

Lena Cronqvists Flicka i balja

En undersökning av hur skulpturens placering påverkar receptionen

Anna Rydberg

Konstvetenskap, Sektionen för Humaniora
Högskolan i Halmstad
C-uppsats, 15 hp, Höstterminen 2012
Handledare: Helen Fuchs

Sammanfattning

Uppsatsen behandlar den offentliga bronsskulpturen *Flicka i balja* (2007) av Lena Cronqvist. Skulpturen är placerad i Halmstads till ytan största centrala park, Norre Katts park. Syftet är att undersöka hur receptionen av skulpturen påverkas genom dess placering. Teorier kring offentlig konst, plats, platsspecifik och platslös konst diskuteras. Skulpturens estetiska aspekter undersöks också i relation till den konkreta närmiljön. Hur skulpturen skildrats i media diskuteras som uttryck för receptionen. Uppsatsen behandlar teorier och föreställningar om viss offentlig konst som typiskt ”folklig”. Hur receptionen av skulpturen påverkas genom åverkan undersöks, liksom avsaknaden av negativa visuella och skriftliga kommentarer. Skulpturen sätts in i ett konsthistoriskt sammanhang och undersöks i relation till den svenska folkhemsperiodens könsideologi och modernistsiska ideal.

Jag tillämpar konstvetaren Jessica Sjöholm Skrubbes genusvetenskapliga modell i min analys av skulpturen, som innebär att offentlig skulptur under folkhemsperioden har visat sig förmedla ett traditionellt genusmönster med en konventionell syn på manligt och kvinnligt. I relation till detta analyserar jag *Flicka i balja* för att synliggöra och problematisera de sociokulturellt konstruerade köns kategorier och dess funktion i det offentliga rummet. Den receptionsteori som jag tillämpar har framförallt utforskats av Wolfgang Kemp, som menar att relationen mellan verk och betraktare måste förstås som en process i dialog med varandra. En process där såväl konstverkets struktur som betraktarens sociokulturella förutsättningar, värderingar och kunskaper har betydelse. Jag har genom Kems metod, som utgår från den tvådimensionella bilden, även inkluderat den offentliga platsen i mina analyser. Genom analys redogör jag för hur platsens och skulpturens utformning, samt skulpturens placering, på olika sätt skapar en koreografi för betraktaren.

Undersökningen visar att receptionen av *Flicka i balja* påverkas av en mängd olika faktorer. Skulpturens form och estetiska aspekter motbevisar uppfattningen om att frånvaron av sockel skulle bidra till skulpturers nomadiska och platslösa tillvaro i det offentliga rummet. *Flicka i balja* gör betraktaren medveten om skulpturen som ett fysiskt närvarande objekt genom att existera nära marknivå. Skulpturen som fysiskt närvarande blir än mer tydlig genom motivet som bekräftar att skulpturer med mänskliga gestalter ofta upplevs som identifikationsfigurer beroende på deras tredimensionalitet. Detta kan förklara varför *Flicka i balja* inte utsatts för skriftlig och visuell åverkan. Genom barnboken ”Kotten som försvann” (2012) och konstpromenaden ”I Kottens spår”, som bland annat handlar om skulpturen *Flicka i balja*, tydliggörs skulpturens hemvist i Halmstad och dess funktion att manifesteras aspekter som har särskild betydelse på orten. Boken och konstpromenaden är ytterligare ett motbevis mot uppfattningen om viss offentlig skulptur som platslös. Genom en genusvetenskaplig analys blir *Flicka i balja* ett exempel på den könsideologiska föreställning om kvinnan som passiv. Resonemanget blir än tydligare i relation till en byst av Norre Katt parks grundare Göran Hammar (1909) i närheten av skulpturen. Uppfattningen om oskuldsfullheten som central i den moderna definitionen av barndomen bekräftas genom skulpturens nakna, oskuldsfulla flicka. *Flicka i balja* går att relatera till en konventionell barndomsroll. Denna koppling blir en bekräftelse på att den offentliga skulpturens praktik inte har lyckats bryta det visuella mönster som reproducerar föreställningar om det ”kvinnliga” som något intimt och oskuldsfullt förknippat med naturen.

