana.⁴ Därför finns det en inbyggd medvetenhet i begreppet att en avbildad interiör inte behöver vara en avbildning av ett verkligt rum utan representationen kan vara av ett rum skapat i upphovspersonens fantasi.⁵ Genom att förena begreppet interiör med begreppet porträtt skapas en ny benämning som direkt skiljer sig från den verkliga interiören och precis som porträttet ämnar föra fram vissa egenskaper hos interiören.

Interiörporträttet står i kontrast till genremåleriet eller genrekonsten, som innebär bildkonst med ett motiv från vardagslivet, genom att interiörporträttet varken avbildar människor eller annat än rum. Interiörporträttets syfte är heller inte att skildra en verklighetstrogen vardagsscen, utan ett ihopsatt motiv som inte nödvändigtvis finns i verkligheten. Interiörporträttet skiljer sig från miljöporträttet på basen av samma orsak som det skiljer sig från genremåleriet, det vill säga avsaknaden av människor. Dock delar interiörporträttet miljöporträttets djupare mening som ofta skapas genom detaljer.

³ Ordet interiörporträtt har ibland förekommit som synonym till motivet interiör som genre.

⁴ Rice använder sig emellertid enbart av begreppet "interior" vare sig han syftar till ett materiellt eller avbildat rum. Han gör dock ingen skillnad på om en avbildad interiör innehåller en avbildning av en människa eller inte.

⁵ Rice 2007, 2–4.

Motivet kan jämföras med stilleben, i och med att ingendera genren avbildar människor. Skillnaden är att stillebenet avbildar ett eller flera objekt, ibland till och med utan bakgrund, medan interiörporträttet fokuserar på rummet som helhet.

Interiörporträttet har delvis vuxit fram ur andra genrer, till exempel ur genremåleriet och miljöporträttet. Motivets tradition, dess relation till konsthistorien samt hur det kommit att förknippas med detaljer som reflekterar människan granskas i kapitel två. I avhandlingen ska begreppet interiörporträtt förstås som en självständig genre inom föreställande målerikonst där detaljrika interiörer och rum avbildas utan att en fysisk människa syns i bildrummet. Begreppet stärks av hur Hellberg beskriver valet av exkluderingen av människor i sina verk som medvetet, då deras närvaro inte hade tillfört någonting till motivet.⁶

1.3.2 Punctum

Begreppet punctum härstammar från Roland Barthes essä *Det ljusa rummet – tankar om fotografiet* från 1980. I essän diskuterar Barthes enbart fotografiet som konstform med utgångsläge i sina begrepp och beskriver fotografiet som bestämt skilt från andra konstformer. Eftersom begreppet punctum blivit allmänt känt inom konstvärlden och i andra studier applicerats på till exempel måleri, väljer jag att använda mig av begreppet här.

Forskaren Jean Duffy använder sig i artikeln ”The punctum in the paintings of Pierre Bonnard” (1993) av Barthes punctumbegrepp för att beskriva och analysera Pierre Bonnards (1867–1947) målningar och fotografier. Duffy yrkar på att trots att Barthes utvecklade sina begrepp för fotografiet går de bra att applicera på andra konstformer, exempelvis måleriet. Begreppet punctum erbjuder en möjlighet att förstå skillnader, som förekommer i såväl fotografier som måleri, i betraktarens omedelbara och senare reaktioner vid kontakt med ett verk. Hon applicerar begreppet på Bonnards konst eftersom hon upplever att det i den finns en spänning mellan det uppenbara motivet och detaljer som tävlar om betraktarens uppmärksamhet.⁷

⁶ Se kapitel 4.1 för en närmare beskrivning av Hellbergs konstnärliga utgångspunkter.

⁷ Duffy 1993, 147.

I sin essä utgår Barthes från att ett fotografi eller en bild har två olika nivåer av mening, en kulturell och en subjektiv. Bildens kulturella innebörd kallar Barthes för studium. Studium är den sinnesrörelse som bilden förmedlar och vars mottagande hos betraktaren kan ses som ett resultat av hens kulturella kontext. Bilden kan påstås förmedla ungefär samma mening till de flesta betraktare inom en viss kultur i och med vad Barthes beskriver som ett avtal som kulturellt slutits mellan användare och skapare. Resultatet av studium hos betraktaren är att betraktaren kan identifiera fotografens, *operators* för att använda Barthes terminologi, mål med bilden. Hen kan sedan komma i harmoni med dem och välja att antingen tycka om dem eller inte.⁸

Punctum däremot är främst en subjektiv läsning av bilden genom betraktarens, *spectators*, erfarenheter. Punctum identifierar Barthes som en störning i studium, det vill säga en detalj som skakar bildens kulturellt förutbestämda mening.⁹ Det finns två olika slags punctum i bilden; detaljen och tiden. Punctum som detalj är en detalj i bilden som spectatorn lägger märke till utan att kunna förklara varför, och tolkar in en subjektiv mening i. Detaljen går inte att hitta genom objektiv analys av bilden utan är ett ständigt närvarande komplement som ter sig olika för varje spectator och fyller hela bilden med en subjektiv mening som inte är kulturellt bunden.¹⁰ Punctum motiverar spectatorn att göra om operators mening med bilden till sin egen och hitta ett sorts sanning, även om denna inte finns där.¹¹ Förutom punctum som detalj kan också konceptet tid ses som en punktering av bilden. Barthes beskriver hur en bild av en död person punkteras av vetenskapen om att personen i fråga är död.¹² I avhandlingen diskuteras främst punctum i bemärkelsen detalj.

I avhandlingen används Barthes punctumbegrepp för att identifiera hur detaljer i Hellbergs interiörporträtt kan representera olika rum. Målningarna i sig och konstnärens avsikt ses som studium som sedan punkteras av olika representationer av rummet genom människans närvaro och förhållningssätt till rummet. Målningarna punkteras dessutom av en tidslig kontext, bestående av interiörporträttets tradition och interiörens historia. Punctum framstår som en länk mellan spectator, det vill säga betraktare, detalj och verk. Begreppet används för att förklara hur olika rum, tolkningar och verkligheter

⁸ Barthes 1986, 42–46.

⁹ Barthes 1986, 44.

¹⁰ Barthes 1986, 65–70.

¹¹ Barthes 1986, 144.

¹² Barthes 1986, 137.

kan representeras i samma verk. Då punctum är subjektivt och Barthes skriver att ingen analys kan identifiera vad det är som träffar betraktaren, kommer utgångspunkten i avhandlingen också vara att detaljerna som lyfts fram i verken är subjektiva för författaren ifråga. Detta är relevant speciellt i beskrivningarna av Hellbergs målningar i kapitel 4, som inte kan ses som objektiva beskrivningar utan subjektiva upplevelser av konstverkens detaljer.

1.3.3 Detalj

En detalj är en avgränsad del av en helhet.¹³ För min förståelse av begreppet använder jag mig av Barthes punctumbegrepp (se kapitel 1.2.1) i kombination med konsthistoriker Altti Kuusamos texter ”Yksityiskohdan teoria I” (1998) och ”Yksityiskohdan teoria II” (1999) samt Peter Cornells *Saker: Om tingens synlighet* (1993). Det finns flera synsätt på vad en detalj är och hur den ska tolkas men i avhandlingen fogar jag mig efter Kuusamos linje där han utstakar detaljen som tillhörandes en viss helhet som väljs ut då perspektivet och avgränsningen för forskningen definieras.¹⁴ Detaljens tolkning är helt beroende av hur den läses, det vill säga från vilket perspektiv och genom vilka tolkningshistoriska lager.¹⁵

Kuusamo beskriver hur begreppet detalj har haft olika innebörd genom historien och att det genom tiden fästs olika vikt vid detaljens relation till ett konstverks helhet. Dikotomin mellan konst och dekoration har reglerat andra dikotomier som helhet och detalj sedan antiken och är enligt Kuusamo kopplade till genus. Eftersom det var kvinnans roll att måla detaljer och dekorationer i målningar och fresker och därför ansågs detaljerna inte vara lika viktiga som bildens helhet.¹⁶ Tutta Palin artikulerar i sin doktorsavhandling *Oireileva miljöömuotokuva: yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (2004) hur det därmed var mera attraktivt att se verk som en sublim helhet, skapat av ett manligt geni.¹⁷ På grund av ämnets avgränsning kommer jag inte att diskutera materialet närmare ur ett genusperspektiv men det är värt att notera att diskussionen kring detaljer är präglad av genus.

¹³ Svenska akademiens ordlista: ”Detalj”, <https://svenska.se/saol/?id=0469584&pz=7>, 9.2.2020.

¹⁴ Kuusamo 1998, 67.

¹⁵ Kuusamo 1999, 40.

¹⁶ Kuusamo 1998, 64.

¹⁷ Palin 2004, 47.

Under slutet av 1800-talet utvecklades studien av detaljer till att bli mera vetenskapligt accepterad, kanske främst genom Giovanni Morellis (1816–1891) forskning i hur detaljer kunde användas för att attribuera renässansmålningar. Under den här tiden spelade detaljen en viktig roll i vad som ansågs vara konstnärlighet och konstnärlighet kunde beskrivas som en helhet av fragment. Morellis tankar påverkade bland annat Sigmund Freuds (1856–1939) teorier om hur ingen detalj kunde vara slumpmässig utan alla kunde tolkas som en del av det undermedvetnas mekanik. Men den övergripande synen på detaljen som kom att präglade modernismen var detaljen som någonting distraherande för betraktaren från helhetsbilden. Helheten ansågs vara större än summan av detaljerna.¹⁸

Då modernismen ville göra detaljen till någonting oviktigt och vardagligt motsatte sig bland annat Barthes och andra semiotiker under 1960-talet synsättet. Istället förde de fram detaljen som verktyg för att ge det oviktiga en mening, som i sin tur hade en inverkan på helhetens budskap. Inom semiotiken ifrågasatte forskare tanken om att bildens hela mening fanns synlig i själva bilden och argumenterade istället för att bildens diskurs inte kunde vara helt uppenbar i bilden i fråga. Detaljens och helhetens relation diskuterades på en diskursiv nivå där förutsättningen var att betraktarens kontext bestämmer vilka delar av bilden som ses som detaljer och på vilket sätt dessa granskas.¹⁹ Detta är även förhållningssättet i min avhandling.

Barthes argumenterade för begreppen studium och punctum och förde fram detaljen som dynamisk i förhållande till betraktaren, där en detalj kan påverka tolkningen av hela bilden. Vid samma tid började konsten röra sig bort från det minimalistiska uttrycket som utplånat detaljen och verken började åter igen fyllas med personliga minnesföremål.²⁰ Kuusamo ser att detaljen hos Barthes är kontaktpunkten mellan läsare och text och beskriver detaljen som den krok på vilken läsaren hänger sin fantasi och projicerar sina personliga myter. Det är genom studium och punctum som betraktaren genom sin personliga historia aktivt klipper loss detaljen från helheten i verket. En detalj kan inte ha en statisk funktion utan får en ny mening genom betraktarens aktiva blick.²¹

¹⁸ Kuusamo 1998, 62–63; 82.

¹⁹ Kuusamo 1998, 64–65; 73.

²⁰ Kuusamo 1999, 32.

²¹ Kuusamo 1998, 89; 94–95.

Kuusamo menar att en detalj bara är en detalj i ett bestämt system som både beror på verkets och betraktarens historiska och kulturella kontext. Bland annat hur stor, hur abstrakt eller hur viktig en detalj kan vara för att fortfarande räknas som detalj skiljer sig verk emellan. Genom repetition av detaljer utplånas tanken om att en detalj skulle vara någonting slumpmässigt eller onödigt för bildens helhet. I till exempel stilleben, som kan ses som bara uppvisning av detaljer, ser Kuusamo att stilen i vilken detaljerna avbildats spelar en större roll.²² Det här förklarar hur detaljerna framstår som viktigare än helheten i en samling och ger helheten sin betydelse.²³ I sin tur klargör det hur en samlare värdesätter individuella objekt framför samlingen som helhet. Objekt och detaljer hör ihop då detaljer ofta, men inte alltid, är objekt. Exempelvis konstnärens signatur är en detalj av konstnärens närvaro i bilden utan att vara ett objekt. Det samma gäller objekt som kan vara så detaljerade att de enskilda detaljerna inte märks.²⁴ Ofta är det ändå konkreta objekt som ses som detaljer i bilden, då de är lättare att urskilja och poängtera än mera abstrakta detaljer.

Peter Cornell argumenterar för att objekt som detaljer i måleri är ett sätt att ge synlig existens åt de ting som det vardagliga seendet gör osynligt. Det som förenar ting är varandet och att de väntar på att människan ska projicera sina minnen och upplevelser på dem. I sig berättar ting historier på språk vi inte förstår före vi approprierar dem och gör historierna till våra egna.²⁵ Kuusamo fyller på med att ting har en dualistisk roll i verk då de samtidigt kommunicerar sitt förflutna och samtiden i ett.²⁶ Objekt som detaljer har alltid haft en nära relation till människan då de både förenat och skiljt människor åt genom att agera markörer för bland annat smak, klass och värderingar.²⁷ Det faller sig därför naturligt att detaljer och objekt i konstverk har kunnat referera till en viss persons identitet och närvaro i bilden. Detaljen har garanterat en igenkänning av både en person och dess sinnesstämning.²⁸

²² Kuusamo 1998, 76–77.

²³ Kuusamo 1999, 37.

²⁴ Kuusamo 1999, 40.

²⁵ Cornell 1993, 5–13; 19.

²⁶ Kuusamo 1999, 37.

²⁷ Cornell 1993, 23.

²⁸ Kuusamo 1999, 39.

I avhandlingen ses en detalj som en avgränsad del av konstverket som inte är statisk utan där både konstverkets och den historiska och kulturella kontexten påverkar vad en aktiv betraktare anser vara en detalj. Detaljen kan vara ett objekt men också någonting mera abstrakt i enlighet med Barthes punctumbegrepp. Avhandlingens teoretiska referensram om rummet styr mitt perspektiv och därmed vilka detaljer som jag anser vara viktiga att uppmärksamma i min analys av konstverken. Detaljerna är de punkter där betraktaren kan identifiera representationer av olika rum, det vill säga en viss realitet eller tolkning som förankras genom en detalj i rummet, med basen i människans interaktion med det. Genom att olika detaljer kan ge olika tolkningar av rummet kan flera olika representationer av rum finnas i samma bild.

1.3.4 Rum och rumslighet

Ett rum kan vara ett geometriskt begrepp och innebära både en avgränsad del av en inre plats, som ett rum i ett hus, men kan också ha en mera filosofisk innebörd. I avhandlingen används ordet i dubbel bemärkelse. Å ena sidan används ordet för att beskriva ett geometriskt rum inuti ett hus eller en lägenhet som avgränsas av väggar, tak och golv. Å andra sidan kan ordet rum härledas från det engelska ordet *space* eller rymd och används i den betydelsen.

I meningen rymd innebär rummet en gränslös, tredimensionell enhet som innehåller allting. Det här rummet går inte att identifiera med sinnena, men kan ses som det vakuum som människan finns och existerar i.²⁹ Detta rum påverkas också av sociala aspekter som förändras enligt den sociala och historiska kontext som råder då betraktaren interagerar med rummet. I avhandlingen ska det filosofiska rummet förstås i enlighet med Henri Lefebvres (se kapitel 3.2) beskrivning av rummet som socialt producerat av en förening av fysiska, mentala och sociala aspekter i växelverkan med människan. Här är rummet ett levande begrepp som kan te sig olika beroende på vem det är som interagerar med rummet och i vilken kontext. Rum är någonting som människan i det skapar efter sina egna behov och samtidigt som rummet mäts i relation till individens kropp. Vårt vardagliga liv äger rum i det sociala rummet.³⁰ Människan knyts samman med rummet med hjälp av kroppen, då det är kroppen som interagerar med rummet.³¹

²⁹ Torretti, "Space", <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/space/v-1>, 13.3.2020.

³⁰ Elden 2007, 105.

³¹ Franzén 2003, 52; 57.

Ordet rumslighet blir en kombination av det materiella och det upplevda rummet. Rumslighet kan beskrivas som hur rummet och sociala relationer skapas genom varandra och kan ses som de upplevelser och känslor som rummet frammanar.³² I avhandlingen ska rum förstås som både den geometriska platsen rum samt den rymd som uppstår i volymen av det geometriska rummet. Denna volym och detta tomrum ska förstås som rumslighet, där läsaren projicerar sin egen sociala kontext genom detaljerna i rummet.

1.4 Tidigare forskning och litteraturöversikt

Konstnärer som Jan Vermeers (1632–1675), Vilhelm Hammershøis (1864–1916) och Henri Matisse (1869–1954) interiörer har varit fokus i otaliga artiklar och utställningar. Ändå är det först under de senaste 20 åren som hemmet i konsten fått ett större genomslag inom konstvetenskaplig forskning, identifierar Katarina Wadstein Macleod i *Bakom gardinerna: hemmet i svensk konst under nittonhundratalet* (2018).³³ Trots att hemmet som metafor för människans själsliv undersökts allt flitigare har en skillnad sällan gjorts mellan interiörer med en fysisk närvaro av människor och interiörporträtt. Wadstein Macleods djupdykning i ämnet ur ett feministiskt perspektiv uppmärksammar heller inte indelningen men diskuterar i korthet andra tema som förekommer i avhandlingen, som Bachelards teori och det borgerliga hemmet.³⁴

Diskussionen om människans relation till hemmet är inte strikt bunden till en konstvetenskaplig kontext då mycket skrivits om inredning inom andra discipliner. Witold Rybczynski har i *Home: A Short History of an Idea* (1986) kartlagt hur hemmet, dess koncept och inredningen av det har utvecklats i relation till människan och samhället. Rybczynski använder sig ofta av konstverk som exempel för att illustrera utvecklingen, vilket kan ses som ett tecken på att interiören och hemmet i konsten speglar samhällets skiftningar. Mario Praz har kartlagt interiören som motiv i texten *An Illustrated History of Interior Decoration* (1964) men även här ligger fokus på interiören som inredning snarare än representation, även om Praz i sitt förord nämner att interiören kan ses som en spegling av dess invånare. Charles Rice diskuterar i *The*

³² Hubbard & Kitchin 2005, 351; Wiman 2010, 31.

³³ Wadstein Macleod 2018, 20.

³⁴ Wadstein Macleods kartläggning av sex svenska konstnärer och hur hemmets betydelse för deras produktion visar hur ämnet präglas av en tydlig genusaspekt. På grund av ämnets avgränsning har inte perspektivet applicerats på Hellbergs konst.

Emergence of the Interior (2007) och *Rethinking Histories of the Interior* (2004) interiören som både plats och representation, men fokuserar förhållandevis lite på den avbildade interiören som plats för flera olika abstrakta rum. Texterna av Rybczynski, Praz och Rice tillämpas i avhandlingen för att skapa en överblick över interiörens och interiörporträttets utveckling som ett borgerligt fenomen från medeltiden och framåt.

Som nämnt förekommer det mycket forskning inom konstvetenskap om detaljen som fenomen och Barthes punctumbegrepp har ofta applicerats på bildkonst, exempelvis i Duffys redan nämnda artikel. I Finland har Tutta Palin forskat i miljöporträtt i sin doktorsavhandling, i vilken hon uppmärksammar detaljer i rummen och vad dessa tillför verkens helhet. Palin tar dock rummet för givet och fäster ingen uppmärksamhet vid det som produkt av människan och samhället i en viss kontext. I sin avhandling använder sig Palin av Altti Kuusamos teori om detaljen ur essän ”Yksityiskohdan teoria I” som i sin tur härstammar från Barthes punctumbegrepp.³⁵ Barthes och Kuusamos teori om detaljen används för analysen av hur en mänsklig närvaro förmedlas i Hellbergs interiörporträtt.

Rummet har intresserat en rad författare och filosofer, men i Finland har lite skrivits om Lefebvre och Bachelard, med undantag för Alekski Lohtajas pro gradu-avhandling *Tila, asuminen ja arkkitehtuuri – Henri Lefebvren teoria tilasta ja tilan tuottamisesta* (2015). Också arkitekten Juhani Pallasmaa har behandlat Bachelards teori i ett antal texter. Rummet, detaljen och deras förekomst i bildkonst har däremot diskuterats mycket inom forskning i Danmark och Sverige. Sara Danius har skrivit *Den blå tvålen: romanen och konsten att göra saker och ting synliga* (2013) och Peter Cornell *Saker: om tingens synlighet* (1993) om synliggörandet av objekt och deras inverkan på de som kommer i kontakt med dem. Lise Bek behandlar ämnet i *Reality in the Mirror of Art* (2004).

I avhandlingens bildanalys används den teoretiska referensramen bestående av Lefebvres och Bachelards texter i kombination med litteratur om interiörens och interiörporträttets framväxt samt Barthes punctumbegrepp. Som komplement till den teoretiska referensramen och bakgrunden används litteratur om detaljen och rummet som fenomen. Uppgifterna om Hellbergs konstnärskap hämtas från utställningspublikationen *Karoliina Hellberg* (2019). Eftersom Hellberg är en ung

³⁵ Kuusamos essä förekommer i antologin *Kuvasta Tilaan: Taidehistoria Tänään* (1998).

konstnär finns inte mycket litteratur om konstnären till hands. För en djupare förståelse av Hellbergs utgångspunkter används hennes slutarbete från Bildkonstakademin i Helsingfors: *Haamut* (2015).

1.5 Disposition

Avhandlingen består av sex kapitel inklusive inledningen. Det andra kapitlet ger bakgrund till fenomenet interiörporträtt genom en historisk genomgång av hur motivet vuxit fram under konsthistorien samt hur konceptet hem och interiör har utvecklats i den västerländska kulturen. I samma kapitel redogörs för hur interiören som motiv kommit att reflektera människan och hens person. Det tredje kapitlet presenterar avhandlingens teoretiska referensram, vilken består av texter av Lefebvre och Bachelard. Författarnas teorier kring rummet som social konstruktion med utgångspunkt i människan läggs fram och förklaras. Den teoretiska referensramen används i kombination med bildanalys och bakgrunden om interiörporträttet för att identifiera representationer av rum i Hellbergs verk.

I det fjärde kapitlet presenteras Hellberg som konstnär och fem av konstnärens interiörporträtt beskrivs ingående för att synliggöra detaljer i dessa. Det femte kapitlet innehåller avhandlingens huvudsakliga analys, där den teoretiska referensramen appliceras på Hellbergs interiörporträtt och kontextualiseras genom interiörens historia och Barthes punctumbegrepp. Genom att ha detaljen som utgångspunkt och reflektionsyta för representationen av rummet och människan som skapare av detta, undersöks hur koncepten förenas i Hellbergs interiörporträtt. Vilka olika rum som representeras och till vilken effekt undersöks i kombination med historien bakom interiörporträttet som kulturell produkt. I det sjätte och sista kapitlet sammanfattas avhandlingen, forskningsfrågorna besvaras och förslag på vidare forskning ges.

2 MÄNNISKAN SOM FÖRSVANN

Människan har inrett sitt hem sedan det har funnits hem att tala om. I västvärlden har hemmens arkitektur och möblemang sett olika ut beroende på vilka behov som den tidliga och kulturella kontexten har skapat. I linje med hur dessa behov har förändrats har människans uppfattning om hemmet, dess bekvämlighet och inredningsstilar uppstått. Då konst ofta är en spegling av en viss tid kan utvecklingen även följas i

konstverk. Genom bildkonst i olika genrer, så som interiörer men också genremålningar och miljöporträtt, kan en tidslinje över hur hemmet förändrats ritas upp. Samtidigt är det möjligt att följa med hur interiörporträttet som genre utvecklats.

I kapitlet diskuteras först hemmet som idé och hur det historiskt har återspeglat människans behov. Hur utvecklingen har påverkat människans uppfattning om hemmet som plats utreds. Borgerliga sociala konstruktioner som hemmet, intimitet och huslighet läggs fram för att beskriva hur människans närvaro byggdes in i hemmets strukturer. Hur denna mänskliga närvaro blev manifest i interiören genom objekt och detaljer som kom att agera attribut för interiörens invånare utvecklas. Till sist förklaras hur den avbildade interiören, det vill säga interiörporträttet, växte fram jämte interiörens evolution och hur bilden inte kan ses som en objektiv eller sann avbildning av en materiell interiör. Genom interiörens och konstens historia kom även interiörporträttet att få ett kodat innehåll där detaljer i bilden agerar substitut för den avbildade människan. På grund av avhandlingens avgränsning är det främst interiören och dess historia ur ett västerländskt perspektiv som behandlas.

2.1 Hemmet och interiören som idé

I interiörporträtt skildras ofta, men inte alltid, rum som kan antas vara en del av ett hem. Witold Rybczynski argumenterar i *Home: A Short History of an Idea* för att begreppet hem inte haft samma innebörd genom historien. Istället har hemmets utformning varit ett resultat av sociala faktorer, vilka skildras i interiören och således går att utläsa i interiörporträtt. Hem, hemtrevlighet och huslighet är alla relativt moderna koncept som vuxit fram genom hur människan har interagerat med och behövt sin bostad, för att kulminera i jugendstilen under början av 1900-talet och sedan upplösas.

Vi vet förhållandevis lite om hem som härstammar från tidigare än medeltiden, även om också dessa delvis avbildats i konst.³⁶ Under medeltiden bodde den borgerliga medelklassen ofta i hus där arbete och boende kombinerades genom en verkstad i den nedre våningen och en stor sal för boende på den övre. Det förekom få möbler, hemmen sågs som offentliga platser och dagens medvetenhet om hemmet som en plats för bekvämlighet saknades.³⁷ Under senmedeltiden och fram till 1600-talet skedde små

³⁶ Praz 1982, 76.

³⁷ Rybczynski 1987, 25–27; 32.

förändringar i boendesituationen, speciellt i stora städer som Paris och London där det var trångt om plats och lösningar med hyrda rum introducerades. Då man hyrde sina rum ledde det ofta till att man inte mera bodde och arbetade i samma hus, och arbetslivet och privatlivet började skiljas åt. Huset blev mera privat och började förknippas med intimitet och familjeliv. Dock fanns det i själva hemmet fortfarande inte plats för någon avskildhet då hela familjen bodde i samma rum.³⁸

Framväxten av intimitet och enskildhet var en omedelbar reaktion på förändringarna i det urbana livet som präglade 1600-talets Europa. Förändringarna påverkade både omgivningen och människans medvetande. Det hemliv och den huslighet som växte fram kan ses som en uppsättning av känslor av hängivenhet till hemmet som fixerades i interiören genom inplacerade objekt.³⁹ Uppkomsten av olika rum påverkade möblernas utveckling och allt flera möbler för olika funktioner togs fram. I rokokostilen, som uppstod under mitten på 1700-talet, var möblerna mindre formella och mera lättsamma, vilket i sin tur banade väg för följande århundrades synsätt på hemmet som ett ställe för fritid och ledighet. I hemmen skildes sociala representationsutrymmen och egna sovrum för varje familjemedlem åt och medvetenheten om människans personliga inre och en vilja att uttrycka det ökade. Rummet gick från att vara ett rum bland många till att bli någons privata rum genom hens personliga objekt och prägel på utrymmet. Rybczynski beskriver det som att rummet utvecklades från att vara ett rum till att bli en plats.⁴⁰

Att möbler och föremål sedan 1700-talet blivit tillgängliga för ett bredare klientel gjorde att begreppet bekvämlighet under det följande århundradet kom att genomsyra det borgerliga hemmet. En generell känsla av att ha det bra utvecklades med tiden – någonting som kulminerade under början på 1900-talet. Inte sällan var det kvinnor som låg bakom förändringarna då det var de som höll till i hemmen.⁴¹ I artikeln ”Rethinking Histories of the Interior” (2004) citerar Rice Paul Virilios (1932–2018) definition av det borgerliga hemmet som en fixerad knytpunkt där medelklassens frihet att kunna röra sig i staden ersattes av en frihet i hemmet. Filosofen Walter Benjamin (1892–1940) såg hur hemmet blev en fristad från det urbana livet i staden, i vilket invånarna kunde finna psykologisk tröst genom de objekt och möbler som de valde att dekorera sina hem med.

³⁸ Rybczynski 1987, 36–39.

³⁹ Rybczynski 1987, 49–51; 75–77.

⁴⁰ Rybczynski 1987, 107–111; 119.

⁴¹ Rybczynski 1987, 125; 147; 167.

Historikern Alain Corbin (f. 1936) ser likheter i borgerliga inredningstendenser som draperier och tapetserade möbler med tidens ritualiserade på- och avklädning samt teman som rädsla för kastrering. Viljan att bevara både objekt och ett spår av den egna existensen i interiören blev central.⁴²

Interiören som plats och koncept hör tätt ihop med 1800-talets kulturella borgerlighet. Rice beskriver hur interiören under århundradet konceptualiserade både medvetenheten om och den materiella realiteten av interiören. Med det menar Rice att trots att möbler och en tradition av arrangerandet av dessa hade existerat kom framväxten av interiören under tiden att kapsla in ett medvetande om hur de materiella komponenterna av interiören, i form av bland annat objekt, spelade roll för upplevelsen av hemmets huslighet och uttryckandet av den egna personen. Denna medvetenhet formades aktivt under hela århundradet i relation till medelklassens försök till att finna en egen identitet i den förändrade världen.⁴³

Rybczynski påstår att bekvämlighetbegreppet inte har genomgått större förändringar sedan 1800-talet. Trots att det har skett flertalet urbana förändringar och teknologins framfart har påverkat hemmens utformning har de fortfarande utgått från samma principer om bekvämlighet och att ha det bra.⁴⁴ Under början på 1900-talet skedde vad Benjamin i sitt postumt utgivna *Passagearbetet* (1982) kallat för upplösningen av interiören, i och med att interiören gick tillbaka mot ett mindre husligt och intimt ideal.⁴⁵ Modernismens framfart åstadkom förändringar i och med dess ratande av traditionen, främst med arkitekterna Le Corbusier (1887–1965) och Adolf Loos (1870–1933) i spetsen. Enligt dem skulle interiören göra sig av med sin borgerliga historia, den skulle vara dekorationslös och bli en standardiserad maskin att bo i.⁴⁶

Interiören och exteriören förenades kring tanken om att ett modernt hem måste se modernt ut och att intimiteten och husligheten som präglat hemmen under det senaste århundradet måste avskaffas. I sin text påstår Rybczynski att den moderna interiören därför var ett steg bakåt i fråga om bekvämlighet då den inte är ett svar på vår förändrade värld utan ett sätt att försöka ändra sättet vi lever på. Resultatet kan härledas

⁴² Rice 2004, 275–279.

⁴³ Rice 2007, 3.

⁴⁴ Rybczynski 1987, 179.

⁴⁵ Rice 2007, 11.

⁴⁶ Rybczynski 1987, 188–191; 199–200.

till dagens nostalgisering av det förflutna där människan vänder sig till det förgångna för att finna den bekvämlighet och det välmående som saknas i samtiden.⁴⁷

Från 1600-talet och framåt har interiören alltid erbjudit en känsla av intimitet och hemtrevlighet.⁴⁸ Interiören har det historiskt inbyggt i sina strukturer att kunna tillgodose människans behov av välmående. Bekvämligheten hör inte ihop med en viss stil utan fångas av hur interiören fram till början på 1900-talet förändrades med människans sätt att använda sig av och röra sig i rummen. Interiören har utvecklat och avspeglat sin samtid samt människans behov och tankesätt i samma tidsliga kontext.⁴⁹

Enligt Rybczynski går utvecklingen av hemmet som plats hand i hand med hur konceptet bekvämlighet har mognat under tiden, vilket i sin tur projiceras i interiören. Rice i sin tur artikulerar hur interiören har definierat huslighet som vi förstår begreppet och därtill ramat in vår förståelse av hemlivet genom historien.⁵⁰ Då utvecklingen av den borgerliga interiören och medvetenheten om den har skett samtidigt har det borgerliga tankesättet blivit inrotat i den uppfattning som vi har om bekvämlighet, interiör och huslighet idag.

2.2 De inbyggda detaljerna

Interiören som koncept hör tätt samman med de objekt och de detaljer som finns i rummen, då dessa kunnat tillskriva interiörerna en ytterligare mening och det till stor del var genom objekten som hemmet som en intim plats växte fram. Att bo kan ses som ett ständigtvarande tillstånd som materialiseras och konkretiseras i interiörens möblemanng. Benjamin beskriver hur interiören skapar en mjuk yta mot den externa världen och kapslar in dess invånare med hens objekt. Ytan aktiveras genom den inneboendes relation till det yttre och tillåter genom objekten skapandet av en subjektivitet och social identitet som vi kallar borgerlig. Att skapa och bo i en interiör är en aktiv process, som enligt Benjamin manifesteras i interiörens invånare. Genom objekten kan personen i interiören tituleras samlare och blir en konnässör av den egna

⁴⁷ Rybczynski 1987, 214–215.

⁴⁸ Charles Rice kritiserar både Witold Rybczynski och Mario Praz för att i sin strävan till att skapa ett narrativ och enhetlig område för forskning om interiören felaktigt identifierar huslighet och enhetlighet som stabilt förekommande genom historien. Rice menar att en sådan historieskrivning är allt för simpel och tyr sig hellre till Walter Benjamins mera fragmentariska teorier om interiören som under 1800-talet snarare har främmandegjort de borgerliga idealen (Rice 2007, 29).

⁴⁹ Rybczynski 1987, 217–219.

⁵⁰ Rice 2007, 4.

samlingen med en oskriven uppgift att tilldela objekten en ytterligare mening än deras funktion.⁵¹

Den borgerliga interiören växte fram på samma gång som tanken om att man kunde upprätthålla en förbindelse till traditioner och ackumulera kunskap med tiden genom objekt, vilka fick agera materiella substitut för de uteblivna upplevelserna. Objekten blev domesticerade genom samlandet och interiören. Samlaren gör anspråk på sitt rum genom att lämna spår efter sin person i form av objekt som blir till detaljer.⁵² Den borgerliga klassen har haft för vana att kompensera avsaknaden av privatliv genom att använda sig av objekt för att projicera sin subjektivitet och sociala identitet på. Objekten samlas som detaljer i hemmen och används som en barriär mot den yttre världen och skyddar därmed samlingen och samlaren mot den.⁵³

Under början på 1900-talet återgick interiören till att bli skapad i enlighet med en arkitekts vision med den påföljden att samlaren inte längre kunde kommunicera sin identitet genom rummet. Enligt Rice är det här förklaringen till upplösningen av interiören då den inneboende i det strikt kontrollerade hemmet inte längre tilläts uttrycka sin person. I interiören skapas en naturlig länk mellan objekt och subjekt där objektet blir ett slags attribut för subjektet som hamnar i beroendeställning till tinget. Tillhörigheten registreras inte på objektets yta utan i relationen objekt och ägare emellan.⁵⁴ Inredningen innehåller detaljer som kan ses som meddelanden om interiörens historia samt rummets invånare.

Objekt i interiörer har en inbyggd funktion av att förmedla en djupare mening om sig själva och om personen bakom interiören. Då den borgerliga klassen domesticerat både objekt och interiören vid samma tillfälle har de genom varandra skapat en naturlig relation som lever kvar. Objekt förmedlar förutom sin egen sociala historia både ur ett samtida och traditionellt perspektiv även sin ägares, samlarens, sociala historia samt vad det är subjektet vill säga med objektet i fråga.

⁵¹ Rice 2007, 9–12; 19.

⁵² Rice 2007, 11–13; 27.

⁵³ Rice 2007, 9.

⁵⁴ Rice 2007, 17; 85–86.

2.3 Interiörens dubbla natur och interiörporträttets evolution

Interiörporträtt ses inte som materiella eller objektiva rum utan som representationer som bebos av konstnärens fantasi och som härstammar i interiörens tradition. Fokus i avhandlingen är på hur detaljerna i Hellbergs interiörporträtt leker med historien och vad de kan säga om interiören som koncept. Objekten i verken ses som spår av olika rum i interiörens, interiörporträttets samt Hellbergs egen historia som kommer till uttryck och tolkas i en samtida kontext.

Delar av interiörer har avbildats i västerländsk konst sedan antikens Grekland, men den visuella informationen har varit för fragmentarisk för att kunna pusslas ihop till en hel interiör. Det har främst varit fråga om någon enstaka möbel eller draperi. Avbildade interiörer började förekomma mera frekvent som bakgrund eller tilläggsinformation i måleri under medeltiden där det centrala motivet var människan, allt som oftast i en religiös kontext. Då interiörerna var enkla, var detta också fallet i avbildningarna; Praz menar att de ofta var snarare summeringar av vanliga drag i interiörer än riktiga avbildningar.⁵⁵ Redan här går det att se den avbildade interiören som en subjektiv representation präglad av upphovspersonens tankar snarare än den fysiska realiteten.

Då konst under medeltiden allt som oftast hade en relation till kyrkan är det föga överraskande att även interiörerna som bakgrundsmotiv kopplades ihop med det religiösa. Interiören och kyrkan kom att separeras, bland annat genom Jan van Eycks *Arnolfiniporträtt* (1434), och istället blev interiören i konst mera vardaglig som också reflekterade människans allt tätare relation till interiören. Överlag började avbildningarna i 1400-talets Flandern vara mycket realistiska och detaljrika där varje objekt hade en distinkt individualitet som bidrog till rummets atmosfär.⁵⁶

Interiörtraditionen har alltid varit stark i holländskt måleri, mycket på grund av den intima relationen till hemmet som präglade kulturen.⁵⁷ Under 1600-talet ville konstnärerna inte bara måla av interiören utan fånga livet i huset och började därför måla in en inblick till resten av hemmet genom öppna dörrar. Människan i avbildningarna sågs inte som isolerade från den yttre världen utan som delaktiga i den.

⁵⁵ Praz 1982, 76; 81.

⁵⁶ Praz 1982, 83, 92.

⁵⁷ Rice emotsätter sig den här tolkningen av att det holländska genremåleriet skulle uttrycka en särskild intimitet och huslighet utan argumenterar för att detta synsätt är påklistrat av historiker från 1800-talet tills idag (Rice 2007, 23).

Det holländska interiörmåleriet kulminerade i Vermeers stillsamma hyperrealistiska vardagsskildringar där varje objekt representerade precis vad det utgjorde sig för.⁵⁸

Under den senare hälften av 1700-talet uppkom de allra första interiörporträtten, där interiören utan en mänsklig närvaro avbildades som huvudsakligt motiv i konsten. Enligt Praz är det första exemplet på ett sådant verk *Room in the Prinz-Max-Palais in Dresden* (1776) av en okänd konstnär. Förutom att interiörporträtt började förekomma under 1800-talet präglades mycket av århundradets konst även av stillsamma avbildningar av personer i interiörer, uppslukade av personliga aktiviteter. Människorna hade ofta ryggar mot betraktaren, för att visa att de inte var det centrala i motivet, utan interiören och sysslan.⁵⁹

Som exempel kan den danska konstnären Hammershøis stillsamma interiörer nämnas. Dessa genreporträtt demonstrerar hur interiören hade fått en allt mer central roll i att förmedla bildens stämning och information om den inneboende. Även fransmannen Matisse är känd för en rad modernistiska interiörporträtt, ofta vyer från konstnärens ateljé. I motsats till avbildade interiörer från 1600-talet, där öppna dörrar uttryckte en anknytning till resten av världen, så skildrade interiörporträtt och genremåleri ofta bara ett rum eller en del av ett rum. Det här står i stark relation till tidens borgerliga idéer om interiören som ett skal mot den yttre världen, vilket även speglas i konsten. Därför kan interiörporträttet dels användas för att avslöja ledtrådar om dess tidsliga kontext och dess rådande attityder och ideal.

Då symboler i konsten alltid har förekommit, är det naturligt att även de verk som avbildar interiörer, antingen som huvudsakligt motiv eller bakgrund, har innehållit detaljer som kunnat tolkas som symboler för något djupare än enbart tidens rådande ideal. Dessa har traditionellt varit arbiträra och låsta i sin mening, och fram till 1800-talet gav interiören i bakgrunden enbart vag tilläggsinformation om de avbildade personerna. Till exempel har hunden, som bland annat förekommer i det tidigare nämnda *Arnolfiniporträttet*, varit en allmänt accepterad symbol för lojalitet.

⁵⁸ Praz 1982, 124; 131.

⁵⁹ Praz 1982, 154; 207–208.

Förekomsten av arbiträra symboler ändrades under 1800-talet. Tutta Palin menar att under naturalismen upplöstes de rutinmässiga symbolerna och attributen som präglade måleriet och istället blev objekten och detaljerna i bilden personliga och syftade till personen i bilden, eller utanför den. Hon ser att en miljö, eller ett verk, kan innehålla människor eller referera till dem genom detaljer.⁶⁰ Interiörporträtt är ett resultat av det senare, trots att människan har försvunnit som konkret motiv, finns hens närvaro fortfarande kvar i detaljerna i målningen.

Enligt Charlotte Gere (f. 1937) kom genren interiörporträtt att prägla hela 1800-talet för att sedan nästan dö ut i slutet av århundrandet.⁶¹ Interiörporträttet som självständig genre fullbordar interiörporträttets evolution, från att förekomma som fragment i bakgrunden av religiösa motiv till att ta en central plats som motiv. Det går att finna ett naturligt samband mellan interiörporträttets popularitet under just 1800-talet och kulminationen av interiören som borgerligt koncept – och sedan upplösningen av båda i början på följande århundrade.