Innehållsförteckning

Inledning	3
Introduktion	3
Syfte och problemformulering	4
Teori och metod	4
Genusvetenskaplig teori	4
Receptionsteori	5
Material	5
Disposition	6
Skulpturen och platsen, kort beskrivning	7
Lena Cronqvist	7
Offentlig konst	8
Plats och platsspecifik konst	9
Estetiska aspekter och deras betydelser	12
Hur skildras <i>Flicka i balja</i> i media?	13
”Folklig” offentlig konst	15
Vandalism	15
Skulptur och kön	17
Skulpturen och platsen, diskussion	19
Källförteckning	27
Tryckta källor	27
Internetsidor	27
Tidningsartiklar	28
Uppsatser	29
Mailkorrespondens	29
Bildförteckning	29

Inledning

Introduktion

Det är höst och sen eftermiddag. Jag promenerar genom Norre Katts park på väg hem. De gula höstlöven singlar ner på marken när jag går genom Trefaldighetsallén. Jag går i fatt en man med sin hund. Vi ska åt samma håll och går i riktning mot skulpturen *Flicka i balja* (2007) av Lena Cronqvist. Mannen med hunden går en bit före. När de nästan passerat skulpturen stannar hunden. Han nosar först och lyfter sedan på benet för att kissa på flickan i baljan. När hunden har utträttat sitt behov går de vidare ner för trapporna, bort mot ankdammen. Vi skiljs åt då jag själv ska traska vidare hemåt över järnvägsbron.

Offentlig konst – en grå beteckning som ”knappast [får det] att vattnas i munnen” enligt konstkritikern och författaren Peter Cornell.¹ Cornell ifrågasätter det offentliga rummets betydelse och undrar om ”det inte mest är en främmande och opersonlig zon man skyndar igenom så snabbt som möjligt på väg hem?”² Konstvetaren Jessica Sjöholm Skrubbe menar att offentliga parker utgör en typ av stadsmiljö som under lång tid tycks ha betraktats som en plats där skulpturer är givna objekt. Placeringen av skulpturer i parker kännetecknas sällan av rumslig täthet. Promenader genom offentliga parker kan därför ge intryck av att de skulpturala inslagen är sporadiskt förekommande, något som förstärks av och är relaterad till parkens storlek. Den offentliga parkens karaktär av naturlig miljö riskerar möjligen att ge intryck av att valet av skulpturer har skett godtyckligt och att relationen mellan skulptur och miljö saknar beröringspunkter.³ Enligt Cornell är offentlig konst olika överheters konst som gör att konstnärers individuella frihet tvingas beskäras – ”se bara på alla trista och likgiltiga skulpturer som låtsas pryda stadsrummet”.⁴

Bilden av hundägaren som lät sin hund urinera på flickan i baljan har etsat sig kvar i mitt minne. Kanske är det för att feminism och genusfrågor står mig varmt om hjärtat som jag ser aktionen som en diskriminerande handling. Hundägaren förstärkte samhällets könsrelaterade olikheter genom att låta sin hund urinera på skulpturen. Men sedan kommer jag att tänka på Cronqvists grymma småflickor som gestaltar en spelad oskyldighet och barnslig grymhet genom att dissekera sina dockliknande föräldrar. Det är inte enbart människor och djur som kan uttrycka missnöje – även konst kan bitas.

Har Cornell och Sjöholm Skrubbe rätt i att skulptur och miljö saknar beröringspunkter vilket leder till att offentlig konst betraktas som likgiltiga skulpturer som låtsas pryda stadsrummet? Hundägarens och hundens handling har resulterat i ett intresse kring offentlig skulptur i relation till den plats där skulpturen verkar, samtidigt som jag finner det intressant att fundera kring hur receptionen av ett verk påverkas beroende på dess placering.

¹ Peter Cornell & Sivert Lindblom, *Gemensamma rum*, 1998, s. 46

² A.a., s. 46

³ Jessica Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet: den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940-1975*, 2007, s. 263

⁴ Cornell & Lindblom, s. 46

Syfte och problemformulering

Syftet med uppsatsen är att analysera den offentliga skulpturens betydelse och funktion i det offentliga rummet genom Lena Cronqvists verk *Flicka i balja* (2007). Jag kommer att diskutera hur receptionen påverkas av skulpturens placering, samtidigt som jag diskuterar skulpturens estetiska aspekter och deras betydelser för hur den uppfattas. Detta görs genom att presentera och diskutera teorier om offentlig konst, plats och platsspecifik konst i relation till bland annat samhället och demokrati, samt i relation till olika aktörer såsom betraktaren och konstnären.