Interiören hade vuxit sig så viktig i samhället att människans närvaro var inbyggd i den intima stämningen i rummet och försvann därför som fysiskt medverkande i bilden. Med avsaknaden av människan i bilden får objekten i interiören axla rollen av att berätta om deras ägare och hens närvaro i rummet. Praz beskriver det som att objekten i interiören agerar dörrar till en högre mening, vilken han ser som inte bara är en spegelbild av den inneboendes själ utan en förstärkning av den. Vidare förklarar han hur det är avsaknaden av människan i interiörporträtt som gör att objekten i rummet får funktionen att agera attribut för samlaren.⁶²

Rice redogör för hur interiören under 1800-talet kom att innebära ett medvetande om interiören som plats och representant för individen i rummet. Då det tvådimensionella motivet interiörporträtt uppstod samtidigt och som ett resultat av medvetenheten kring den borgerliga interiören, menar Rice att interiören är dubbel till sin natur. Med det menar han att begreppet interiör innefattar både rummets materiella tillstånd samt det avbildade rummet. Interiören produceras lika mycket i den tvådimensionella avbildningen som i det rumsliga utrymmet och därför är de bägge definitionerna av

⁶⁰ Palin 2004, 28; 16.

⁶¹ Gere 1992, 14.

⁶² Praz 1982, 24; 38.

begreppet lika viktiga. Det betyder dock inte att interiörporträtt kan ses som objektiva eller neutrala avbildningar av interiörer, utan att dessa alltid är en subjektiv representation som innehåller element från konstnärens fantasi.⁶³

Vad Rice poängterar är att interiören inte är någonting statiskt utan är ett flytande koncept och en produkt av sin kontext. Därför är både den materiella och avbildade interiören en representation som varken är genomsnittlig eller objektiv. De båda förekomsterna av rummet har lika stor auktoritet över betraktaren då alla rum i själva verket är producerade representationer, någonting som diskuteras vidare i kapitel 3.2. Rice beskriver interiörporträttet som ett tillstånd av konstant sändning och mottagande.⁶⁴

Interiören som motiv har förekommit har utvecklats från att vara ett fragment i bakgrunden till att bli en självständig genre. Samtidigt har den avbildade interiören följt med olika stilariktningar och kan ses som en produkt av sin tid. Trots det är genren interiörporträtt bunden till och synonym med de borgerliga uppfattningarna om interiören, vilket också präglar interiörporträttets betydelse idag. På grund av hur konceptet interiör både innefattar det geometriska rummet och dess avbildning, går interiörporträttet och dess framväxt som motiv hand i hand med interiörens historia. Den materiella och avbildade interiören har genom objekt och detaljer kommit att agera yta för en högre mening om människan i rummet, även om dess fysiska närvaro lyser med sin frånvaro, vilket artikuleras i Hellbergs produktion.

3 KONSTENS RUM

En plats kan beskrivas som ett rum som har en mening eller ett socialt rum med ett namn.⁶⁵ Det finns otaliga texter skrivna om rum, tid och plats, inte bara inom filosofi utan även inom bland annat arkitektur, urbanism och geografi. I följande underkapitel presenteras två välkända texter av Gaston Bachelard och Henri Lefebvre om rummet och hur det socialt skapas. Tillsammans skapar texterna en infallsvinkel genom vilken människans roll och närvaro i det konkreta rummet och i Hellbergs interiörporträtt kan

⁶³ Rice 2007, 2; 4.

⁶⁴ Rice 2007, 26; 99; 118.

⁶⁵ Franzén 2003, 53.

förstås. Texterna visar hur människans väsen är en del av rummet, genom olika representationer, även om hans fysiska närvaro saknas och att detta speglas i konsten.

Både Bachelard och Lefebvre behandlar rummet som ett abstrakt och ständigt föränderligt koncept men exemplifierar sina tankar i det materiella rummet. Bachelard använder sig av det konkreta huset som personlig plats för att beskriva hur människan närmar sig sin omgivning genom sin fantasi. Även om Lefebvres tankegång är mera abstrakt menar han att det förhållningssätt han presenterar mister sin relevans om det inte tillämpas på den verkliga världen. Därför kan den teoretiska referensramen implementeras på Hellbergs interiörporträtt för en ökad förståelse för hur människan aktivt och subjektivt skapar rummet i interiörporträttet med utgångspunkt i sig själv och sin kontext.

3.1 Rummets poetik

Bachelard är känd för flera verk om epistemologi, medvetande och fantasi, och hans tankar har kommit att påverka flera olika områden inom humaniora, speciellt litteratur och arkitektur. I *Rummets poetik* använder Bachelard sig av poetik och litteratur för att undersöka rummet som plats och reflektion av läsarens fantasi, själ och medvetande.⁶⁶ Tesen är att ett hus är en direkt reflektion av den mänskliga själen och att varje möte med ett hus eller ett rum skiljer sig åt på grund av betraktarens subjektivitet.⁶⁷

Bachelard ser att huset eller hemmet är en reflektion av en persons inre. I avhandlingen appliceras detta tankesätt på Hellbergs interiörporträtt och det argumenteras för att det avbildade rummet avspeglar både konstnärens och betraktarens inre värld. Rummen som representeras i verken är därmed sammansatta av konstnärens och betraktarens upplevelser. Bachelard ser konst som en biprodukt av existentialism och det föreställda varandet, där konsten blir en representation av samlade uttryck genom vilka människan kommunicerar sina inre bilder till andra i den yttre världen.⁶⁸

⁶⁶ I avhandlingen används Maria Jolas engelskspråkiga översättning av Bachelards text från 1964.

⁶⁷ Wadstein Macleod lyfter fram Bachelards bok som färgad av en köns- och klassblindhet då hemmet inte nödvändigtvis är eller har varit en fristad för alla. I avhandlingen behandlas Hellbergs konst genom den borgerliga kontexten som även Bachelard är präglad av, men det uppmärksammas även hur Hellberg bryter mot dessa konventioner vilket kan tolkas ur ett feministiskt perspektiv som ett brott mot den borgerliga interiören som enligt Wadstein Macleod är maskulint präglad (Wadstein Macleod 2018, 13; 15–16).

⁶⁸ Bachelard 2014, 202, 169.

Samtidigt konstaterar Bachelard att betraktaren av ett verk alltid aktivt projicerar sin egen fantasivärld på bilden och därmed inte någonsin betraktar den objektivt. Detta är speciellt sant när det kommer till avbildande rum, då rummet som koncept bjuder in betraktaren att göra det till sitt eget, genom sin fantasi.⁶⁹ Interiörporträttet bjuder in betraktaren till en djupare förståelse av den egna existensen.⁷⁰ Betraktaren läser denna reproduktion med utgångsläge i sina egna erfarenheter och fantasi samt hur dessa två perspektiv kan mötas. I mötet med interiören och interiörporträttet påverkas betraktaren av medvetenheten om interiören och av den egna fantasin. Betraktaren projicerar sin person på detaljerna i Hellbergs interiörporträtt och använder dem för att bygga upp och förstå sin egen identitet, vilket är hur en representation av varje betraktare återfinns i verken.

Bachelard menar att ett hus, och dess rum, kan användas som verktyg för att analysera människan och vad det innebär att vara mänsklig. Detta då ett rum alltid är bebott genom fantasin, som i sin tur är en direkt produkt av just mänsklighet. Försök till objektiva analyser av rum är begränsande eftersom betraktaren oftast tror att hen beskriver rummet, men i själva verket så som hen *upplever* det genom sina tidigare erfarenheter, tankar och drömmar. Den ständiga fantasin stör människans uppfattning om vad som är sant. Bachelard beskriver det som att vi inte ser rummet, utan att det är inne i oss tillsammans med alla våra tidigare rum.⁷¹ På samma sätt menar Barthes att verk inte går att identifiera eller analysera objektivt, vilket han summerar i sitt *punctumbegrepp*.⁷²

Rummet som koncept bjuder in läsaren att göra det till sitt eget, genom sin fantasi. Anledningen till att just rummet och huset är en bra yta att spegla mänskligheten och betraktarens egna erfarenheter är att alla har en personlig relation till dessa. Hemmet blir ett icke-jag, det vill säga en förlängning av personen, som skyddar jaget och det är fantasin som skapar den här funktionen.⁷³ Betraktaren ser dock inte samma hus hela tiden utan ägnar sig konstant åt att på nytt föreställa sig husets realitet. Att urskilja alla

⁶⁹ Jämför med Henri Lefebvres begrepp det levda rummet, se kapitel 3.2

⁷⁰ Bachelard 2014, 3–21.

⁷¹ Bachelard 2014, 139–140; 241.

⁷² Barthes menar att *punctum* är subjektivt för varje betraktare och en komponent som beroende på betraktarens tidigare erfarenheter kommer att förändra bildens mening för personen i fråga (Barthes 1986, 44).

⁷³ Jämför hur Charles Rice beskriver hur interiören skyddas mot den yttre världen genom arkitekturens skal (se Rice 2004, 276).

bilder som huset består av skulle vara att beskriva dess själ. Vi uppfattar aldrig dessa bilder så som de är, på grund av att vi läser dem genom vår egen personliga historia. På samma sätt ser vi inte rummet i interiörporträttet som objektivt. Därför kommer huset alltid att symbolisera ensamhet, eftersom vi inte kan dela våra minnen på ett objektivt sätt.⁷⁴

Ett hem är inte färdigt då dess väggar har byggts utan först när det har skapats ett liv inuti det.⁷⁵ Huset blir den platsen där rummet och människans sociala relationer innefattande tankar, minnen och drömmar möts i en skapad rumslighet. Enligt Bachelard är människans minnen fixerade i den här rumsligheten och det sociala rummet, som i sin tur skapar den intimitet som människan upplever i ett hem. Därför finns ett helt förflutet i varje hus, gammalt som nytt.⁷⁶ Samtidigt kan huset bara berätta om samtiden, inte om det förflutna, minnena kan inte återkallas genom beskrivning utan genom omnämnande.⁷⁷ I interiörporträtt återkallas minnen följaktligen aktivt genom detaljer, på vilka betraktaren projicerar sig själv och sitt förflutna. Detaljer kommer följaktligen indirekt att representera både samtiden och det förgångna i enlighet med Kuusamos tankar.⁷⁸ Hellbergs identitet fixeras i interiörporträtten genom detaljerna.

För att kunna identifiera rummet som intimt måste betraktaren läsa det genom sina egna minnen, vilket innebär att betraktaren inte kan se ett rum på ett objektivt sätt.⁷⁹

Detaljerna i bilden, bestående av olika objekt, blir tecken som betraktaren aktivt tolkar. Dessa detaljer har olika betydelser och associationer och Bachelard argumenterar för att de hus som betraktaren tidigare har bott i eller kommit i kontakt med fortfarande bor kvar inom var och en, och påverkar ens tolkning av världen. Genom sina minnen och tankar kan en betraktare därför rekonstruera sin värld med startpunkt i olika objekt.⁸⁰

Då en betraktare kommer i kontakt med interiörporträtt, rekonstruerar hen alla versioner av tidigare rum hen interagerat med, genom liknande detaljer som funnits i rummen. Detaljerna styr betraktarens tolkning av rummets mening, vilket också sker i

⁷⁴ Bachelard 2014, 39; 53.

⁷⁵ Bachelard 2014, 126–127, 135. Jämför med Lefebvres tes om att rummet skapas socialt, se kapitel 3.2.

⁷⁶ Bachelard 2014, 27–30.

⁷⁷ Bachelard 2014, 34–36. Jämför med hur Lefebvre och Kuusamo menar att rummet och detaljen alltid existerar i samtiden samtidigt som de kommunicerar ett förflutet (se kapitel 1.3.3 och 3.2).

⁷⁸ Kuusamo 1999, 37.

⁷⁹ Bachelard 2014, 34–36.

⁸⁰ Bachelard 2014, 77; 90.

interiörporträttet. Bachelard ger ett antal exempel på olika detaljer som ofta finns i rum och som betraktaren kan se som tecken. Någoting så simpelt som ett dörrhandtag uttrycker för Bachelard funktionen av att öppnas och av att bo. Det finns en skillnad i om objektet är ett handtag eller en nyckel, då en nyckel stänger mera än den öppnar och ett handtag öppnar mera än det stänger.⁸¹ Bachelards tankar överensstämmer med Kuusamos beskrivning av hur detaljer tolkas flexibelt enligt betraktarens kontext.⁸² Detaljerna i Hellbergs interiörporträtt punkterar varje skild betraktare med tidigare minnen av liknande detaljer eller händelser och gör att rummet skapas subjektivt, i växelverkan med betraktarens person.

Det är genom betraktarens inre värld med fantasi och minnen som detaljerna i rummet läses som någoting annat än visuella objekt. Framför en välkänd detalj upplever betraktaren en förlängning av sitt eget intima rum. Varje detalj i ett intimt rum blir rummets mittpunkt för betraktaren i fråga.⁸³ Rummet existerar både som geometrisk plats och i betraktarens fantasi, där det avbildade rummet är en kombination av de två. Bachelards rum kan därför jämföras med hur Rice beskriver interiören som ett dubbelt koncept, bestående av både en materiell och en avbildad komponent. I Hellbergs avbildning av rummet finns förutom betraktarens tolkning av sitt förflutna, dessutom det samlade uttrycket av konstnärens person och alla dess rum, vilka kristalliseras i detaljerna. Resultatet är att rummet i interiörporträttet inte bara är en geometrisk plats, utan skiftar skepnad och mening vid varje interaktion med det.

3.2 Produktionen av rum

Lefebvres mest kända verk är *La Production de l'Espace*, och kan ses som ett av de första försöken att förena filosofiska tankar kring konceptet rum med det sociala rummet samt stadsplanering och den byggda omgivningen.⁸⁴ Texten ska förstås som Lefebvres strävan att föra samman de tidigare separerade konkreta och abstrakta tankarna kring rummets uppkomst och funktion. Lefebvres huvudtes är att rummet inte bara är en geometrisk kategori utan någoting socialt producerat som yttrar sig genom

⁸¹ Bachelard 2014, 92–93.

⁸² Se kapitel 1.3.3 för en beskrivning av Kuusamos detaljbegrepp.

⁸³ Bachelard 2014, 216–219.

⁸⁴ Aronowitz 2007, 133–134. I avhandlingen används Donald Nicholson-Smiths översättning av Lefebvres text från 1991. De svenska översättningarna av Lefebvres terminologi kommer från Matz Franzéns artikel om Lefebvre i antologin *Urbanitetens Omvandlingar – Kultur och Identitet i den Postindustriella Staden* (2003). Den mesta forskningen om Lefebvres rumsteori har skett utanför Frankrike med utgångspunkt i engelska översättningar och dessa har därför blivit standardiserade.

historiska lager.⁸⁵ Detta innebär följaktligen att rummet har haft olika betydelser genom historien. För att illustrera sin tes argumenterar han för att det sociala rummet skapas av en triad av rumsligheter som står i växelverkan till varandra och påverkar hur rummet produceras och upplevs. I sin text använder sig Lefebvre främst av exempel från den urbana staden och marxismen för att föra fram sin argumentation, men diskuterar även konst i relation till rummets produktion.

Så som poängterat i kapitel 1.3.4 kan ett rum både syfta på ett begränsat geometriskt område och till det vakuum eller sociala rum som människan finns och existerar i. Enligt Lefebvre bör begreppet rum förstås som en förening av fysiska, mentala och sociala aspekter och vi måste därmed röra oss bort från tanken om att rummet i sig är någonting tomt och neutralt innan det fylls av människan och dess aktiviteter.⁸⁶

Lefebvre arbetar därmed vidare på bland annat Maurice Merleau-Pontys (1908–1961) fenomenologiska tes om rummet som formas med kroppen som utgångsläge och emot den cartesianska tanken om rummet som enbart statistiskt geometriskt.⁸⁷ Istället menar Lefebvre att varje samhälle konstant producerar sitt eget rum och att rummet därför inte är ett historiskt koncept, utan aktivt skapas i nutiden. Det här rummet produceras av och genom en triad bestående av rumsliga praktiker, rummets representationer och representationernas rum.⁸⁸

Det första elementet i den rumsliga triaden kallar Lefebvre för rumsliga praktiker eller det upplevda rummet. Här sker produktion och reproduktion samt en relation till rummet mellan medlemmar i ett specifikt samhälle och hur de upplever rummet. Enligt Lefebvre säkerställer dimensionen rummets kontinuitet och garanterar en viss nivå av interaktion mellan samhällets medlemmar och rummet.⁸⁹ Den rumsliga praktiken utsöndrar och skapar rummet långsamt, och Lefebvre identifierar att ett samhälles rumsliga praktik avslöjas genom att dechiffrera dess rum. Rummet är nära associerat

⁸⁵ Lohtaja 2015, 7.

⁸⁶ Lefebvre 1991, 11–12, 15.

⁸⁷ Lefebvre ställer sig dock kritiskt till Merleau-Pontys uppdelning i subjekt och objekt, som enligt honom inte relaterar till det sociala rummet (Lefebvre 1991, 183n).

⁸⁸ Lefebvre 1991, 37–38.

⁸⁹ Lefebvre 1991, 33. Lefebvre använder sig av Noam Chomskys (1928 –) begrepp *competence* och *performance* för att beskriva samhällets medlemmars relation till rummet. Samtidigt poängterar Lefebvre att användandet av dessa termer inte ska tolkas som att rumsteorin är underordnad lingvistik. Jag väljer att tolka Lefebvres ordval som att de syftar till att medlemmar av ett visst samhälle föds in i ett speciellt rum och därmed lär sig tolka och interagera med det.

med vardagliga rutiner och den urbana verkligheten.⁹⁰ Det upplevda rummet är hur rummet ter sig för individen genom dess sinnen. Dimensionen av rummet kan mätas empiriskt med startpunkt i hur individens kropp interagerar med det sociala rummet i vardagen. Kärnan är hur rummet, det materiella eller det avbildade i interiörporträttet, uppfattas genom samhällets strukturer.

Det följande elementet i triaden är rummets representationer eller det uttänka rummet, som relaterar till produktionens relationer i form av bland annat kunskap, koder och tecken. Rummets representationer är konceptualiserade och oftast dimensionen som bland annat arkitekter, forskare och stadsplanerare befinner sig i. Lefebvre ser det som det dominerande rummet i samhället och att det ofta uppfattas som ett system av verbala tecken. Dimensionen av rummet existerar sålunda i tanken och förmedlas genom representationer exempelvis verbalt eller i bilder, som interiörporträtt. Det uttänka rummet behandlar ideologi och rummets påverkan på en strukturell nivå, till exempel genom arkitektur och stadsplanering.⁹¹ Rummet påverkar både samtiden och framtiden i och med att det formar och styr över hur framtida kroppar kommer att interagera med rummet. Interiörporträtten i avhandlingen kan ses som en visuell representation av Hellbergs uttänkta rum.

Den tredje och sista dimensionen av den rumsliga triaden är representationernas rum eller det levda rummet. Lefebvre skriver att dimensionen består av komplex symbolik, som ofta är den underliggande meningen i det sociala livet och konsten. För Lefebvre blir konsten som en kod för det levda rummet.⁹² Dessa rum levs genom bilder och symboler som associeras med rummen i fråga. Representationernas rum upplevs passivt och ligger som ett lager över det geometriska rummet, och som användaren genom sin fantasi vill appropriera och förändra.⁹³ Det är det här rummet som exempelvis konstnärer eller författare befinner sig i då de beskriver det levda rummet. Rummet är ett mera eller mindre sammanhängande system av icke-verbala symboler och tecken som skapar symboler av materiella objekt, som blir till detaljer i interiörporträtten.

⁹⁰ Lefebvre 1991, 38.

⁹¹ Lefebvre 1991, 33; 38–39; 42.

⁹² Lefebvre 1991, 33.

⁹³ Begreppet "appropriera", att ta någonting i besittning, har under de senaste åren börjat appliceras mera frekvent som ett modeord inom diskussioner relaterade till konst. I avhandlingen motiveras användningen av ordet genom att det är det begrepp som Lefebvre väljer för att beskriva sin tes (se till exempel Lefebvre 1991, 39).

Representationernas rum har sin rot i historien och därför spelar historiekunskap en stor roll i förståelsen för hur ett visst levt rum har uppkommit.⁹⁴ Rummets och interiörporträttets historia spelar följaktligen en roll i hur Hellbergs interiörporträtt skapats och uppfattas.

Enligt Lefebvre består varje rum av alla tre dimensioner i olika konstellationer och dimensionerna ska därför inte ses som separata rum utan som komponenter. Relationen komponenterna emellan är i ständig förändring i relation till människan som interagerar med rummet, därmed produceras rummet konstant. Rummet är därmed aldrig statiskt och Lefebvre menar att det inte går att skilja på rummet som produceras och rummet som produkt. Även om största delen av Lefebvres text centrerar kring den rumsliga triaden, kan Lefebvre själv heller inte kommunicera exakt vad som menas med uppdelningen och forskningen kring begreppet är heller inte överens över dess exakta betydelse. Lefebvre är dock av den åsikten att triaden måste fästas vid konkreta tankar och tillämpas i verkligheten, då den förlorar sin mening om den enbart används som en abstrakt modell.⁹⁵

Sociologen Mats Franzén ser att den största tillgången i Lefebvres triad är att det kan uppstå dynamisk spänning mellan de tre elementen, som i sin tur påverkar hur rummet upplevs. Franzén menar att det i rummet finns en spänning mellan praktiker och representationer, det vill säga föreställningar om rummet och dess materiella kvalitéer där det upplevda rummet är praktiskt och det uttänkta och levda rummet är föreställningar. Dessutom ser han att det finns både erfarenheter och visioner i rummet där det upplevda och levda rummet är erfarenhetsbaserade och det uttänka rummet mera en vision mot framtiden.⁹⁶ I Hellbergs interiörporträtt förekommer alla tre dimensioner, vilket framkommer i analysen i kapitel 5.2. Eftersom varje betraktare aktivt skapar rummet med avstamp i sin subjektiva upplevelse av det, kommer spänningen mellan dimensionerna att yttra sig på olika sätt vid varje interaktion med konstverken. Spänningarna konkretiseras i detaljer i verken. Då dessa punkterar betraktaren skapar hen sin egen föreställning av rummet och tolkar därmed konstverket.

⁹⁴ Lefebvre 1991, 39; 41.

⁹⁵ Lefebvre 1991, 32–33; 37; 40; 51.

⁹⁶ Franzén 2003, 54–55.

Lefebvre insisterar på att rummet mäts med startpunkt i individen i rummet och dess kropp, och att rummet därför blir en oändligt pågående social konstruktion. Kroppen agerar reflektionsyta för den resterande världen och därför blir rummet också någonting subjektivt och poetiskt så som Bachelard beskriver det.⁹⁷ De fysiska och sociala aspekterna hänger samman genom interaktion och kommunikation det materiella rummet och människan emellan.⁹⁸ Rummet står i växelverkan mellan individens subjektiva upplevelser och erfarenheter, och dess sätt att yttra dessa i omvärlden. Detaljerna i rummet kan agera ledtrådar för rummets produktionsprocess och det sociala rummet kan i sin tur användas som verktyg för att analysera både människan och samhället människan är verksam i.⁹⁹ Rummet kan samtidigt vara subjektivt upplevt som det är ett resultat av samhällets kollektiva historia. Lefebvre, liksom Bachelard, ser att detaljerna innehar en nyckelposition till hur människan förhåller sig till rummet. Detaljerna i Hellbergs interiörporträtt kan användas för att analysera Hellbergs person och identitet, det samhälle som interiörporträttet är en produkt av och på samma gång betraktarens egen tolkning av dessa.

Att producera rum identifierar Lefebvre som en kreativ process då slutresultatet är att någonting nytt har skapats, exempelvis ett interiörporträtt.¹⁰⁰ Då människan skapar världen genom att skapa sig själv innebär produktionen av rummet samtidigt produktionen av människan.¹⁰¹ Att producera rum är därmed människans sätt att bebo världen och därför drivs människan av en vilja att skapa rum.¹⁰² Lefebvre ser att rummet produceras socialt då människans grundläggande sätt att befinna sig i världen är rumsligt.¹⁰³ Därför kan inte rummet skapas färdigt då det ligger i människans natur att producera det och appropriera det med utgångsläge i sig själv, sin historia och sina behov. Precis som Bachelard menar att ett hus blir ett hem då det skapas liv i det, skapas interiörporträttet först då det tolkas genom betraktaren.

⁹⁷ Lohtaja understryker i sin avhandling att Lefebvre inte behandlar sina influenser av Bachelard systematiskt, utan väljer att referera till Bachelard på vissa ställen för att utelämna referenser på andra. Faktum kvarstår dock att Lefebvre drar nytta av Bachelards tankar och koncept i sin text och det är värt att närmare utforska sambandet mellan rummets produktion och poetik då de har en klar korrelation (Lohtaja 2015, 82).

⁹⁸ Lefebvre 1991, 182–183.

⁹⁹ Lefebvre 1991, 34, 37.

¹⁰⁰ Lohtaja 2015, 13.

¹⁰¹ Lohtaja 2015, 57, 69.

¹⁰² Lefebvre 1991, 31.

¹⁰³ Lohtaja 2015, 105.

Rummet både existerar och produceras samtidigt beroende på människan och dess relation till sin omgivning. Detta kan speciellt ses i interiörporträtt då de är rum som produceras vid kontakt med betraktaren samtidigt som de är en produkt av konstnärens rum. Då både konstnären och betraktaren aktivt producerar sitt rum samt projicerar det rummet på interiörporträttet i fråga, uppstår ett separat producerat rum som kan säga någonting om både konstnärens och betraktarens identitet i relation till rummets kontext.

4 ESTETISKA VÅLNADER

Människan är aldrig objektiv då hen interagerar med sin omgivning, vilket demonstrerades i det föregående kapitlet. Istället tolkas omgivningen och rummet konstant med avstamp i betraktarens kropp och kontext. Både Bachelard och Lefebvre identifierar att rummet är en direkt reflektion av människans inre och kan användas för en djupare förståelse av både personen i det geometriska och avbildade rummet samt betraktaren av det. I avhandlingen undersöks detta med premissen interiörporträtt i Karoliina Hellbergs produktion. De av konstnären synliggjorda detaljerna i interiörporträttet blir ledtrådar till deras tillkomstprocess. Bachelard och Lefebvre menar att det är genom dessa detaljer som betraktaren aktivt återskapar sin egen värld, genom att framkalla tidigare erfarenheter och med dem appropriera rummet med en egen tolkning. Som Barthes beskriver kommer vissa detaljer i verken att punktera en betraktare djupare än andra, beroende på personen i frågas förhållningssätt till rummet. Betraktaren punkteras både av sin egen och konstnärens närvaro i konstverket.

Kapitlet börjar med en introduktion och beskrivning av Hellberg som konstnär och hennes utgångspunkter i sitt konstnärskap. Diskussionerna kring Hellbergs konst skapar ett rum i verken och är därför relevant att ta upp. Efter det följer ingående beskrivningar av primärmaterialet i avhandlingen för att synliggöra detaljrikedomen i dessa verk. Konstnärens utgångspunkter tillsammans med verkens samhälleliga kontext skapar det studium, det vill säga den kulturellt bundna uppfattningen av verken, som varje betraktare punkteras av. I det sista underkapitlet diskuteras de synliggjorda detaljerna med hjälp av den teoretiska referensramen som ställen för betraktarens projicering av sin egen närvaro samtidigt som de kapslar in Hellberg som person och konstnär.

4.1 Karoliina Hellbergs konstnärliga utgångspunkter

Karoliina Hellberg har en magisterexamen från Konstuniversitetets Bildkonstakademi och har även studerat vid Slade School of Fine Art i London samt utbildningsprogrammet för visuell kultur vid Pekka Halosen akademia i Tusby. Hon har ställt ut både i Finland och utomlands i bland annat Ryssland, Island, Sverige, Danmark och England. Hennes verk finns i flera privata samlingar världen över och i inhemska museisamlingar som bland annat Nationalgalleriets samlingar, Helsingfors Konstmuseum HAM och Didrichsens konstmuseum. Hon representeras av Galerie Anhava i Helsingfors och Galleri Kant i Köpenhamn.¹⁰⁴ Hellberg bor och arbetar i Helsingfors.

I sin avhandling *Haamut* (2015) från Konstuniversitetets Bildkonstakademi utstakar Hellberg utgångspunkterna för sitt konstnärskap. I uppsatsen beskriver hon hur hennes verk är präglade av så kallade *estetiska vålnader* (finska: *esteettiset haamut*).

Vålnaderna ser hon som de ting, bilder, platser och personer som vi håller oss med i vardagen i vår fantasi, utan att de vare sig spökar eller uttrycker sig utåt, och att de påverkar allting som vi kommer i kontakt med. Dessa vålnader kan vara minnen som påverkar ens samtid, en känsla av betydelse eller en hemlighet mellan jaget och en annan som konkretiseras i kontakt med ett objekt eller en växt. De kan få sin skepnad i exempelvis människor, en röst i en telefonlur eller i ett tomt rum där betraktaren kan känna av en närvaro. Vålnaderna kan både vara sorliga och melankoliska men även positiva, och betraktaren kan känna en lättnad av att identifiera dem i bilden.¹⁰⁵

Begreppet estetiska vålnader härstammar från modeskaparen Yves Saint Laurent (1936–2008) som beskrev dem som en del av sin skaparprocess. Han såg vålnaderna som ett slags följeslagare i form av idéer och preferenser som han medvetet höll sig med och lät påverka sitt arbete. Hellberg säger sig känna igen sig i beskrivningen och att i sitt arbete ha en vilja av att förmedla en viss känsla till betraktaren.¹⁰⁶ Saint Laurents livspartner Pierre Bergé (1930–2017) har efter den förstnämndes död beskrivit deras hem och hur de levde med och genom objekten i hemmet. Genom att föremålen hade tillhört och

¹⁰⁴ Karoliina Hellberg: ”About”, <https://www.karoliinahellberg.com/about>. Hämtad 3.12.2020.

¹⁰⁵ Hellberg 2015, 5–6; 18.

¹⁰⁶ Hellberg 2015, 14.

vidrörts av Saint Laurent, kom Bergé att fästa sig vid objekten på samma sätt som vid sin partner. Objekten blev som en förlängning av dess ägare.¹⁰⁷

Hellberg tar fasta på Bergés ord och identifierar att varje objekt innehåller en vålnad då stämningar som kärlek, sorg och liv manifesteras i hemmet människor emellan, men lösgör sig i något skede från dem och kommer istället att resonera i varje ting.¹⁰⁸

Vålnader är subjektiva och existerar bara i den mån de koms ihåg och aktivt projiceras på bilden. De finns dessutom bara i relation till andra fenomen vi känner till. Hellbergs vålnader blir som ett slags punctum i konstverket och som enbart träffar betraktaren då hen är medveten om deras existens och kan särskilja dem från andra detaljer i målningen. Kuusamo beskriver hur en detalj bara är en detalj i ett bestämt system, som beror på betraktarens och konstverkets kontext.¹⁰⁹ Vad som blir till en detalj i Hellbergs interiörporträtt beror både på de detaljer, estetiska vålnader, som Hellberg synliggör i verken, men även på betraktarens relation till detaljen i fråga.

Teorin stärks av att Hellberg själv skriver om Barthes punctumteori som en estetisk vålnad i sina verk, där punctum är ett väsen i bilden som betraktaren upplever sig delaktig genom. Hellberg idkar på att vålnader, och därmed punctum, fungerar som en slags självförsvarsmekanism där människan vill dela med sig av sina vålnader men förhindras av en vilja av att undanhålla någonting för att hållas intressant.¹¹⁰ Det skapar en spänning i texten och rum för betraktarens egna tolkningar. Också Hellberg berättar om hur hon har en egen visuell vokabulär som hon inte avslöjar för betraktaren.¹¹¹ De egna symbolerna i rummet kan jämföras med Lefebvres uttänkta rum, där interiörporträtten är visuella representationer av konstnärens tankar. Den visuella representationen läses sedan subjektivt av varje betraktare, med utgångspunkt i detaljerna.

Hellberg framställer måleri som skapandet av ett sorts narrativ som ändrar på verkligheten. Hon beskriver processen som en historia vars gång förändras för varje

¹⁰⁷ Jämför hur Rice beskriver hur tillhörighet inte registreras på ett objekts yta utan i relationen mellan objekt och ägare, där den sistnämnde befinner sig i en beroendeställning till det förstnämnde (Rice 2007, 85–86).

¹⁰⁸ Hellberg 2015, 18–21.

¹⁰⁹ Kuusamo 1998, 76–77.

¹¹⁰ Hellberg 2015, 35.

¹¹¹ Karhunen 2018, 33.

återberättelse, vilket innebär att en tolkning av ett verk inte behöver vara fixerad utan kan ändras varje gång betraktaren kommer i kontakt med bilden. Dessa tankar korrelerar direkt med Bachelards och Lefebvres tankar om rummet som aktivt skapat av betraktaren utifrån dess fantasi och kropp.¹¹² Då målningar ofta består av flera lager kan dessa tolkas som lager av vålnader som konstnären inte har sett värdet i att spara för betraktarens åskådan. Vålnaderna fungerar som dofter genom att de påverkar hur vi upplever en situation, de kan bringa tillbaka minnen och människan approprierar dem till att bli sina egna.¹¹³ I en intervju med Saara Karhunen beskriver Hellberg hur hon ofta väljer att presentera sina verk som installationslika helheter, som ofta också inkluderar dofter. Hon artikulerar även hur de estetiska vålnaderna är ett metodiskt förhållningssätt för henne till det egna arbetet och att idén bygger på en samtidig närvaro av det materiella och immateriella.¹¹⁴ Idén kristalliseras i detaljerna, då de förekommer som materiella ting i rummen men simultant agerar symboler för immateriella händelser och tolkningar.

Hellberg berättar om hur hon känner till och använder sig av konsthistorien i sina verk, då exempelvis inspiration av andra konstnärer kan agera vålnader, men att interiörerna inte skildrar någon speciell tid eller plats. Genom att kombinera olika element byggs bilden upp som en plats utan linjär tidsuppfattning genom associationer till både verkligheten och andra verk av konstnären.¹¹⁵ Hellberg målar ofta in sina egna verk i målningarna, vilket utgör en del av de installationer i vilka hon ofta presenterar sina verk. Bilden blir därmed ett ställe där olika tolkningar av verkligheten samsas och kan behandlas. Associationerna och installationerna blir ytterligare ställen där den materiella och immateriella närvaron möts. Utrymmet kan innehålla många olika sanningar, vilket även är grundtesen i både Bachelards och Lefebvres teorier.¹¹⁶

Ett av de huvudsakliga motiven i Hellbergs produktion är interiörporträttet. Hon beskriver att motivet kan upplevas som harmlöst, men att rummet kommer med möjligheten att uppfattas som en symbolistisk och psykologisk plats, vilket gör att

¹¹² Jämför exempelvis med hur Bachelard beskriver att en betraktare inte ser samma hus hela tiden då hen konstant ägnar sig åt att föreställa sig dess realitet (se kapitel 3.1).

¹¹³ Hellberg 2015, 50; 66; 71.

¹¹⁴ Karhunen 2018, 29; 32.

¹¹⁵ Jämför med hur Praz beskriver interiörporträtt som summeringar av vanliga drag snarare än avbildningar av en fysisk realitet (se kapitel 2.3).

¹¹⁶ Karhunen 2018, 31–37.

målningen inte är så neutral som den utgör sig för att vara. Konstnären utstakar hur det i verken förekommer människor och händelser i form av detaljer eller symboler samt upprepningar av vissa typer av rum. Upprepningarna av detaljerna beskriver Hellberg som högst medvetna och bidrar till att befästa dem i hennes produktion, precis som Kuusamo beskriver detaljers natur.¹¹⁷ Hellberg framställer avsaknaden av människor i sina interiörporträtt som ett medvetet val, då närvaron inte skulle ha tillfört någonting då den ändå finns inbyggd i rummet. Därför har också materialet i avhandlingen begränsats till enbart interiörporträtt utan människans fysiska närvaro. Rummet är ett slags förlängning av personen och fortsätter existera trots att människan lämnar det, då allting hämtats dit och lämnats kvar av människan. Allting i rummet är människans vålnad som yttrar sig på basen av de olika rum som människan bär med sig.¹¹⁸

Hellberg ser inte sina verk som beroende av någon bakgrundsinformation, men en viss känsloladdning överförs från konstnär till bild i skapandet av verket, vilket förmedlas av en spänning i interiörporträttet.¹¹⁹ Den här spänningen blir till konstnärens rum i verket, och är en av de många tolkningar som samsas i målningen och skapar dess studium. Hellberg beskriver själv hur flera sanningar ryms i samma verk. Bland annat innefattar interiörporträtten konceptets borgerliga historia och Hellbergs egna tankar. Dessutom rymmer porträtten de subjektiva tolkningarna av verken där punctum agerar olika rum. Hur Hellberg lyfter fram punctumbegreppet, att det finns en mänsklig närvaro i rummen genom detaljer och att de befästs genom repetition relaterar direkt till Bachelards och Lefebvres tankar om rummet. De båda teoretikerna i samklang med Barthes identifierar att det är genom detaljerna som betraktaren närmar sig rummet. Genom dem kan betraktaren rekonstruera sin världsbild i verket, i enlighet med interiörporträttets borgerliga förutsättningar för projicering av den egna identiteten.

4.2 Fem interiörporträtt

I följande underkapitel beskrivs verken *Orange Room* (2018), *Ingrid / Incu* (2017), *BB* (2016), *Winter Room* (2019) och *Stormy* (2019) för att synliggöra detaljer i dessa. Hellberg menar att hon inte gör någon skillnad på vilken teknik ett verk är utfört i då hon ser alla verk som likvärdiga. Därför fästs inte uppmärksamhet vid att materialet

¹¹⁷ Karhunen 2018, 33, 35.

¹¹⁸ Hellberg 2015, 78–79. Jämför med Bachelards tanke om att människan ser rummet genom alla sina tidigare rum (se kapitel 3.1).

¹¹⁹ Karhunen 2018, 35.

enbart består av storskaliga målningar i olja och akryl, trots att konstnären också målar mindre interiörporträtt i akvarell och bläck. Även konstverkens titlar nämns då de påverkar hur vi närmar oss verken, vilket Hellberg också uppmärksammar då hon beskriver hur hon ofta ger verk förhållandevis lakoniska titlar men att vissa intuitivt får mera beskrivande namn.¹²⁰

I verkbeskrivningarna synliggörs detaljer, som definierades i kapitel 1.3.3 som avgränsade delar av en helhet. Hur detaljen läses är helt beroende av betraktarens perspektiv och tolkning, vilket också Hellberg framhåller, och därför kan detaljer inte ses som objektiva. Att tolka detaljer är således en aktiv process med utgångspunkt i betraktarens tidigare erfarenheter och sätt att närma sig verken på. Barthes identifierar i sitt punctumbegrepp hur en viss detalj kan förändra hela verkets innebörd, studium, för den enskilda betraktaren. Av den orsaken går det att argumentera för att detaljen är viktigare för betraktaren än verkets helhet, likt hur en samlare kan värdesätta individuella objekt högre än samlingen.

Detaljer i Hellbergs interiörporträtt är synliggjorda av konstnären med en viss agenda. De kan ses som symboler för Hellberg som konstnär, hennes identitet samt personer och händelser som utomstående betraktare inte har tillgång till. Den borgerliga interiören som växte fram under 1800-talet tilldelar alla detaljer i rummen en funktion av att agera yta för personen i rummets identitet. Genom Bachelards och Lefebvres förhållningssätt till rummet som skapas aktivt i samtiden, blir varje detalj i de följande underkapitlen ställen som betraktaren approprierar med sin egen närvaro, tolkning och föreställning av rummet. Beskrivningarna kan ses som verkens studium, även om de också påverkats av de detaljer som punkterat författaren.

4.2.1 Orange Room

Verket *Orange Room* (bild 1) är från 2018, utfört i olja, bläck och akryl på duk och mäter 180 x 240 cm. Som namnet redan antyder skildrar verket ett rum som går huvudsakligen i orange. Den övre halvan av bilden domineras av färgen medan tunna linjer i mestadels blått, brunt och vitt skapar en rymd där ett hörn kan urskiljas samt en halvöppen dörr på bildens högra sida och en på dess vänstra sida. Genom den vänstra dörren kan en tegelvägg och ett par krukväxter skymtas. I taket förekommer stuckaturer,

¹²⁰ Karhunen 2018, 32; 37.

en pelare i hörnet täcks av paneler och på väggarna hänger konstverk. Ovanför dörren till höger hänger ett landskap och på väggen bredvid ett verk där två nakna figurer omfamnar varandra. Verket liknar *Lovers* (2018), en av Hellbergs akvareller. Nedanför verket står en karmstol målad med enbart få snabba penseldrag. I bildspråket skapas en kontrast mellan små detaljer och yviga helheter, vilket relaterar till Kuusamos tankar om detaljen kontra verkets helhet.¹²¹

Den undre halvan av bilden domineras av en svart matta eller ett golv. Vänster halva fylls av ett bord i ett mörkt material vars borte ända täcks av en rödvitrutig bordduk som hänger över bordets kant. På duken står en vas med en grön stjälk i, en annan kruka och en vit marmorbyst av en oidentifierbar person. På den nakna skivan av den främre delen av bordet står ett gult föremål som också ser ut att innehålla blommor och ett brunt föremål som ser ut att innehålla en cigarettfimp. Några okända föremål täcks av de höga växterna som växer ur en röd kruka som står på golvet framför bordet. De okända föremålen är exempel på detaljer som Hellberg har synliggjort, men vars funktion inte är uppenbar för författaren i fråga. Krukan har formen av en antik grekisk vas med två öron. Bakom krukan och bordet skymtar ett grönmönstrat tygstycke som kunde tänkas hänga över en stolsrygg som täcks helt av tyget. På golvet invid krukan står ett par små vaser innehållandes blommor.