Teori och metod

Uppsatsen utgår främst från två teoretiska utgångspunkter, genusperspektivet och receptionsteorin. Jag har även utgått från teorier om plats och platsspecifik konst i relation till samhället och demokrati, samt i relation till olika aktörer såsom betraktaren och konstnären. Vidare diskuterar jag begreppet offentlig konst. Uppsatsen diskuterar även skulpturens form och dess estetiska aspekter i förhållande till bland annat konstkritikern och konstteoretikern Rosalind E. Krauss teori om att den traditionella skulpturens sockel hade som uppgift att *förankra* verket på platsen. Krauss menar att avsaknad av sockel för modernistiska skulpturer bidrar till deras nomadiska och platslösa tillvaro i det offentliga rummet.⁵

Nedan följer en redogörelse för teoretiska och metodologiska utgångspunkter.

Genusvetenskaplig teori

En utgångspunkt för uppsatsens teoretiska och metodologiska aspekt är ett genusperspektiv. Genusperspektivet är en teoretisk position som genererar frågor om hur sociokulturella makthierarkier struktureras och upprätthålls. En grundläggande utgångspunkt är att kön har en avgörande betydelse för hur sociala praktiker struktureras, samtidigt som kulturella representationer på ett aktivt sätt bidrar till att reproducera föreställningar om kön. I uppsatsen används genusperspektivet som ett verktyg för att synliggöra och problematisera de sociokulturellt konstruerade köns kategorier i relation till den offentliga konstens institutionalisering, samt till skulpturens funktion i det offentliga rummet.

I tonåren kom jag för första gången i kontakt med begreppet feminism då jag fick boken *Fittstim*, en antologi med feministiska texter, av min mamma.⁶ Boken väckte min nyfikenhet samt frågor om maktförhållanden och könsrelaterade orättvisor i samhället. När jag sedan blev äldre har texter av feministiska forskare som exempelvis Linda Nochlin, Laura Mulvey och Griselda Pollock, fungerat som inspiration och lärdom för mig. Texterna har lärt mig att tänka kritiskt om konst och konsthistorieskrivningen i allmänhet och om dessas relationer till makt, ideologi och kön i synnerhet. Den genusvetenskapliga positionen är inte ensam om att kritiskt granska konstvetenskapens accepterade ”sanningar” utan förekommer även bland andra teoretiska positioner. Anledningen till att jag har valt att betona genusvetenskapen i den här uppsatsen beror på att det är ifrån den jag personligen har hämtat inspiration och idéer samt tolkningsteorier. Som tolkande subjekt har jag således influerats av den feministiska kritiska traditionen vilket bör framgå av de tolkningar jag presenterar senare i uppsatsen.

⁵ Sjöholm Skrubbe, s. 236

⁶ Belinda Olsson, Brita Zilg, & Linda Skugge (red.), *Fittstim*, 1999

Receptionsteori

För analysen av skulpturens funktion av den rumsliga situationen har jag inspirerats av receptionsteorin. Receptionsteori som analysmetod inom konstvetenskapen har framförallt utforskats av konsthistorikern Wolfgang Kemp. Det är i hög grad Kemps förståelse av metoden som jag har tillämpat i min analys. Receptionsteoretiskt perspektiv är en teoretisk position som genererar fokus på betraktaren och där denne således är aktivt deltagande. Kemp delar upp receptionsteorin i två underkategorier där den ena är receptionsestetik och den andra är receptionshistorisk metod. Kemp beskriver receptionsestetikens metod som verkorienterad och där en ”ideal” betraktare förutsätts. Metoden fokuserar på hur ett verk adresserar en föreställd betraktare, det vill säga vad i konstverkets struktur som bidrar till att upprätta en relation till betraktaren. Kemp menar att relationen mellan verk och betraktare måste förstås som en process i dialog med varandra. En process där såväl konstverkets struktur som betraktarens sociokulturella förutsättningar, värderingar och kunskaper har betydelse. Nämnvärt att poängtera är att receptionsestetikens verkorienterade metod fokuserar på verkspecifika strukturella förutsättningar för kommunikation med betraktaren, oavsett på vilket sätt och i vilken omfattning den senare är disponerad för receptionen.⁷

Kemps synsätt på den receptionsestetiska metoden utgår från den tvådimensionella bilden vilket är av vikt att poängtera i förhållande till den analys av skulpturen som följer. Jag vill därför beröra hur jag valt att förhålla mig till detta. Jag anser att det inte enbart är skulpturens tredimensionalitet som har betydelse för hur verket adresserar betraktaren, utan även dess placering i det offentliga rummet. Jag har således influerats av konstvetaren Jessica Sjöholm Skrubbe som, genom sin analys av skulpturer under folkhemsperioden i Sverige, förändrat Kemps verkorienterade analysmetod genom att inkludera den offentliga platsen i sina analyser. Jag har likt Sjöholm Skrubbe använt mig av en receptionsestetisk metod för att analysera skulpturens spatialsituation.⁸

Den andra av de två underkategorierna, receptionshistorisk metod, är enligt Kemp betraktarorienterad där den reella betraktarens reception är i fokus. Inom den receptionshistoriska forskningen finns ett antal differentierande fält.⁹ Jag har valt att anknyta till den receptionshistoriska metodik som fokuserar på betraktarens skriftligt uttryckta reaktioner på skulpturen. Jag har valt att beskriva skulpturens skriftliga reception men jag har däremot avstått från att använda muntliga källor. Anledningen är att många människor registrerar offentlig skulptur med blicken, men inte betraktar den på ett medvetet uppmärksamt sätt. En insamling av muntliga källor hade inneburit att jag som intervjuare möjligen hade frambringat en slags reception som annars inte hade funnits och som jag heller inte anser är av intresse.

Material

Då uppsatsen behandlar en offentlig skulptur i Halmstad har jag först och främst studerat skulpturen på plats, i verkligheten, genom närstudier. Min viktigaste källa är den mailkorrespondens som jag har haft med Halmstads konstchef vid Kulturförvaltningen, Karolina Peterson. Då verket köptes in efter en utställning med Lena Cronqvist vid Mjellby konstmuseum finns inga offentliga handlingar att tillgå. Den information som jag redogör för om verket och dess placering har jag således fått av Karolina Peterson.

⁷ Sjöholm Skrubbe, s. 34

⁸ A.a., s. 34

⁹ A.a., s. 35

Litteratur som utgör hörnstenar i den här uppsatsen är två avhandlingar. Den ena är en avhandling av Jessica Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet: den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940-1975* (2007), vars syfte är att analysera den offentliga skulpturens institutionella förutsättningar, betydelse och funktion i det offentliga rummet. Den andra är Monica Sands *Konsten att Gunga – Experiment som aktiverar mellanrum* (2008), vilken främst behandlar och diskuterar det offentliga rummet och dess användning i förhållande till hur det kan användas och av vem det används.

Boken om Lena Cronqvist, *Lena Cronqvist* (2003), till vilken Mårten Castenfors, Lena Cronqvist och Jan Thunell är redaktörer, har varit till stor hjälp för att få en kunskap om Cronqvists bakgrund och konstnärskap.

Ytterligare litteratur som har varit av betydelse för min undersökning är bland annat antologin *Plats, poetik och politik: samtida konst i det offentliga rummet* (2010) till vilken Linda Fagerström och Elisabet Haglund är redaktörer. Boken innehåller texter av femton konsthistoriker, forskare, konstnärer och kritiker som alla erbjuder en djupare insikt i de poetiska och politiska dimensioner som samtidskonsten placerar i det offentliga rummet. Speciellt viktig har texten ”Själva verket: Några tankar kring konst och offentlighet” av konstkritikern Dan Jönsson varit för min analys av skulpturen. Jönsson betraktar ett antal konstverk som offentliga i betydelsen att de förekommer i det offentliga samtalet, diskuteras och debatteras i media överallt i landet.

För att undersöka hur skulpturen framställs och omtalas i media har jag främst använt mig av artiklar från diverse nättidningar.

Disposition

För att ge läsaren en bakgrund redogör jag inledningsvis för Lena Cronqvists konstnärskap samtidigt som jag ger en kort beskrivning av skulpturen *Flicka i balja* (2007). Vidare redogör jag för begreppen *offentlig konst*, *plats* och *platsspecifik* för att ge läsaren en förklaring av begreppen, samtidigt som jag presenterar teorier om plats och platsspecifik konst i relation till samhället och demokrati, samt i relation till olika aktörer såsom betraktaren och konstnären. Detta för att förmedla en mångfasetterad bild av den offentliga platsspecifika konsten.