Till höger om bordet ligger en matta i en abstrakt rundad form som går i färger av lila, ljusrött och blått. På mattan står en till karmstol vänd snett mot bordet i vad som liknar rokokostil, där ramen är av trä medan sitsen och ryggstödet är i grönt tyg. I mitten av ryggstödet skildras en broderad eller målad scen där det går att urskilja två personer och hundar mot en mörkare blå bakgrund. Också sittdynan har ett mittparti i samma färg. Till vänster om stolen på mattan ligger tre stycken pinnar med klyka. Mellan den lila mattan och bordet står tre små glas på golvet och omringar tre cigarettfimpar. Nedanför, mellan krukan och mattan, står en korg med ett blomsterarrangemang av rosa rosor och bredvid två cigaretter.

4.2.2 Ingrid / Incu

Ingrid / Incu (bild 2) från 2017 är i olja, akryl och bläck och mäter 180 x 210 cm.

Verket består i själva verket av två dukar som knappt märkbart delar bilytan lodrätt i

¹²¹ Se kapitel 1.3.3 om begreppet detalj.

lika stora halvor. Vad som avslöjar verket som diptyk är att skarvarna mellan dukarna inte passar helt perfekt och att vissa färger också skiljer sig från den ena duken till den andra. Detta skapar en sorts platthet i verket då tredimensionaliteten reduceras till bildens yta. Här skapas en spänning där Hellberg bryter mot interiörporträttets traditioner, vilket analyseras vidare i följande kapitel.

På den vänstra halvan av verket ses en avskärmad del av ett rum. Den bakersta väggen är brun och på den hänger ett konstverk där tre personer avbildas. Framför tavlan går en trappa upp ut mot vänster och på det nedersta trappsteget står en krukväxt. Mellan trappan och en eldstad som försvinner ut ur bilden finns en kolonn. Ovanför eldstaden finns en tavla eller en spegel och framför den står ett litet bord och på det en stor, grå kruka med gula blommor och bredkaveldun. På krukans avbildas en kvinna liggandes i en fåtölj. Också på bordet finns avbildningar av människor men de täcks till mesta del av krukans och en stol i biedermeierstil som står framför bordet. Stolens ram är i trä och dess sittdyna och ryggstöd i en mörkblå nyans. Mitten av ryggstödet är dekorerat med en bild av ett berg. Bredvid stolen står en pelare och på den en mörkblå kruka i samma nyans som stolen innehållandes en grönväxt. Också på den här krukans är en kvinna avbildad. Bordet, stolen och pelaren står alla på en matta med böljande kanter i en violett färg.

Mattan ligger på ett golv eller en annan matta i en brun nyans med ett mönster som påminner om leopard. I bildens nedersta vänstra hörn finns en grönväxt som nästan skymmer en gul ask som står på golvet. Till höger om växten ligger ett underlag med en landskapsteckning på samt en penna och en cigarett. Ovanför underlaget ligger ytterligare ett i en likande rödviolett färg som mattan, och på det en liten vas med små, vita blommor. Flera liknande blommor samt cigarettstumpar och ett mörkblått tygstycke ligger utspridda på underlaget. Både underlaget och en pelare som står ovanför det sträcker sig över till den högra duken i diptyken, men som tidigare nämnt är linjerna från den ena duken till den andra inte exakta. Golvet i den högra duken är av en mörkare brun nyans och leopardmönstret är något mindre, vilket skapar en spänning över dukarna.

I det högra nedre hörnet finns en soffa i liknande stil som stolen med en mörk träarm. Soffan är klädd i ett mönstrat tyg i olika nyanser av blått och mitt på ryggstödet är en hand avbildad. Sittdynan går i mörkt violett. Under soffan står ett vinglas innehållandes

en ljusblå vätska och några oidentifierbara föremål. Till vänster om soffan på golvet ligger en ljus dyna med rosa rosor på och framför dynan står en liten staty av en häst. Bakom den ligger en uppslagen bok på golvet och bredvid den, bakom soffan, står en stor grönväxt. Väggen bakom växten är orange och på den är fyra små teckningar eller akvareller uppsatta med tejpbitar.

Största delen av väggen domineras av ett valv som vetter ut mot en gård som mestadels består av en simbassäng. I bassängen flyter ett objekt som dels hamnar i skymundan av grönväxten bakom soffan. Vid de bortre hörnen av simbassängen finns varsin röd kruka med en grönväxt och vid mitten av kortändan finns en staty i vit marmor av en kvinna som håller i en spira och samtidigt lutar sig bort från den med andra handen på höften. Invid de röda krukorna finns två lampstänger. Resten av gården domineras av grön växtlighet och träd.

Valvet ut mot simbassängen skapar en osäkerhet kring om det är fråga om ett fönster eller om rummet i fråga är ett slags uterum. I den vänstra duken finns inga ledtrådar till att det skulle befinna sig utomhus, vilket bidrar till splittringen de två dukarna emellan. Namnet *Ingrid / Incu* uppmärksammar även det verkets sammansättning. Förekomsten av gården i verket bryter mot det borgerliga interiörporträttets tradition av att agera skal mot den yttre världen och skapar en brytning mellan den borgerliga inredningen och det okonventionella motivet.

4.2.3 BB

Också målningen *BB* (bild 3) består av två ihopsatta dukar som nästan passar ihop. Verket mäter 247 x 200 cm, är i akryl på duk och från 2016. Den vänstra övre halvan i bilden domineras av en utsmyckad eldstad innehållandes en staty av ett lejon samt grönväxter. En liten staty av en kvinna samt ett oidentifierbart objekt står till höger på spiselkransen. På väggen ovanför eldstaden hänger en målning av en naken kvinna i en oval ram. Ett draperi i ett grönt mönster hänger ner på vänster sida om tavlan och eldstaden och skymmer nästan helt det fönster som finns i det översta vänstra hörnet av bilden. Nedanför fönstret, på golvet framför draperiet, står en kruka med två örön och en dekoration av en kvinna innehållandes en grönväxt som sträcker sig hela vägen till bildens övre kant. Krukan och en rosa skål som står framför den samt ett tomt vinglas står alla på ett blågrönt mönstrat tygstycke som ligger på golvet framför eldstaden.

På tygstycket, lutad mot eldstaden, står en stor spegel i förgylld ram. I spegeln syns ett tomt blått golv, så när som på ett vitt pappersark eller en bok och en karmstol. Rummet i spegeln verkar oändligt och fortsätter bakåt. Reflektionen stämmer inte överens med det avmålade rummet i bilden. Att enbart avbilda interiören är mera i linje med det borgerliga interiörporträttet än det tidigare verket där scener utifrån inkluderades. Trots det bryter Hellberg även här mot det borgerliga interiörporträttets traditioner i och med att hon visar att rummet inte är en isolerad del utan fortsätter. Känsla av att rummet är en produkt av konstnärens fantasi skapar en spänning i och med att spegelbilden inte stämmer överens med det som betraktaren förväntar sig, vilket korrelerar med Praz tanke om interiören som imaginär.¹²²

Framför spegeln ligger ett underlag och på det fyra akvarellmålningar. Små blommor ligger utspridda på underlaget och det röda tygstycket som ligger på golvet under och framför. På tygstycket bredvid underlaget ligger även ett par glasögon och bredvid dem ännu en akvarell och en käpp med klyka. I den vänstra dukens nedersta kant ligger ett lila tygstycke och på det en bok, ytterligare en käpp med klyka samt en akvarellmålning.

Då det lila tygstycket övergår i den högra duken passar inte linjen ihop och färgen på tyget är av en klarare blågrön nyans. På tyget ligger likadana blommor som i den vänstra duken, en korg med ett par snäckskal samt ett hopkramat papper. Den högra sidan av duken täcks av en stor grönväxt i en röd kruka och bakom den skymtar en soffa med en röd sits. I soffan ligger en bok uppslagen och till vänster skymtar en till kruka. Bredvid, bakom spegeln som står lutad mot spiselkransen, finns en till grönväxt som skymmer vad som kunde vara en kolonn vid den bakre väggen. Ytan bakom soffan är täckt med grön växtlighet och kunde tänkas vara ett fönster mot en trädgård. I fönstret finns en rektangel i chockrosa utan synbar funktion, vilket illustrerar hur en detalj kan ha en särskild innebörd för konstnären som inte återspeglas i en betraktares erfarenheter.

4.2.4 Winter Room

Målningen *Winter Room* (bild 4) från 2019 är 180 x 140 cm och i akryl och olja på duk. Verket skildrar en del av ett rum och mitten av verket domineras av en blå vägg som

¹²² Praz beskriver avbildningar av interiörer som summeringar av vanliga drag snarare än verklighetstroga skildringar (Praz 1982, 76; 81).

innefattar två valv. Genom det högra valvet skymtar en trappa som stiger uppåt ur bildens synfält, genom vilken Hellberg igen demonstrerar att interiören inte är isolerad från resten av världen. På väggen i trappuppgången hänger en tavla i en ljus grön nyans. På de allra lägsta trappstegen till höger står en ljus kruka med en grönväxt som delvis skymms av trappräcket. Bredvid kukan finns ett litet snapsglas med en blomma i. På det nedersta steget ligger ett oidentifierbart föremål och ovanför det, på trappräcket, finns en liten målad dekoration av en person. Den nedersta delen av trappan är målad i en djupröd färg och den övre domineras av samma nyans av blått som i det huvudsakliga rummet.

På väggstumpen mellan de båda valven sitter en ljusstake och under den står en enkel trästol med ljus sittdyna. Bredvid stolen invid väggen står ett halvtomt vinglas och en spegel eller tavla med abstrakt motiv står lutad mot stolens framkant. Invid står en tom, öppnad kartong. Golvet täcks av en brunmönstrad matta och i det nedre högra hörnet finns ett blomsterarrangemang. Lutad mot de understa trappstegen återfinns en stor ring vars omedelbara funktion förblir oklar.

Genom den högra valvöppningen kan en bit av ett rum med röda väggar skymtas. Väggen som syns domineras av en stor tavla med ett mörkt, abstrakt motiv. På en blå matta alldeles i valvöppningen står en trave böcker och på dem en ljuslila kruka, dekorerad med en naken figur, innehållandes blommor. På en liten väggstump till höger om valvöppningen finns en likadan ljusstake som på väggen i mitten av bilden. Ljusstakarna liknar Hellbergs glasskulptur *Blown candle III* (2019).

4.2.5 Stormy

Stormy (bild 5) från 2019 är en diptyk i akryl och olja som i sin helhet mäter 250 x 200 cm. Den vänstra duken skildrar en vägg tapetserad i samma mönster som återfanns som en tapet på konstnärens utställning *Knot* på Galerie Anhava i Helsingfors under våren 2019. Längst till vänster syns en del av en kaklad eldstad och inne i den finns tre olivfärgade käppar med klykor. På eldstaden hänger fyra ovala konstverk och ovanför kan delar av en tavla utskiljas. På spiselkransen ligger en blåvit duk som ser ut att fladdra i en vind men hålls på plats av tyngden av en brun kruka med en grönväxt i. Krukan har påmålade dekorationer i form av en person i ett rum. Bredvid kukan finns två små blommor i ett snapsglas, en liten staty av en kvinna med ett barn och små blommor ligger utspridda. På väggen sitter en målning uppsatt med tejpbitar och också

den ser ut att fladdra i vinden. Vinden påminner betraktaren om att rummet påverkas av en yttre kontext och inte existerar i ett vakuum.

Vid sidan av eldstaden står en stor kruka dekorerad med ett lejon. Ur krukans väder växer en grönväxt. Väggen stuccatur skyntar bakom krukans i form av små utsmyckade skildringar av personer. På golvet framför ligger ett pappersark. Det nedre vänstra hörnet skildrar en bit av ett runt bord i trä. På bordsytan ligger små teckningar på pappersark, blommor, cigaretter, en skål och gula tygstycken utspridda. Golvet är målat gult så när som på ett blåroött tygstycke som ligger utsträckt från under bordet till det hörn som skapas som en nisch bakom den tapetserade väggen, framför en öppning mot en mörk skog som dominerar målningens högra halva. Skogen påminner betraktaren om interiörens koppling till resten av världen. Längst in i nischen finns en pelare dekorerad av otaliga nakna människofigurer och framför den en grönväxt, en lila blomma samt ett litet runt bord med ett odefinierbart föremål.

Framför bordet står en stol i mörkt trä med en ljus dyna på sitsen och ett blågrått tygstycke slängt över armstöden och ryggen. Mot stolen lutar ett fönster med en ljus fönsterkarm. På det gula golvet ligger ett flertal bambuliknande pinnar utspridda, två teckningar samt en omkullvält kruka ur vilken svart mull har spillts ut på golvet. Också i det här verket passar bildens två halvor inte riktigt in i varandra, även om skillnaden är mindre än i de tidigare beskrivna verken. Namnet *Stormy*, stormigt, passar in på sinnesstämningen i verket som tycks präglas av en stark vind och en mörklila himmel.

4.3 Interiörporträttens elementa

Interiörporträtten förenas av ett antal gemensamma drag som både förstärker konstnärens identitet och bilden av att ingen enskild detalj i ett verk är slumpmässig.¹²³ Som Bachelard, Lefebvre och Barthes argumenterat för, är detaljerna de ställen som personen som interagerar med verket utgår från för att förstå och återskapa sin världsbild. Litteraturvetaren Sara Danius beskriver detaljen som någonting som måste synliggöras för att den ska existera.¹²⁴ Konsthistorikern Lise Bek menar att ett motiv kan vara ett sätt för en konstnär att visualisera ett inre rum och ge det ett visst värde genom valet att representera det. Bek beskriver det som att konstnären fyller verket med

¹²³ Se Kuusamo 1998, 76–77.

¹²⁴ Danius 2013, 149.

element, det vill säga detaljer, genom vilka hen kan skapa ett eget system av symboler genom upprepningar.¹²⁵ Dessa tankar resonerar med hur Hellberg beskriver sina verk som genomsyrade av ett eget visuellt språk av estetiska vålnader och Lefebvres uttänkta rum som en visuell representation av konstnärens inre. Alla detaljer i Hellbergs interiörporträtt är synliggjorda av konstnären av en anledning. Vissa förekommer i alla fem verk medan andra inte är lika frekventa, men ändå är värda att ta upp då Hellberg har sett ett värde i att gestalta dem.

Interiörporträtten är relativt storskaliga. De flesta mäter ca 2 x 2 meter. Duffy uppmärksammar i sin artikel om Bonnard hur en spänning, punctum, skapas i verken genom starka kontraster i bilden där betraktaren förhindras att ta in helheten på en gång, utan att det kräver en djupare analys.¹²⁶ På samma sätt skapar Hellberg en kontrast och en tävling mellan den stora skalan på verken och de små, näst intill osynliga detaljerna i målningarna. Det förekommer även kontraster mellan större objekt i fokus, exempelvis en stol, spegel eller växt, och mindre detaljer som blommor och cigarettfimpar. De små detaljerna fångar upp betraktarens uppmärksamhet på bekostnad av viljan att ta in verkets motiv som en helhet. Kontrasterna styr hur betraktaren närmar sig verket och vilka detaljer som hamnar i fokus, då detaljer enbart upplevs i relation till varandra.¹²⁷ Att betrakta och punkteras av Hellbergs verk är att kontinuerligt jämföra detaljer och de egna upplevelserna av dem.

Målningarna skildrar rum som för tankarna till vardagsrum, vilket artikuleras genom detaljer som eldstäder och sittplatser. Eftersom det ofta var just vardagsrum och andra sociala rum i hemmen som avbildades i 1800-talets interiörporträtt, för också Hellbergs målningar tankarna till den borgerliga bekvämlighet i vilken identitetssökande och mänsklig närvaro är inbyggd. Interiörporträtten bär spår av vardagliga aktiviteter genom böcker, teckningar och cigaretter. Dessutom förekommer både grönväxter i krukor samt blommor i vaser, snapsglas och utspridda över ytor i varje verk. Växterna är de enda fysiskt levande tingen som förekommer i målningarna och tillför en känsla av liv i verken. Detsamma gäller de fimpade cigaretterna som vittnar om att en människa precis har varit i rummet men försvunnit utanför målningens gränser. Här konkretiseras och

¹²⁵ Bek 2003, 62–65; 85.

¹²⁶ Duffy 1993, 154.

¹²⁷ Jämför med hur Hellberg ser att detaljer enbart existerar i relation till andra. Följaktligen synliggörs detaljer bara då de kan skapa kontraster mot andra (se kapitel 4.1).

förenas de borgerliga tankarna om människans närvaro i detaljerna i interiören med Bachelards och Lefebvres tankar om objekt som ledtrådar till rummets skapandeprocess. Detaljen förenar det materiella och immateriella som Hellberg beskriver genom att cigaretten framkallar en aktiv reaktion som en betraktare direkt kan identifiera sig med och ta ställning till. Detaljen punkterar betraktaren med en omedelbar närvaro av människan i rummet, Hellberg och betraktaren själv.

Det förekommer detaljer i alla verk som syftar till att rummen är en del av en större världsbild och inte är isolerade enheter. Detta står i kontrast till det borgerliga interiörporträttet, och punkterar rummets funktion som skydd mot den yttre världen. Vissa verk, som *Orange Room* och *Winter Room*, har öppningar mot andra rum medan *Stormy*, *BB* och *Ingrid / Incu* öppnar sig utåt mot naturen. I *Ingrid / Incu* och *Stormy* förekommer dessutom trappor. Det skapas inte bara en spänning i kontrasten mellan inomhus och utomhus, utan också genom vad som visas i bilden och vad som lämnas utanför. Genom att förena interiören med det yttre skapas en osäkerhet kring rummets gränser, vilket också förnimmas i de speglar eller fönsterrutor som finns lutade mot stolar i verken *BB*, *Winter Room* och *Stormy*. Verken utmanar både interiörporträttets definition och dess borgerliga strukturer, som betraktaren måste ta ställning till genom från sin kropp och världsuppfattning då hen kommer i kontakt med verket. Osäkerheten kring rummets gränser gör att betraktaren inte kan ta rummet i interiörporträttet för givet, utan att aktivt tolka det med utgångspunkt i sig själv och sin uppfattning av rummets konturer. Här aktualiseras produktionen av rum som den kreativa process som Lefebvre utmålar i sin rumsliga triad.

Tre av verken, *Ingrid / Incu*, *BB* och *Stormy*, är sammansättningar av två dukar som nästan passar ihop. De illasittande fogarna mellan verken gör att betraktaren upplever en störning i bildens naturtrogenhet och blir påmind om den platta bildytan. Samtidigt skapar det en känsla av bilden som en förvrängd verklighet. Duffy identifierar leken mellan bildyta och rum som ett exempel på punctum i Bonnard's verk – vilket också ses hos Hellberg. Dessutom präglas verken av starka färger som exempelvis orange, lila eller blått. Duffy analyserar hur Bonnard använder sig av starka färger som distraherar betraktaren från att lägga märke till mindre detaljer. Dessa blir punctum i verket då betraktarens uppmärksamhet faktiskt riktas mot dessa.¹²⁸ Observationen om

¹²⁸ Duffy 1993, 156; 160.

färganvändning är också relevant då det kommer till Hellbergs verk, eftersom diskussionerna kring dem ofta har fokuserat på användningen av färg snarare än de otaliga små detaljerna i bilden.¹²⁹ Till exempel böcker, glasögon, cigaretter, blommor, pinnar med klykor, små statyetter och glas finns i alla bilder, vissa så små att de inte upptäcks vid en första anblick. Detaljerna agerar punctum i sig då de är så pass specifika att de får betraktaren att stanna upp och tolka in en mening, speciellt då Hellberg beskriver hur enskilda objekt ofta symboliserar personer eller händelser.

Upprepningen av objekten i målningarna och genom Hellbergs produktion förstärker och befäster deras borgerliga funktion som detaljer genom vilka konstnären artikulerar sin inre värld.¹³⁰ De små detaljerna är platsen där betraktaren och verket förs samman, som Barthes beskriver det.¹³¹ Betraktaren är beroende av detaljen för att projicera sin person och sin närvaro i verket. Tillhörigheten registreras i relationen mellan objekt och subjekt och är i ständig förändring beroende på betraktarens kontext. Detaljen punkterar betraktaren med en subjektiv mening som klipper loss detaljen från helheten, och kommer att ändra hela verkets betydelse för betraktaren i fråga. Då relationen mellan objekt och subjekt inte registreras fysiskt i målningen kan samma objekt ha relationer till flera subjekt, det vill säga betraktare.¹³² Följaktligen kan samma objekt skapa olika tolkningar för varje betraktare, vilket är kärnan i Barthes, Bachelards och Lefebvres teorier men även hur Hellberg beskriver sina verk som ständigt föränderliga narrativ.

En av de mest prominenta detaljerna som upprepas i Hellbergs verk är stolen. Stolen har en speciell plats i den västerländska interiören då den är starkt kopplad till en symbol för makt.¹³³ Under 1600-talet fick den en ytterligare funktion av att dekorera hemmet och ackompanjera arkitekturen, något som man kan se spår av i Hellbergs interiörer. Stolen kvarhöll ändå sin position som maktsymbol och den förnämsta stolen med armstöd var reserverad för kungen. Även om stolen blivit del av det vardagliga möblemanget, artikulerar en äldre stol eller möbel i en modern interiör fortfarande både

¹²⁹ Karhunen 2018, 33.

¹³⁰ Bek 2003, 85.

¹³¹ Barthes 1986, 42–46 (se kapitel 1.3.2).

¹³² Kuusamo 1998, 89; 94 (se kapitel 1.3.3).

¹³³ Utanför den västerländska kontexten har det historiskt inte varit kutym att sitta på stolar, utan det föredrogs att sitta på huk. Stolen hade ursprungligen inte som funktion att vara bekväm utan användes som ett uttryck för makt och auktoritet då enbart viktiga personer fick sitta på dem. Det var först under 1700-talet som stolen började anpassas för kroppen för att det skulle vara bekvämt att sitta. (Rybczynski 1987, 81–85).

ägarens rikedom och makt.¹³⁴ Stolen, och sofforna, i Hellbergs interiörporträtt ses som dekorativa element som korrelerar till en historisk kontext av status och makt. Ändå bryter konstnären mot traditionen i och med att invånaren i rummen uppenbart föredrar golvet framom sittplatserna då det är täckt med objekt, det vill säga spår av ägarens existens.

I alla rum finns mjuka tyger eller mattor i olika mönster. Då den borgerliga interiören präglades av draperier och uppstoppade möbler och dagens tankar om den bekväma interiören bygger på den borgerliga uppfattningen, gör förekomsten av tyger att vi uppfattar Hellbergs interiörer som hemtrevliga.¹³⁵ Då betraktaren enligt Bachelard kommer att jämföra varje nytt hem med alla sina tidigare, skapar Hellberg genom de borgerliga strukturerna en yta som bjuder in till appropriering och tolkning enligt betraktarens egna erfarenheter.

Både stolarna och de olika textilierna är detaljer där studium tydligt möter punctum och konstverkets mening klipps loss och approprieras av betraktaren. Detaljerna har en tydlig funktion i en västerländsk kontext och tillskrivs en mening av den samhällsliga historien. Dessutom bär de den borgerliga funktionen av att vara den inneboendes samlarobjekt och kommunicera hans närvaro och person. På samma gång är de personliga symboler för Hellberg och synliggör konstnärens närvaro i verket. Tillsammans utgör dessa faktorer en tolkning av verket som kan uppfattas som studium. Eftersom varje betraktare har egna erfarenheter av liknande detaljer i fråga punkteras hen av dessa minnen, som Bachelard beskriver det, och approprierar det levda lagret över rummet med en egen tolkning, i enlighet med Lefebvres teori. På så sätt innehåller detaljen ett kollektivt och personligt förflutet som aktivt och subjektivt tolkas i samtiden.

En återkommande dimension av Hellbergs produktion är förekomsten av konst i konsten. I alla interiörporträtt finns tavlor, teckningar eller akvareller på golvet eller uppsatta på väggarna. Dessutom finns målade detaljer på krukor, stolsitsar och andra föremål i bilderna. Vissa av målningarna i målningarna går direkt att härleda till existerande verk av konstnären; akvareller, tapeter och skulpturer. Det hör ihop med hur

¹³⁴ Rybczynski 1987, 89.

¹³⁵ Rice 2004, 279.

Hellberg bygger upp sina utställningar som installationer där ett verk kan förekomma både som en detalj i ett annat och som materiellt objekt. Genom uttrycket skapas flera lager av olika representationer av rum i verken, vilket analyseras djupare i följande kapitel. Verken förenas även av bildspråket där exempelvis människor avbildas på samma sätt och små penseldrag blandas med stora färgade ytor. Penseldragen är ofta brutna och är trots detaljrikedomen inte exakta. Effekten blir att interiörerna och detaljerna i dem framstår som mera fragmentariska och som platser uppfunna i konstnärens fantasi snarare än verkliga rum, vilket stämmer överens med interiörporträttets historia. Därmed kommer det an på betraktaren att aktivt och kreativt skapa verken genom att projicera sina egna föreställningar och inre rum på interiörporträtten, så som fastställts av Bachelard och Lefebvre.

Också verktytlarna spelar en roll för konstnären och betraktarens tolkning av verken i fråga. *Orange Room*, *Winter Room* och *Stormy* kan ses som relativt lakoniska medan förklaringarna för titlarna *BB* och *Ingrid / Incu* inte är uppenbara. Eftersom Hellberg beskriver att vissa verk intuitivt får mera beskrivande namn än andra, kan titlarna i fråga ses som symbolladdade för konstnären men som betraktaren inte får ta del av. Namnen påverkar hur betraktaren läser rummen och vilka detaljer som det automatiskt fästs uppmärksamhet vid. Till exempel får färgen orange i *Orange Room* en större betydelse än den annars hade fått och tygstycket samt akvarellen på väggen i *Stormy* upplevs som svajandes i vinden då namnet för tankarna till en storm. Genom att rikta betraktarens uppmärksamhet mot vissa element styrs även punctum – det vill säga de element som stör den ursprungliga tolkningen av verket.

Hellberg beskriver verken som att de innefattar flera sanningar, vilket gör att flera olika tolkningar och rum kan samsas i samma verk. Hon ser heller inte dessa sanningar som statiska, utan som ständigt föränderliga vid varje möte med interiörporträtten. Då Hellberg menar att hennes produktion består av estetiska vålnader som kan förse verket med olika tolkningar, agerar dessa punctum i målningarna som öppnar upp för olika representationer av rummet och stör tanken om att konstverket enbart är neutralt och tvådimensionellt. Interiörporträttets borgerliga historia möjliggör konstnärens närvaro i detaljerna i verken på samma gång som Bachelard och Lefebvre identifierar detaljerna som betraktarens utgångspunkt då hen närmar sig verken. I det följande kapitlet analyseras vilka representationer av rum som kan läsas in i dessa detaljer.

5 RUMMEN I INTERIÖRPORTRÄTTEN

Den borgerliga konstruktionen interiör, där interiören blir en plats för identitetsskapande genom detaljer i det materiella och avbildade rummet, skapar förutsättningarna för Karoliina Hellbergs interiörporträtt. I målningarna återspeglas olika föreställningar om rummet, alla i relation till människans interaktion med det. Varje tolkning av rummet är subjektiv och kontextbunden då den påverkas av betraktarens sociala och psykologiska historia; minnen, möten, konflikter med mera. Eftersom dessa skiljer sig åt för varje betraktare kan rummet samtidigt innehålla flera personers verkligheter.

I följande underkapitel, som utgör avhandlingens huvudsakliga analys, undersöks hur det avbildade rummets uppbyggnad tillåter en personlig tolkning och subjektiv identifikation med rummet. Vidare kartläggs hur samhällets sociala rum förankras i Hellbergs interiörporträtt och skapar både de materiella och ideologiska förutsättningarna för det. Till sist identifieras hur det är människan som fungerar som rummets mittpunkt och hur Hellberg bryter mot interiörporträttets borgerliga tradition och motivets två- och tredimensionella gränser för att skapa ett nytt och eget rum.

5.1 Det personliga rummet

Det avbildade rummet i ett interiörporträtt vittnar om en materiell plats som skildras i verket. Ändå är interiörporträttet per definition inte en objektiv avbildning utan en representation av en konstnärs vision och verkets samhälleliga kontext. Det finns en historiskt inbyggd uppfattning av att det avbildade rummet i verket kommer att skilja sig från det materiella rummet i verkligheten. Hellbergs interiörporträtt är inte existerande platser utan sammansättningar av konstnärens upplevelser och fantasi, som kristalliseras i detaljer och tolkas aktivt av varje subjektiv betraktare. I interiörporträtten representeras således både konstnärens och betraktarens personliga rum som subjektiva lager, vilka approprierar de av konstnären synliggjorda detaljerna i verket.¹³⁶

På samma gång som målningarna genom detaljer som teckningar och växter förmedlar en representation av konstnärens person och inre värld, kommer objekten att representera betraktarens erfarenheter då hen också kan känna igen sig i dem. Som

¹³⁶ Lefebvre beskriver det som att det skapas ett lager över det geometriska rummet som betraktaren tolkar med utgångspunkt i sig själv (Lefebvre 1991, 39).

Bachelard beskriver det ser betraktaren inte rummet eller detaljen i det, utan detaljen i fråga genom alla tidigare interaktioner med liknande ting. Representationen av betraktaren och tolkningen av verket är följaktligen aldrig passiv eller statisk utan förändras vid varje ny interaktion.¹³⁷ Förbindelsen mellan människan och interiörporträttet finns i detaljen, som är punkten för fixeringen av de olika rummen i verket. Alla detaljer kan ses som visuella representationer av Hellbergs inre rum, och kan enligt Bachelard och Lefebvre användas för att rekonstruera betraktarens värld. Konstnären beskriver själv hur detaljerna i verken representerar särskilda personer och händelser och tyder på att Hellberg inte objektivt målat av en existerande interiör, utan låtit den präglas av sina minnen, drömmar och sin fantasi, i enlighet med vad Bachelard och Rice skriver om hur människan alltid projicerat sin egen person på hemmet eller interiören.¹³⁸

Konstnärens relation till interiörporträttet kan jämföras med den inneboende samlarens relation till interiören och hemmet. Den verkliga eller föreställda arkitekturen och exteriören tillför en skyddande barriär mot den yttre världen inom vilken interiören kan skapas i växelverkan med den inneboendes person, i enlighet med interiörens borgerliga framväxt under 1800-talet.¹³⁹ Interiören som koncept och dess inbyggda strukturer erbjuder en säker plats för konstnären att artikulera sin person i. Hur Hellberg bor, det vill säga existerar och interagerar, i världen konkretiseras i de detaljer som hon väljer att synliggöra och de kapslar även in hennes erfarenheter och person i konstverket. Varje detalj kan ses som en dörr till ett inre rum hos konstnären och skapar en spänning i målningarna. Tillsammans med andra spänningar och kontraster, exempelvis den varierande skalan på detaljer, Hellbergs lek med bildtytor och rum samt skarpa färger, förändrar de verkens studium. Betraktaren punkteras av detaljerna och läser in en subjektiv och föränderlig mening ur verken.¹⁴⁰ Därigenom påverkas den utomstående

¹³⁷ Bek beskriver hur konstnären och betraktaren interagerar med ett verk och genom det förankras djupare i konst. Bek frågar sig om all konst kan ses som en symbol för konstnärens existens då verken är en projektion av konstnärens inre och alltid bär spår av sin upphovsperson (Bek 2003, 46, 415, 488). Betraktaren är i sin tur delaktig i att skapa verket genom sin uppfattning, som opererar mellan synen och tanken (Bek 2003, 53).

¹³⁸ Bachelard ser att rummet inte går att beskriva då det konstant upplevs i relation till tidigare erfarenheter. Rice i sin tur menar att den avbildade interiören alltid har varit en subjektiv representation av konstnären, vilket stämmer överens med interiörporträttets historia då Praz beskriver hur även de första avbildade interiörerna mera var sammansättningar av konstnärens fantasi än verkliga interiörer (Bachelard 2014, 139–140; Rice 2007, 2;4, Praz 1982, 81).

¹³⁹ Se Bachelards tes om hur hemmet är en förlängning av jaget och Rices tankar om arkitekturen som ett skal mot den yttre världen i kapitel 3.1.

¹⁴⁰ Jämför med den spänning som Duffy identifierar i Bonnards interiörporträtt i kapitel 4.3.

betraktaren av de detaljer som finns i verken samt spänningen som konstnären medvetet har skapat genom dessa.

Genom att Hellberg målar in en detalj i en interiör, synliggör hon den för den potentiella betraktaren/läsaren av verket. Således styr konstnären vilka erfarenheter och minnen som kommer att aktiveras hos betraktaren/läsaren när hen kommer i kontakt med verket.¹⁴¹ Även om betraktarens tolkning är subjektiv, vilket bland annat Bachelard, Barthes och Bek anser att den alltid är, kommer tolkningen att påverkas av Hellbergs personliga närvaro i detaljerna som genomsyrar interiörporträtten.¹⁴² Också upprepningen av vissa detaljer, som vaser, cigaretter och teckningar, styr vad betraktaren kommer att uppfatta som punctum i verken då de utplånar tanken om att detaljerna kunde vara slumpmässiga och oviktiga för målningens tolkning.¹⁴³ Samtidigt skapar de en brytningspunkt där betraktaren inte längre punkteras av de återkommande detaljerna utan börjar uppmärksamma andra istället.

Vad som uppfattas som punctum förändras beroende på betraktaren vid den givna tidpunkten och verken kommer därför att representera olika rum vid olika tillfällen. En betraktare kan totalt förbise en detalj, som de tråklykor som ofta återfinns i Hellbergs målningar, tills hen skapar ett minne med objektet i fråga utanför målningens kontext. Då betraktaren sedan åter ställs inför verket punkteras hen av detaljen med utgångspunkt i det nya minnet, som Bachelard kallar ett tidigare rum, och hela tolkningen av verket förändras.¹⁴⁴ Verken kan innehålla olika tolkningar och representationer i samma bild vilka konkretiseras i detaljerna. Bredkaveldun kan punktera verket för både konstnär och betraktare med ett barndomsminne, men då minnet ser olika ut för alla kommer den spänning och den tolkning som uppstår att variera, även om den aktiverades av samma detalj.¹⁴⁵

¹⁴¹ Bachelard beskriver det som att även då en betraktare tror att hen beskriver någonting så återberättar hen snarare en upplevelse av objektet i fråga (Bachelard 2014, 139–140). Då en person kommer i kontakt med Hellbergs interiörporträtt kan hen tro att hen betraktar det från en neutral position och inte inse att hen i själva verket ser målningen i växelverkan med sig själv.

¹⁴² Bachelards tankesätt ifrågasätter Barthes studiumbegrepp om en tolkning som alla ser i en bild då han menar att alla tolkningar är subjektiva då de utgår från individen (se kapitel 3.1).

¹⁴³ Kuusamo 1998, 76–77.

¹⁴⁴ Hellberg själv beskriver processen som narrativ (se kapitel 4.1).

¹⁴⁵ Bek menar att konstverket alltid bär spår av sin upphovsperson men att dess tolkning är fristående från dess skapande och kan förändras beroende på betraktarens kontext (Bek 2003, 72). Konstnären skapar inte verket för att betraktaren ska läsa det utan för att hen ska kunna producera det genom sina egna upplevelser (Bek 2003, 85). Konstnärens och betraktarens tolkningar av verket möts i dess bilyta (Bek 2003, 59–61).

Skillnaden mellan representationerna av de olika subjektiva rummen är att betraktarens erfarenheter inte finns som fysiska objekt i målningarna, utan tar fasta på de detaljer som Hellberg har synliggjort. Detaljerna skapar ett rum av ensamhet i interiörporträtten som Bachelard beskriver det, då betraktaren aldrig fullt ut kan dela med sig av sin tolkning av verket då tolkningen aldrig kan vara objektiv. Det genereras en spänning genom växelverkan mellan de personliga och kollektiva erfarenheterna som leder till de olika subjektiva tolkningarna av rummet i verket. Då betraktaren jämför rummet med alla de rum hen tidigare kommit i kontakt med och samtidigt påverkas av sin tidliga kontext fixeras den subjektiva tolkningen i rummet. Hens inre rum blir inbyggt i rummet som koncept, vilket förklarar hur människans närvaro i interiören är konstant, även fast dess fysiska kropp saknas i verket. Hellberg menar att verkens innebörd inte hade förändrats om de hade skildrat människor i interiörerna, utan deras närvaro finns inkapslade i detaljerna i enlighet med interiörporträttets borgerliga historia och rummets aktiva produktion.

5.2 Samhällets sociala rum

Rummen i Hellbergs interiörporträtt återspeglar det sociala rum i samhället som Lefebvre lägger fram i sin rumsliga triad, då de innebär avbildningar av verkliga rum samtidigt som de upptar en plats i det geometriska rummet.¹⁴⁶ Målningarna påverkas förutom av betraktarens interaktion med dem, också av de borgerliga strukturer som finns inbyggda i interiörens och interiörporträttets tradition och genrekonventioner.¹⁴⁷ Medvetenheten om rummet som plats för projicering av den egna identiteten, som växte fram med den borgerliga interiören under 1800-talet, påverkar hur vi idag uppfattar interiörerna som bekväma med utrymme för en privat samling av objekt som speglar samlarens närvaro. Konceptet interiör har det inbyggt i sin funktion att fungera som plats för en inneboende att lämna spår efter sig i. Det kan användas som ett exempel på det upplevda teoretiska rummet, där Lefebvre beskriver hur de praktiska strukturerna

¹⁴⁶ Enligt Lefebvre består alla rum av komponenterna det upplevda, uttänkta och levda rummet, men beroende på den människa som kommer i kontakt med rummet och dess tidliga kontext skapas rummet aktivt i nutiden vid varje mänsklig möte (Lefebvre 1991, 129; 182–183).

¹⁴⁷ Rice beskriver hur konceptet interiör kan användas som ett kritiskt verktyg för att förstå hur en modernitet växte fram under 1800-talet och hur interiören själv spelar en roll i den processen, även om dessa borgerliga manifestationer knappt är igenkännbara i dagens interiör. Han menar att det överhuvudtaget går att tala om interiören i dagens läge har att göra med den dubbelhet som härstammar från konceptets framväxt där interiören består av och definieras genom relationen mellan tid och rum. Interiörens rumslighet är aldrig bara en tredimensionell enhet, helt skild från dess avbildade komponent (Rice 2007, 113; 118).

möjliggör existensen av ett visst rum. Rummet skapas även av faktorer som lagstiftning och geografi samt tradition och historia.¹⁴⁸

I Hellbergs interiörporträtt representeras dimensionen av Lefebvres triad genom en typisk västerländsk form och inredningsstil. Stuckaturerna, pelarna och byggnadsmaterialen vittnar om en traditionellt europeisk byggnadsstil och detaljer som möbler i en viss stil tillför en historisk kontext som formar upplevelsen av interiören, även om själva rummet är svårt att tidsbestämma. Det borgerliga identitetssökandet genom hemmet har skapat ett upplevt rum i interiören, där betraktaren förväntar sig att detaljerna i rummet ska berätta om samlaren och hans person men också om den tidliga kontexten.¹⁴⁹

Också Lefebvres uttänkta rum, det vill säga diskurserna kring rummet, är inbyggda i interiörporträtten.¹⁵⁰ Hellbergs målningar kan ses som en visuell representation av hennes inre och hennes upplevelser som existerar i tanken. Hela rummet är en produkt av Hellbergs fantasi som, i linje med Danius teori, synliggörs genom de objekt som blir till detaljer i verken.¹⁵¹ Rummet i interiörporträttet har utformats för att uppfylla en viss icke-verbal vision och utgör därför en ingång till Hellbergs personliga rum, som reflekteras i interiören.¹⁵² Lefebvre ser det som att betraktaren, vilket här också innefattar konstnären, kan rekonstruera sin värld med hjälp av objekt. Resultatet blir en subjektiv tolkning av de egna erfarenheterna som bara existerar i tanken hos betraktaren/konstnären.¹⁵³ Både Hellberg och en åskådare kan projicera sina subjektiva upplevelser på detaljerna i bilden, vilket demonstrerar hur interiörporträtten innefattar den uttänkta dimensionen av den rumsliga triaden.

Förekomsten av inmålade existerande konstverk och teckningar i Hellbergs interiörporträtt betonar hur interiören är dubbel till sin natur, i enlighet med Rices

¹⁴⁸ Lefebvre 1991, 165.

¹⁴⁹ Rice 2007, 15.

¹⁵⁰ Lefebvre 1991, 165.

¹⁵¹ Danius 2013, 149.

¹⁵² Lefebvre 1991, 165.

¹⁵³ Detta kan jämföras med hur Bachelard anser att rummet alltid representerar en ensamhet, då betraktaren av det aldrig fullt kan dela sin upplevelse av det med någon. Bek menar samtidigt att betraktaren skapar sin subjektiva upplevelse av konstverket ur sin fantasi och inte kan dela tolkningen av verket med omvärlden. Konstverkets existens skapas av en matris av konstnärens och betraktarens visioner som möts i bildytan (Bachelard 2014, 53; Bek 2003, 59–61).

argument.¹⁵⁴ Rummet existerar både som plats och avbildat i målningen. Konceptet interiör innefattar en uttänkt komponent som gör att rummet skiljer sig från det materiella och geometriska rummet men samtidigt relaterar direkt till det.¹⁵⁵ Dessutom skapar interiörens borgerliga historia och dess relation till inredning och bekvämlighet en diskurs kring vad en interiör är, någonting som i sin tur påverkar hur Hellberg gestaltar sina interiörporträtt och hur betraktaren uppfattar dem.¹⁵⁶

Även det levda rummet, det vill säga betraktarens upplevelse av att interagera med rummet som skapats av de två andra dimensionerna, återfinns i målningarna. Representationen av rummet lägger sig som ett passivt lager över den avbildade interiören och är det som betraktaren ser, punkteras av och approprierar för att tillgodose sina behov då hen kommer i kontakt med verket.¹⁵⁷ Betraktaren interagerar främst med det levda rummet i interiörporträtten då det erbjuder en möjlighet att skapa ett system av egna koder och tolkningar i växelverkan med betraktarens tidigare erfarenheter. Dessutom påverkas rummet av den samhälleliga och historiska kontexten samt interiörens borgerliga materiella och ideologiska uppbyggnad. Det levda rummet går hand i hand med den borgerliga interiörens funktion som plats för identitetssökande.¹⁵⁸

Då det var genom detaljer som den borgerliga klassen fastställde sin identitet i interiören är det också detaljerna i Hellbergs interiörporträtt som blir de punkter där betraktaren projicerar sin egen tolkning av verket. Eftersom vissa detaljer i verken kommer att punktera betraktaren på ett djupare plan än andra, approprieras dessa i en större utsträckning än andra. Detaljerna agerar i växelverkan mellan betraktarens och Hellbergs personliga erfarenheter samtidigt som de påverkas av de underliggande representationerna av det upplevda och det uttänkta rummet.¹⁵⁹ Ett exempel på en sådan

¹⁵⁴ Rice använder sig av konsthistorikern Victor Stoichitas (1949–) teori för att illustrera hur målningar i målningar är exempel på meta-målningar som kommenterar de möjligheter till uttryck som finns i själva målningen samt den dialog som verket för med inramningen. Han menar att den här metanivån definierade det moderna måleriet (Rice 2007, 23).