Vidare redogör jag för skulpturens estetiska aspekter och dess betydelse. Genom ett exempel visar jag på hur skulpturer upprättar relationer av olika slag till den plats de befinner sig, och vilken betydelse sockeln har i dessa sammanhang.

I relation till Jönssons teori kring föreställningen om det ”folkliga”, redogör jag för den receptionshistoriska metodiken som fokuserar på betraktarens skriftligt uttryckta reaktioner på skulpturen. Uppsatsen fortsätter med att diskutera vandalism i relation till den händelsen jag fick uppleva där en hundägare lät sin hund urinera på skulpturen *Flicka i balja*. Jag ifrågasätter vandalismen av Stina Opitz offentliga konstverk, *Cirkulation II* (2006), med föreställningen om det ”folkliga” i åtanke.

Genom Sjöholm Skrubbes teori diskuterar jag den offentliga skulpturens utveckling under folkhemsperioden i Sverige ur ett genusperspektiv. Genom exempel på skulpturala nakenakter från folkhemsperioden redogör jag för hur offentlig skulptur under perioden har visat sig förmedla ett traditionellt genusmönster med en konventionell syn på manligt och kvinnligt.

Sjöholm Skrubbe menar att just oskuldsfullheten är central i den moderna definitionen av barndomen, vilket jag diskuterar och redogör för genom ett par exempel.

I uppsatsens sista del följer en slutdiskussion som diskuterar hur receptionen av skulpturen påverkas beroende på dess placering. Jag inkluderar bland annat receptionsteorin och den genusvetenskapliga debatten i min diskussion.

Skulpturen och platsen, kort beskrivning

Nedan följer en kort presentation av konstnären Lena Cronqvist som har gjort skulpturen *Flicka i balja* (2007). Syftet är att ge en kort bakgrundsinformation till hennes konstnärskap och vad som främst präglar hennes verk.

Lena Cronqvist

Lena Cronqvist (1938) är utbildad vid Konstakademien i Stockholm under åren 1959-1964. Konstnärer som har varit en stor inspirationskälla för Cronqvist är bland andra Francis Bacon och Edvard Munch. Cronqvist hade sin debututställning på Galerie Pierre 1965 i Stockholm.¹⁰ Konstkritikern Mårten Castenfors menar att det genom Cronqvist ”blev tillåtet att måla stort och privat, att stiga ned i grumliga vatten och i borgerlig förljugenhet, att blotta egen nakenhet, att måla sorg.”¹¹ Med tanke på Castenfors påstående vill jag poängtera att det under Cronqvists studietid, på 1950-talet, redan existerade ett figurativt berättande och känsloladdat måleri som skapades i Sverige strax efter andra världskriget – nyexpressionismen. Nyexpressionismen har sina rötter i svensk och nordisk expressionism från 1930-talet med bland andra Erland Cullberg, Torsten Renqvist och Staffan Hallström som ledande namn.¹²

Mest känd kanske Cronqvist är för sitt senare konstnärskap. 1990-talets flickor ger form åt en spelad oskyldighet och grymhet. Jag tänker till exempel på målningen *Tre flickor i vattnet* (1991) där tre flickor badar i ett krusande orange vatten. En katt och två dockor faller offer för flickornas lek i badet som innefattar att de dränker, stryper och bäddar ner dem med ett sorgmodigt välbehag. Cronqvists måleri präglas under 1990-talet av sura och charmlösa flickor, trotsiga och elaka, vilket är raka motsatsen till hur lekande barn brukar gestaltas.¹³

Cronqvists flickor blev gestaltade i skulptural form under 2000-talet.¹⁴ År 2009 utökades Halmstads konstsamling med Cronqvists skulptur *Flicka i balja*. Verket är i brons och den badande flickan är en skildring av konstnären själv som

Bild 1. Flicka i balja (2007). Bilden är hämtad från Halmstad Kommuns hemsida, 2013-01-16, © Lena Cronqvist/BUS (2012)

¹⁰ Mårten Castenfors, ”Lena Cronqvist och det absolut nödvändiga”, ur Mårten Castenfors, Lena Cronqvist & Jan Thunell (red.), *Lena Cronqvist*, 2003, s. 9

¹¹ A.a., s. 9

¹² Nationalencyklopedins hemsida, ”Nyexpressionism”, 2013-

¹³ Castenfors, ur Castenfors, Cronqvist & Thunell (red.), s. 88

¹⁴ Halmstad Kommuns hemsida, ”Gå på konstpromenad – Guide med karta”, årtal okänt

flicka.¹⁵ Verket är placerat i Trefaldighetsallén i Norre Katts park.