¹⁵⁵ Jämför med hur Praz beskriver att interiörporträtt snarare är summeringar av vanliga drag än avbildningar (Praz 1982, 81).

¹⁵⁶ I alla Hellbergs interiörporträtt finns flera lager av olika textilier. Det förekommer olika slags mattor, dynor och andra tygstycken som direkt kan jämföras med vad Rice skriver om Alain Corbins tankar om den borgerliga klassens inredningstendenser med uppstoppade möbler och draperier som en reflektion av det dåtida samhällets ritualer (Rice 2004, 279).

¹⁵⁷ Lefebvre 1991, 165.

¹⁵⁸ Rice 2007, 3–4.

¹⁵⁹ Enligt Mats Franzéns tolkning av Lefebvre gör sammansättningen av de tre rumsliga dimensionerna rummet till en plats (Franzén 2003, 57). Rybcynski ser rummet som en plats som uttrycker ett personligt

detalj är stolen som, enligt Rybczynski, är ett föremål som ofta har en outtalad mening i den västerländska interiören, inte sällan relaterad till makt. Dessutom relaterar detaljen direkt till traditionen av att vara reserverade för högre uppsatta personer.¹⁶⁰ Stolen har även behållit sin symbolik i dag, bland annat genom stolar av kända formgivare som högt prissatta och uppskattade samlarobjekt – även dessa symboler för makt. I en interiör kan inte detaljen ses som neutral utan till exempel den centralt placerade stolen i Louis XVI-stil i verket *Orange Room* vittnar om samhällets historia. Diskurserna kring stolen tillåter och uppmuntrar betraktaren samt konstnären att tolka den ur sin egen synvinkel, vilket förändrar upplevelsen av interiörporträttet då det blir subjektivt och levtt.

Lefebvres tre rumsliga dimensioner förekommer i alla rum, men i vilken kombination och utsträckning avgörs av rummets tidsliga kontext samt betraktaren som interagerar med rummet. Den spänning som finns i Hellbergs interiörporträtt och som uppfattas som punctum mellan motivet och upplevelsen av det, uppstår genom att elementen i Lefebvres triad upplevs olika för varje betraktare vid varje tidpunkt. Rummet är en förening av fysiska, mentala och sociala egenskaper som gör att olika representationer aktivt produceras i målningarna. Rummet som plats mäts och skapas i enlighet med hur människan skapar världen genom att skapa sig själv, vilket blåser liv i rummet.¹⁶¹ I interiörporträtten representeras människan som Hellberg påpekar genom olika detaljer som grönväxter, snittblommor och fimpade cigaretter. Samtidigt är detaljerna konkreta spår av människan och kan därmed förstås som synonyma med hens närvaro.

Trots att interiörporträtten i Hellbergs produktion bygger på uppfattningarna om det borgerliga rummet, är även det samtida närvarande i målningarna och skapar en spänning mellan det historiska och nutida. Genom att utnyttja och tänja på den historiska kontexten kan Hellberg skapa en dialog med vissa av de heminredningsideal som är typiska för hennes tidsliga kontext, och även ifrågasätta dem. Flera av objekten i

inre genom detaljer. Hellbergs interiörporträtt kommer att skildra platser då de både innefattar representationer av Lefebvres tre rumsliga dimensioner samt detaljer som kan förankra verken i en materiell och abstrakt verklighet i betraktarens person.

¹⁶⁰ Rybczynski 1987, 26; 89.

¹⁶¹ Den finska arkitekten Juhani Pallasmaa, som bland annat skrivit om Bachelard, beskriver i *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (2012) hur han möter staden med utgångspunkt i sin egen kropp. Pallasmaa utmålar hur blicken omedvetet projicerar betraktarens kropp på den yta hen kommer i kontakt med och att staden, som kan tolkas som rummet, existerar genom betraktarens förkroppsligade upplevelse. Därmed definierar betraktaren och rummet varandra (Pallasmaa 2012, 43).

interiörerna får andra användningsfunktioner än de har haft enligt 1800-talets stela sociala mönster. Textilierna i interiören, som Corbin ser som reflektioner av borgerliga ritualer, vittnar i Hellbergs verk istället om en ledighet som trotsar de förlegade sociala mönstren.¹⁶² På samma sätt demonstrerar konstnären hur den imaginära personen i verket föredrar golvet som sittplats i rummet framom den historiskt makt- och statuskodade stolen samt tar avstånd från moderna stolar som samlarobjekt. Det kan tolkas som ett tydligt ställningstagande mot historien och relaterar till samtidens ifrågasättande av maktstrukturer och inbyggda förutsättningar för bekvämlighet.

I motiven framställs detaljer som exempelvis målade krukor inte som de prydnadsobjekt de kom att förknippas med under 1800-talet, och delvis än idag då det fortfarande kan ses som ett borgerligt drag att fylla sina hem med äldre bruksföremål. Istället har krukorna återfått sin status som bruksföremål, men i relation till Hellbergs samtida inredningstrender som biofil design, som till stor del grundar sig på att fylla hemmet med växtlighet och naturmaterial.¹⁶³ Förskjutningen av objektens funktion och status innebär att samma objekt får olika betydelser i olika tider och rum, samtidigt som de bär med sig den tidigare innebörden. Detta korrelerar med Bachelards tankar om hur människan bär med sig sina tidigare rum. Till exempel läses den moderna stolen fortfarande genom historiska maktdiskurser och påverkar även hur en äldre stol ses i en samtida kontext. Som Hellberg beskriver det är rummet inte så neutralt som det kan tänkas vara eftersom hon ständigt leker med och tänjer på gränserna av ett inrutat tankesätt kring interiörens, interiörporträttets och detaljens funktion.¹⁶⁴ Där det historiska och samtida perspektivet möts skapas en spänning som producerar ett nytt rum med utgångspunkt i betraktarens kropp och dess plats i tiden. Betraktaren punkteras av detaljen i samtiden men i samspel med objektets historiska inramning, vilket sker i det lager som Lefebvre beskriver som liggandes ovanpå det geometriska rummet.

¹⁶² I alla Hellbergs interiörporträtt finns flera lager av olika textilier. Det förekommer olika slags mattor, dynor och andra tygstycken som direkt kan jämföras med vad Rice skriver om Corbins tankar om den borgerliga klassens inredningstendenser med uppstoppade möbler och draperier som en reflektion av det dåtida samhällets ritualer (Rice 2004, 279).

¹⁶³ Biofil design (eng. *biophilic design*) är en inriktning inom vilken inredning och arkitektur ska ta hänsyn till människans brist på kontakt med naturen i dagens urbana byggen. Tanken är att skapa ett habitat genom vilket naturen förs närmare människan och att detta ska ha en ökad effekt på människans välmående (se t.ex. Kellert & Calabrese, 2015).

¹⁶⁴ Karhunen 2018, 31.

Rummet är aldrig en neutral plats, varken som geometrisk enhet eller som avbildat motiv i en målning. Istället är rummet per definition en social konstruktion som utgår från människans interaktion och kommunikation med det. Tankarna om rummet som inte existerar som sådant och aldrig kan vara passivt står i direkt kontrast till bland annat en cartesiansk uppfattning om det geometriska rummet som statiskt och neutralt.

Lefebvre och Bachelard ser hur människan drivs av en vilja att skapa rum. Det hör till hens natur att konstant producera och appropriera rummet med utgångsläge i det egna jaget, sin historia och sina behov. Interiören som koncept har vuxit fram genom människans aktiva interaktion med sina rum. Växelverkan mellan betraktare och verk har blivit en del av förutsättningarna för interiören och återfinns både i interiörporträttet som motiv samt som materiellt konstverk. Hellberg utnyttjar den växelverkan för att producera ett nytt rum där traditioner och samtid möts för att skapa brytningspunkter mellan förväntningar och funktioner. Dessa punkterar betraktaren av verket med en ny tolkning med startskott i hens egen världsbild. Rummet upplevs och produceras alltid genom betraktarens egen kropp, och det sociala rummet i Hellbergs verk skapas först vid kontakt med den.

5.3 Människan som rummets utgångspunkt

Ingen verkar i ett vakuum, utan vi påverkas konstant av olika perspektiv då vi närmar oss och betraktar företeelser samt tolkar dem.¹⁶⁵ Då det kommer till konst finns det flera faktorer som påverkar hur vi ser verken. Så som demonstrerats i de tidigare kapitlen påverkar alla tidigare erfarenheter hur vi interagerar med rummet, samtidigt som betraktarens tolkning möter konstnärens vision i konstverket. Interiörens borgerliga historia och hur motivet interiörporträtt har uppfattningar om bekvämlighet och intimitet inbyggt i sina strukturer, påverkar det perspektiv som åskådaren ser verken igenom. Interiören och interiörporträttet har uppstått ur ett mänskligt behov, som

¹⁶⁵ Bland annat kritikern och författaren John Berger (1926–2017) och filmteoretikern Laura Mulvey (1941–) har diskuterat hur vi ser och tittar på saker på olika sätt, genom olika linser och perspektiv, vilket påverkar hur vi uppfattar dem. Berger menar att vi konstant upplever världen istället för att se den och att alla bilder ses genom någon form av ideologi. Ett av Bergers mest kända exempel berör den nakna kvinnan i europeiskt måleri och hur hon är producerad för en manlig betraktare, vilket visade samhällsliga och politiska undertoner i konsten. Mulvey har dels byggt vidare på Bergers tes och myntade begreppet ”den manliga blicken” för att beskriva det perspektiv som ofta anammas i filmer där kvinnor porträtteras. Både Bergers och Mulveys texter har bidragit stort till diskurserna kring betraktarens påverkan på hur ett motiv avbildas och tolkas.

speglas i dess grundpelare och gör att människan fortfarande integrerar med både det materiella och avbildade rummet som dess medelpunkt.¹⁶⁶

Det borgerliga hemmet växte fram som en fristad som skulle skydda dess inneboende från den urbana yttre världen. Samtidigt som det skedde i det materiella rummet avbildades det i konsten och har skapat en situation där interiören som koncept inte går att skilja från interiörporträttet, men där avbildningen alltid är något förvrängd. Avbildningen av det egna hemmet, det vill säga interiörporträttet som materiellt konstverk, blev ytterligare ett objekt för den inneboende att samla på. Då samlaren ville lämna spår av sig själv i interiören genom objekt, var interiörporträttet ett ultimatum samlarobjekt som fixerade samlarens identitet och existens samt sparade det avtrycket för framtiden. Interiörporträttet som samlarobjekt får då en ny mening som detalj i interiören, samtidigt som den subjektiva tolkningen av konstverket för varje betraktare kvarstår.

Genom att objekten fick samma status och blev synonyma med samlaren själv krävdes inte längre människans fysiska närvaro i bilden utan detaljerna kunde tala för sig själva, vilket också är hur Hellberg beskriver sin produktion. Interiören gick från att ha en geometrisk bakgrundsfunktion i måleri till att bli ett huvudmotiv som kapslade in tidens borgerliga medvetenhet – en funktion som genren ännu präglas av. Interiören som plats och bild har aldrig varit objektiv, utan präglas av de val som människan bakom interiören väljer och synliggör.¹⁶⁷ Samlaren väljer de objekt som hen vill inkorporera i sin samling och förknippas med, och gömmer undan andra i till exempel lådor och garderober.¹⁶⁸ Betraktaren av interiören är medveten om att objekten har valts ut med en

¹⁶⁶ Hur Lefebvre ser att människan mäter rummet med den egna kroppen som utgångspunkt passar väl in med hur bland annat Rybczynski beskriver att interiören har uppstått i enlighet med människans behov, som i sin tur återspeglar en viss tid. I interiörporträttet är det främst den borgerliga tidsuppfattningen som kristalliserats då både interiören som plats och avbildning utvecklades i samband med samma behov av identitetsskapande och skydd från staden utanför.

¹⁶⁷ Cornell, Danius och Bek talar alla om detaljen som någonting som måste synliggöras för att den ska existera (Cornell 1993, 5–13; Danius 2013, 149). Bek talar dessutom om att meningen inte finns i detaljen till att börja med utan att meningen skapas genom påverkan utifrån. Konstnären skapar inte verket för betraktaren ska läsa det utan för att hen ska kunna producera det med utgångspunkt i sina egna upplevelser (Bek, 85).

¹⁶⁸ Jämför med hur Bachelard beskriver människans behov av hemligheter. Enligt honom lagras detaljer som lådor, kistor och garderober intimitet och innehåller ett ytterligare rum inuti det redan intima rummet som inte är tillgängligt för rummets betraktare. En garderob kan gömma allting från kläder till familjehistoria. När lådor och kistor är stängda är de bara ett objekt i en interiör. Med då de öppnas, även om det bara är av betraktarens minnen och fantasi, förlorar de delvis sin yttre mening och tillför istället en djupare mening i betraktarens subjektiva tolkning (Bachelard 2014, 100–109).

viss agenda i åtanke, vilket i sin tur kommer prägla tolkningen som görs på basen av objektet. På samma sätt är interiörporträttet format av inte bara de detaljer som finns i det materiella rummet utan även de detaljer som konstnären medvetet väljer att avbilda och på vilket sätt.

I Hellbergs interiörporträtt fixeras den mänskliga närvaron i detaljerna både direkt och indirekt. Detaljer som fimpade cigaretter, halvdruckna glas och utspridda teckningar förmedlar en känsla av att någon precis har varit i rummet i verket och gått utanför dess ramar.¹⁶⁹ Den imaginära personens närvaro genomsyrar interiörporträttet. Detaljerna påminner också om en indirekt närvaro genom de estetiska vålnader som Hellberg beskriver som utgångspunkten i sitt skapande. Vålnaderna framhäver detaljerna som objekt som Hellberg får den psykologiska tröst av som Benjamin talar om, och som understryker hennes personliga närvaro i verken.¹⁷⁰ Samtidigt, genom interiörens dubbla natur och människans tendens att appropriera rummet med utgångspunkt i en själv, som Bachelard och Lefebvre yrkar, får objektet samma funktion för betraktaren och börjar förmedla betraktarens närvaro i interiören. Varje betraktare åtar sig positionen som samlingens subjekt och ger objektet en ny mening.

Den mänskliga närvaron i målningarna framträder via olika källor och i varierande konstellationer beroende på betraktarens interaktion med rummet i verket, precis som Lefebvres rumsliga triad. Den möjliggör att den direkta närvaron av en imaginär person i verket alltid finns där, likväl Hellbergs indirekta närvaro. Då betraktaren kommer i kontakt med verket kommer hen att subjektivt appropriera det via sina erfarenheter och vilka detaljer hen punkteras av. Betraktaren lägger sin egna tidsbundna tolkning som ett lager över motivet och förändrar detaljernas innebörd medelst sin egen person, i enlighet med hur Lefebvre beskriver det levda rummet. Eftersom det görs genom att ta fasta på objekt blir detaljerna kärnan i verken och de som avslöjar den mänskliga närvaron. Verket har oändligt många tolkningar och kan innefatta flera människors närvaro i samma motiv, då det förändras vid varje möte med det. I slutändan blir även

¹⁶⁹ Jämför med hur Stoichitas menar att verkets dialog med inramningen är en metanivå som definierar det moderna måleriet (Rice 2007, 23).

¹⁷⁰ Benjamin såg interiören som en fristad från det urbana livet och att de inneboende kunde finna psykologisk tröst i de objekt som de valde att dekorera sina hem med. Han beskrev även, bland annat i föredraget *Jag packar upp mitt bibliotek*, hur det är samlaren som tillskriver objektet sin mening och sitt värde samt hur samlingen förlorar sin mening utan sitt subjekt (Benjamin 2005, 87–88).

Hellberg en betraktare av sitt eget verk, och hennes nya tolkningar approprierar hennes egna symboler i verken.¹⁷¹

Att betraktaren närmar sig rummet subjektivt är en del av föreställningen om rummet som social konstruktion, som varje betraktare interagerar med i växelverkan med sin kropp. Då människan interagerar med det omgivande rummet, är det ständigt med utgångspunkt i det egna jaget. Eftersom interiörporträttet är en del av och en produkt av samhällets rum, samtidigt som det ständigt producerar sitt eget, är grundpremisen att hen som interagerar med rummet gör det från sin egen plats i världen. Ändå påverkas betraktaren omedvetet av bland annat de inbyggda föreställningarna av den borgerliga interiören som någonting bekvämt och en plats för den inneboendes identitetssökande. Dessa konceptuella strukturer påverkar betraktaren att instinktivt börja leta efter detaljer i verket som stöder dessa attribut. Att skapa sitt rum är, som Lefebvre beskriver det, en kreativ process.

Även om Hellbergs interiörporträtt är starkt påverkade av de borgerliga strukturerna, innehåller verken också konstnärens egen föreställning av rummet, som delvis bryter mot den borgerliga traditionen och mot föreställningen av det moderna rummet. I verken figurerar speglar och teckningar på golvet istället för att vara uppsatta på väggarna. De som är uppsatta är ofta fästa med tejp istället för mera permanenta lösningar. Känslan av tillfällighet som skapas dels upplöser interiörens tidsliga och rumsliga bundenhet, dels ifrågasätter den traditionella borgerliga ordningen och stillheten som förknippas med interiörporträtt.

Snarare än lugna och tidlösa avbildningar av skyddade interiörer som kapslar in dess inneboende skapar Hellberg dynamiska platser som bryter mot den städade borgerligheten. I rummet lämnas konkreta mänskliga spår av en imaginär inneboende som aktivt interagerar med sitt rum. Flera av Hellbergs verk står i skarp kontrast till de borgerliga förväntningarna av interiören som avskärmd då de innefattar öppningar och trappor mot andra rum, vilket demonstrerar hur interiören i fråga är en del av en större helhet. Ännu tydligare blir det i de verk som skildrar tydliga öppningar mot naturen eller en anlagd gård med simbassäng. En spänning uppstår exempelvis i verket *BB* där

¹⁷¹ Barthes argumenterar i sin essä "Från verk till text" (1971) för att en text (i det här fallet målningen) förekommer skild från dess upphovsperson och att hen även blir en betraktare av det egna konstverket där dess mening skapas i samspel mellan betraktare och målning (Barthes 1977, 156–163).

spegelbilden av rummet inte motsvarar interiören. Störningen punkterar betraktaren med en motsättning av hens förväntningar, som kräver en aktiv positionering av jaget och den egna kroppen, på samma sätt som de detaljer som identifierades i kapitel 5.2.

Hellberg använder sig av interiörporträttets konventioner för att överskrida dessa och utmana både motivets och måleriets gränser. Den ständigt närvarande yttre världen och den diffusa skillnaden mellan ute och inne utmanar motivets konventionella strukturer och ifrågasätter interiörens inbyggda verklighetsförankring. Det moderna men samtidigt tillbakablickande rummet i målningarna, resonerar med den nostalgisering av det förflutna som Rybczynski ser som synonym med dagens dialog med det omgivande rummet. Nostalgiseringen kommer till uttryck genom sökande i det förflutna efter bekvämlighet och välmående.¹⁷² Tanken illustreras också av Bachelards syn på rummet som samlingsplats för betraktarens alla tidigare rum, som aktiveras i samtiden. Mötet mellan det historiska och samtida skapar ett nytt rum som betraktaren aktivt måste ta ställning till och söka en tolkning i vid kontakt med det, utan att fullt kunna förlita sig på den borgerligt befästa uppfattningen av interiören.

Det metamåleri som Hellberg ofta inkluderar i sina verk samt hur hon bygger upp sina utställningar som installationsliknande helheter gör att hon även frånsäger sig interiörporträttets tvådimensionella gränser och låter det avbildade rummet ta steget ut i det materiella. Flera av verken utmanar måleriets fysiska gränser, det vill säga inramningen av motivet. Genom metamåleri där ett verk består av två dukar som inte helt passar ihop, skapar Hellberg en brytningspunkt mellan det borgerliga och det moderna som punkterar betraktaren. Samtidigt aktualiserar hon och tänjer på interiörporträttets roll som avbildad verklighet, genom att fysiskt rubba illusionen av rummet som tredimensionellt i bilden. Plattheten som uppstår kan jämföras med den som uppkom under 1800-talets modernism där konstnärer ville bryta mot traditionen att tillämpa perspektiv. Stället där det historiska möter samtiden gör att en spänning uppstår som punkterar betraktaren i rummet genom hens historiska kontext.

En ofta förekommande detalj i Hellbergs interiörporträtt är inmålade verk i verken, även det ett exempel på metamåleri. Genom detaljerna skapar konstnären en dialog mellan det tvådimensionella måleriet inuti konstverket och en representation av ett rum i

¹⁷² Rybczynski 1987, 214–215.

rummet. Då de inmåladade verken ofta är exempel på existerande konstverk av Hellberg träder det avbildade rummet ut i det geometriska och gör skillnaden mellan dem mera diffus. Beträktaren ställs därmed inför två olika rum att tolka genom sina erfarenheter och punkteras av detaljer på olika metanivåer. Konstverken i målningarna blir genom utställningsinstallationerna till konkreta spår av Hellbergs närvaro i interiörporträtten. I det materiella konstverket synliggör Hellberg sin egen roll som interiörens inneboende samlare. Det är den materiella och abstrakta representationen av konstnärens rum som betraktaren ställs inför i utställningarna och vad som blir utgångspunkten för den subjektiva tolkningen.

I utställningsrummet förekommer dessutom detaljer ur verken, som vaser, ljusstakar, fruktskålar och tapeter, som fysiska objekt, ofta som skulpturer i glas. Till följd av materialiseringen av de avbildade detaljerna bryter Hellberg ytterligare mot måleriets tvådimensionalitet. Hela utställningsrummet blir en del av ett tredimensionellt interiörporträtt, som utmanar motivets historiska förekomst och gränser. På samma gång som konstnären rekonstruerar sin värld, som Bachelard och Lefebvre beskriver det, genom objekt i den avbildade interiören, rekonstruerar hon den världen i utställningsrummet genom materiella objekt. Hellbergs rum förekommer både som avbildad plats och som en plats i det geometriska rummet som betraktaren närmar sig och aktivt producerar med sin fysiska och själsliga kropp som utgångspunkt. Genom att lyfta fram en detalj som ett separat konstverk i utställningen påverkar Hellberg uppfattningen om detaljens roll för förståelsen av verkens helhet. Tanken om detaljen som oväsentlig förkastas och styr istället betraktaren allt mera mot att uppmärksamma detaljerna i verken.

Installationerna av verken kompletteras ofta med en doft som vagt genomsyrar utställningsrummet. Elementet kan uppfattas som Hellbergs försök till att aktivt provocera fram en tolkning hos betraktaren av de materiella och avbildade detaljerna i målningarna. Människans sinnen är starkt kopplade till minnet där en smak eller lukt kan framkalla ett visst minne kopplat till den sinnesförmågan. Hellberg beskriver att hennes estetiska vålnader fungerar som dofter i och med att de frammanar olika minnen hos varje betraktare som i sin tur leder till subjektiva tolkningar av verken. Ett av de mest kända exemplen i litteraturhistorien kommer från den franske författaren Marcel Proust (1871–1922), som i romansviten *På spaning efter den tid som flytts* första del *Swanns värld* (1913) använder sig av smaken av en madeleinekaka doppas i

lindblomste för att återkalla ett barndomsminne.¹⁷³ Förekomsten av en viss doft i utställningsrummet som omger och penetrerar betraktaren inför och vid mötet med varje verk gör att hen per automatik gör tolkningar som påverkas av minnet som doften i fråga har väckt. Minnet kommer att styra vilka detaljer betraktaren punkteras av och hur det kommer påverka den tolkning som läses ur verket.¹⁷⁴ Genom att inkorporera dofter som uppmanar betraktaren att närma sig konstverken med andra sinnen än enbart synen tar Hellberg fullständigt avstånd från det traditionella måleriets materialitet och för istället ut verket i det aktivt producerade rummet.

Då människan är rummets utgångspunkt blir hen även den centrala komponenten i interiörporträttet utan att själv vara fysiskt närvarande i verket. Interiörens borgerliga strukturer skapar förutsättningarna för Hellbergs verk att uppfattas som bekväma, intima och präglade av människans närvaro och identitet, samtidigt som konstnären kan utmana dem för att skapa en ny föreställning av rummet. I verken skildras varken ett explicit materiellt eller avbildat rum, utan en representation av Hellbergs samlade intryck som förmedlar hennes inre värld till den yttre. Interiörporträttets borgerliga strukturer och hur objekt i rum används av människan för att rekonstruera sin värld gör interiören till en behållare för Hellbergs identitet och personliga minnen. Personen som interagerar med rummet i Hellbergs målningar och målningarna i det fysiska rummet gör det i samtiden, men genom från sin personliga och samhälleliga historia samt sin fantasi, som Bachelard beskriver som betraktarens tidigare rum. Betraktaren punkteras av konstnärens inplacerade närvaro i verkets detaljer och tolkar in en egen mening där den egna kroppen agerar startpunkt, enligt de förutsättningar som interiörens borgerliga historia och detaljer som plats för projektion av det egna jaget tillåter. Då samma detalj kan punktera flera betraktare och parallellt innefatta konstnärens tolkning och identitet, är det detaljerna i verken som sammanfogar de olika föreställningarna om rummet med människans ständiga närvaro i det.

Varken det avbildade eller geometriska rummet är statiskt utan ändras, precis som Hellberg identifierar, vid varje kontakt med det. Den ständiga approprieringen av detaljerna i rummet gör att Lefebvre ser produktionen av rummet som en ständigt

¹⁷³ Proust 1982, 47–51.

¹⁷⁴ I en analys av Hellbergs verk *Orange Room* fäster författaren Antti Nylén uppmärksamhet vid hur målningen i fråga berör känsel- och luktsinnet då den återkallar känslan av en vindkåre och doften av blommorna och textilierna i verket (Nylén 2018, 25).

kreativ process där betraktaren samtidigt producerar sig själv. Det är genom människan som rummet har och får en mening och blir en plats – oavsett om det finns i den fysiska världen eller inte. Rummet blir den plats där de abstrakta tankarna om människans existens konkretiseras. Då både rummet och tolkningen av det förändras vid varje möte med det, i enlighet med vilka detaljer som punkterar betraktaren, skapas en ständigt föränderlig process som fäster människans fortsatta position som utgångspunkten i rummets representation och produktion.

6 SAMMANFATTNING OCH AVSLUTNING

Syftet med avhandlingen är att undersöka hur detaljer förenar representationer av rum med mänsklig närvaro i Karoliina Hellbergs interiörporträtt. Vilka föreställningar av rummet representeras i interiörporträtten? Hur förmedlar detaljer spår av mänsklig närvaro? Hur har interiören i måleriet gått från bakgrundsutfyllnad till gestaltning av människan som person? Hur samsas betraktarens och skaparens tolkning av verket i rummet? Genom att analysera och jämföra fem av Hellbergs interiörporträtt med utgångspunkt i teorier kring rummet och detaljen som punctum undersöks hur människan representeras i de olika rummen. Den teoretiska referensramen utgörs av Gaston Bachelards (1884–1962) och Henri Lefebvres (1901–1991) fenomenologiska teorier om rummet i form av texterna *The Production of Space* (1974) och *Rummets poetik* (1958). Referensramen utvidgas av bland annat Roland Barthes (1915–1980) teori om detaljer som punctum samt av texter om interiörens historia och interiörporträttet som motiv.

Rum förekommer både som abstrakt koncept och materia där båda skildras i interiörporträttet. I och med att samhället och konsten går hand i hand kan utvecklingen av interiören följas i till exempel målningar. Före 1800-talet hade interiören som motiv sällan en annan funktion än bakgrundsutfyllnad, men dess betydelse kom att ändra under århundradet i och med borgarklassens framväxt. Hemmet blev en privat sfär som skulle skydda dess inneboende från den urbana yttre staden. Den borgerliga invånaren blev en samlare av objekt som omsorgsfullt valdes ut för att artikulera personens identitet i interiören. Som svar på utvecklingen uppstod genren interiörporträtt som en komponent av den geometriska interiören. I interiörporträttet fick detaljer samma funktion som de materiella objekten i rummet: agera yta för projiceringen den

inneboendes identitet. Detaljerna blev som förlängningar av samlaren i rummets person och kom därmed att bli synonyma med hen. Dessa uppfattningar har blivit historiskt inkapslade i motivet interiörporträtt och lever kvar idag då det mänskliga behovet för bekvämlighet och identitetssökande kvarstår. Följden är att objekt i målningar som Hellbergs automatiskt uppfattas som kvarlämnade spår av en mänsklig närvaro som dessutom artikulerar hens person.

Varken det materiella eller avbildade rummet i interiörporträttet är statiskt, utan skapas aktivt i samspel med hur var och en interagerar med omvärlden. Bachelard anser att ett rum bjuder in läsaren av rummet att göra det till sitt eget genom sin fantasi, medan Lefebvre framställer det som att rummet skapas aktivt i nutiden; samhället producerar ständigt nya rum. De båda teoretikerna är överens om att rummet skapas vid varje interaktion med det, med utgångspunkt i personens kropp och erfarenheter. Bachelard menar att en betraktare aldrig ser ett rum eller ett verk som objektivt eller neutralt, utan ständigt upplever och tolkar rummet genom från sina egna erfarenheter. Då betraktaren projicerar sin person på exempelvis objekt i rummet bygger det upp och skapar en förståelse för hens identitet, delvis möjliggjort av interiörens borgerliga konnotationer. Lefebvre illustrerar samma tes genom att beskriva rummet som någonting varje samhälle ständigt producerar som ett resultat av dess historiska kontext och varje enskild persons tidigare erfarenheter. Hur rummet upplevs kommer att skilja sig åt beroende på betraktaren och samhällets kontext i och med att betraktaren skapar rummet genom att skapa sig själv, och mäter därmed rummet med den egna kroppen som referenspunkt. Objekt i rummet är även viktiga för Lefebvre då det är genom dessa som betraktaren approprierar rummet och tolkar det med utgångspunkt i sig själv. Bachelard och Lefebvre är överens om rummet som subjektivt för varje person som interagerar med det och att de subjektiva tolkningarna kanaliseras i detaljer.

Interiörens borgerliga historia påverkar hur Hellbergs interiörporträtt läses eftersom genren har det införstått att objekt i rummet förmedlar invånarens, och i det här fallet också konstnärens, närvaro och identitet. När betraktaren dessutom närmar sig verken via sina egna upplevelser och tar det avbildade rummet i besittning genom sin kropp och fantasi, blir objekten även synonyma med betraktarens person och erfarenheter. De objekt eller andra element som betraktaren lägger märke till då hen observerar verket blir till detaljer. Detaljerna är avgränsade delar av verkets helhet som skiljer sig åt för betraktaren vid varje interaktion, till exempel blommor i vaser, skulpturer, textilier eller

mönster. Barthes beskriver i sitt punctumbegrepp hur varje person punkteras av olika detaljer i verk utan att medvetet kunna veta varför och att dessa detaljer läses subjektivt, vilket förändrar verkets kulturellt förutbestämda mening. Detaljerna i Hellbergs interiörporträtt artikulerar både konstnärens närvaro samt blir den plats som betraktaren utgår från i sin subjektiva analys. Samma detaljer kan punktera flera betraktare med olika mening, vilket gör att flera tolkningar, däribland betraktarens och Hellbergs, kan samsas i samma objekt och avbildade rum.

Detaljerna är nyckeln till de olika föreställningarna om rummet som förekommer i Hellbergs interiörporträtt. Genom deras borgerliga konnotationer upprätthåller detaljerna i interiören uppfattningen om rummet som en intim plats för identitetssökande och föreställningen av en mänsklig närvaro i de folktomma interiörerna. Hellberg skapar en egen föreställning av rummet genom att synliggöra vissa detaljer och beskriva dem som symboler för personer, platser och händelser. Betraktaren använder sig av de spår som Hellberg lämnat i målningarna för att försöka urskilja konstnärens intentioner med verket och utläsa dess mening. Även om betraktaren tror sig läsa målningarna objektivt så upplever och tolkar hen dem genom från sina egna erfarenheter, eftersom var och en ständigt aktivt producerar sitt rum i enlighet med sin person och kontext. Det är detaljerna i verken som punkterar betraktaren vid varje enskilt möte med verket, vilket påverkar föreställningen om rummet och det egna jaget. I och med att tolkningen av detaljerna är en aktiv process, kan samma detalj ha olika innebörd vid olika tillfällen och för olika betraktare. Att tolka detaljerna i verken är som Hellberg beskriver det en narrativ process, där innebörden ändras vid varje möte.

Hellbergs medvetenhet om de olika föreställningarna som präglar rummet gör att hon kan utmana betraktarens förväntningar på interiörporträttet. Konstnären leker med och bryter mot interiörporträttets två- och tredimensionella gränser med utställningsinstallationer och inkluderandet av den yttre världen i interiören. På så sätt skapar Hellberg ett nytt rum som betraktaren aktivt tolkar. Spänningen mellan de olika föreställningarna punkterar betraktaren och förutsätter en aktiv och subjektiv tolkning av rummet som plats. Rummet i Hellbergs interiörporträtt produceras aktivt av konstnär, betraktare och samhälle. Detaljer agerar brytningspunkter för människan att punkteras av och skapa en ständigt föränderlig representation av rummet och jaget i förhållande till det.

I avhandlingen har endast ett begränsat antal målningar analyserats och ämnet kunde breddas avsevärt genom att utvidga forskningsområdet till flera verk av Hellberg och andra konstnärer, vars produktion koncentrerar sig på eller inkluderar interiörporträtt. Då interiören och hemmet samt dikotomin detalj kontra helhet öppnar upp för ett genusperspektiv skulle det falla sig naturligt att även analysera materialet från sådana frågeställningar. Wadstein Macleods utnyttjade genusperspektiv i hennes forskning om hemmet i svensk konst är ett relevant synsätt som likväl kunde appliceras på Hellbergs konst. Vad Hellbergs interiörporträtt kan säga om hemmet som kvinnans sfär och plats för identitetssökande samt hur de kommenterar den manliga borgerligheten som interiören förknippas med förblir frågor för framtida forskning. Då det i avhandlingen har utgått från ett västerländskt och borgerligt perspektiv finns det utrymme att utvidga forskningen till att även ta andra kulturer och samhällsklasser i beaktande. Den teoretiska referensramen bestående av Lefebvres och Bachelards texter kunde likväl appliceras på andra verk för att undersöka hur det samhälleliga och personliga rummet representeras i andra motiv.

KÄLLFÖRTECKNING

1. Källor

1.1 Otryckta källor

1.1.1 Internetresurser

Nationalencyklopedin: ”Borgerlighet”,

<https://www.nese.ezproxy.vasa.abo.fi/uppslagsverk/encyklopedi/1%C3%A5ng/borgerlighet>. Hämtad 8.5.2021.

Karoliina Hellberg: ”About”, <https://www.karoliinahellberg.com/about>. Hämtad 3.12.2020.

Svenska akademiens ordlista: ”Detalj”, <https://svenska.se/saol/?id=0469584&pz=7>. Hämtad 9.2.2020.

Torretti, Roberto, ”Space”, <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/space/v-1>. Hämtad 13.3.2020.

2. Bibliografi

2.1 Otryckt material

Hellberg, Karoliina, *Haamut*, avhandling, Konstuniversitetets Bildkonstakademi, 2015.

Kellert, Stephen R. & Elizabeth F. Calabrese, *The Practice of Biophilic Design*, 2015.

Lohtaja, Aleksi, *Tila, asuminen ja arkkitehtuuri – Henri Lefebvren teoria tilasta ja tilan tuottamisesta*, Pro gradu-avhandling, Jyväskylän yliopisto, 2015.

Wiman, Nina, *Hur påverkar spårvägen rumsligheten i staden?*, kandidatuppsats, Sveriges lantbruksuniversitet, 2010.

2.2 Tryckt material

Aronowitz, Stanley, ”The Ignored Philosopher and Social Theorist: On the Work of Henri Lefebvre” i *Situations: Project of the Radical Imagination*, 2 (1), 2007, 133–155.

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Penguin Books, New York, 2014 (1958).

Barthes, Roland, *Det Ljusa Rummet – Tankar om Fotografiet*, Alfabeta, Värnamo, 1986 (1980).

Barthes, Roland, ”From Work to Text” i *Image–Music–Text*, Hill and Wang, New York, 1977, 155–164.

Bek, Lise, *Reality in the Mirror of Art*, Aarhus University Press, Gylling, 2003.

Benjamin, Walter, ”Jag packar upp mitt bibliotek – ett föredrag om samlandet” *Res Publica*, 65: I samlarnas spår, 2005, 82–88.

Cornell, Peter, *Saker: Om tingens synlighet*, Gidlunds, Smedjebacken, 1993.

Danius, Sara, *Den blå tvålen: Romanen och konsten att göra saker och ting synliga*, Albert Bonniers förlag, Litauen, 2013.

Duffy, Jean, ”The *punctum* in the paintings of Pierre Bonnard” *French Cultural Studies*, 4, 1993, 145–165.

Elden, Stuart, ”There is a Politics of Space because Space is Political: Henri Lefebvre and the Production of Space” i *Radical Philosophy Review*, 10 (2), 2007, 101–116.

Franzén, Mats, ”Rummets tvära dialektik – Notater till Henri Lefebvre” i *Urbanitetens Omvandlingar – Kultur och identitet i den Postindustriella Staden*, red. Thomas Johansson & Ove Sernhede, Daidalos, 2003, 49–63.

- Gere, Charlotte, *Nineteenth-Century Interiors: An Album of Watercolours*, Thames and Hudson, London, 1992.
- Hubbard, Phil & Rob Kitchin (red.) *Key Thinkers on Space and Place*, andra utgåvan, Sage, 2005 (2004).
- Karhunen, Saara, ”Bilderna är inte vad de ser ut att vara – Ett samtal med Karoliina Hellberg” i *Karoliina Hellberg* (red. Maria Didrichsen & Iris Markkola), Didrichsen, 2018, 28–37.
- Kuusamo, Altti, ”Yksityiskohdan teoria I” i *Kuvasta Tilaan: Taidehistoria Tänään* (toim. Kirsi Saarikangas), Vastapaino, 1998, 59–98.
- Kuusamo, Altti, ”Yksityiskohdan teoria II” *Synteesi*, 2, 1999, 28–43.
- Nylén, Antti, ”Härliga halvfärdighet” i *Karoliina Hellberg* (red. Maria Didrichsen & Iris Markkola), Didrichsen, 2018, 24–26.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Blackwell publishing, UK, 1991 (1974).
- Palin, Tutta, *Oireileva Miljöömuotokuva: Yksityiskohdat Sukupuoli- ja Säätöhierarkian Haastajina*, Doktorsavhandling, Åbo Universitet, 2004.
- Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, John Wiley Sons Inc, 2012.
- Praz, Mario, *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, Thames and Hudson, London, 1982.
- Proust, Marcel, *På spaning efter den tid som flytt*, Bonniers, Stockholm, 1982 (1913).
- Rice, Charles, ”Rethinking Histories of the Interior” *The Journal of Architecture*, 9, 2004, 275–287.
- Rice, Charles, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Routledge, Cornwall, 2007.
- Rybczynski, Witold, *Home: A Short History of an Idea*, Penguin Books, USA, 1987 (1986).
- Tjeder, David, *The Power of Character: Middle-Class Masculinities, 1800–1900*, Doktorsavhandling, Stockholms Universitet, 2003.
- Wadstein Macleod, Katarina, *Bakom gardinerna: Hemmet i svensk konst under nittonhundratalet*, Atlas, 2018.

BILDFÖRTECKNING

Pärmbild och bild 1: Hellberg, Karoliina, *Orange Room*, 2018. Olja, bläck och akryl på duk, 180 x 240 cm. Privat ägo. Foto: Jussi Tiainen.

Bild 2: Karoliina Hellberg, *Ingrid / Incu*, 2017. Olja, akryl och bläck på duk, 180 x 210 cm. Privat ägo. Foto: Jussi Tiainen.

Bild 3: Karoliina Hellberg, *BB*, 2016. Akryl på duk, 247 x 200 cm. Privat ägo. Foto: Jussi Tiainen.

Bild 4: Karoliina Hellberg, *Winter Room*, 2019. Akryl och olja på duk, 180 x 140 cm. Privat ägo. Foto: Jussi Tiainen.

Bild 5: Karoliina Hellberg, *Stormy*, 2019. Akryl och olja på duk, 250 x 200 cm. Privat ägo. Foto: Jussi Tiainen.

BILDER

Bild 1: Verket *Orange Room*



Bild 2: Verket *Ingrid / Incu*



Bild 3: Verket *BB*



Bild 4: Verket *Winter Room*



Bild 5: Verket *Stormy*