Offentlig konst

Då uppsatsen behandlar en offentlig skulptur redogör jag nedan för begreppet offentlig konst för att kunna fördjupa diskussionen kring *Flicka i balja*.

Offentlig konst och platsspecifik konst är två överlappande begrepp som under de senaste 40 åren har berikats med allt fler dimensioner. Arkitekturhistorikern Jane Rendell definierar *offentlig konst* som en viss sorts konstverk som placerats utomhus. Rendell nämner skulpturen som exempel, där skulpturen är konst och platsen, samt till dem som verket riktar sig till, är offentligt.¹⁶ Likt Rendell menar även Cornell att man med begreppet offentlig konst avser de verk som befinner sig i stadsrummet – på en plats som inte redan är ett givet rum för konst.

Konsthistorikern Rosalyn Deutsche menar att det i dag går att tala om en urban-estetisk eller rumslig kulturell diskurs där teorier om staden och det offentliga rummet förenas med idéer om konst, arkitektur och stadsplanering. Deutsche menar att offentlig konst går att förgrena i två led. Offentlig konst är antingen *assimilativ* eller *söndrande*. Assimilativ offentlig konst handlar om integration i en existerande miljö, ett enande, medan offentlig konst som är söndrande snarare handlar om en kritisk intervention i en existerande ordning genom splittring eller upplösning.¹⁷ Enligt universitetslektorn Catharina Gabrielsson menar Deutsche att Richard Serras verk *Titled Arc* (1980) är ett exempel på offentlig konst som var söndrande. Deutsche ser Serras verk som en avsikt att provokativt hävda konstens plats i ett demokratiskt samhälle. Gabrielsson menar att begreppet demokrati är mångtydighet. Med det menar hon att det går att tolka demokrati som en representation av en folkvald regering samtidigt som det går att se som direkt demokrati. I Serras verk kan man se dessa två olika former av demokrati i beställarna av verket (staten) och i verkets fysiska påverkan på rummet där folkets möjlighet att välja väg över torget begränsades.¹⁸

Konstkritikern och konsthistorikern Linda Fagerström menar att konstnärgruppen Akay & Peter kombinerar Deutsches assimilativa, och söndrande hållning i sin konst. Akay & Peter uppmanade människor genom verket *Traffic Island* (2003) att förvandla den plats de befinner sig på till en plats de drömmer om genom att placera en svensk sommarstuga i miniatyr på en klippavsats i Stockholm mitt emellan två motorvägar. Verket konnoterar en förindustriell, romantiserad och svunnen epok men som även bringar människor att associera till fritid, semester, natur och sommar.¹⁹

Enligt Cornell visas nästintill all konst i offentligheten. Även institutioner som museer och gallerier tillhör offentligheten då de är tillgängliga för alla. Cornell menar dock att vi knappast benämner galleri- och museirum för ett ”offentligt rum” och den konst som visas där för ”offentlig konst”. Cornell menar att offentlig konst som finns i stadsrummet, till skillnad från

¹⁵ Halmstad Kommuns hemsida, ”Konstverk i centrum”, 2012-11-14

¹⁶ Jane Rendell, *Art and architecture; a place between*, 2006, s. 5

¹⁷ Linda Fagerström, ”Plats, poetik och politik: samtida konst i det offentliga rummet”, ur Linda Fagerström & Elisabet Haglund (red.), *Plats, poetik och politik: samtida konst i det offentliga rummet*, 2010 s. 13

¹⁸ Catharina Gabrielsson, *Att göra skillnad, det offentliga rummet som medium för konst, arkitektur och politiska föreställningar*, 2006 s. 267. Cecilia Ahlqvist, *Hyenor och kaniner i den platsspecifika konsten*, 2012 s. 8

¹⁹ Fagerström, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 13

museer och gallerier, inte har förmågan att förvandla vad som helst, som exempelvis pissoarer och skräp, till konst.²⁰

Enligt Cornell är en konstnärs uppgift med ett offentligt verk att forma ett vitalt offentligt rum ur en plats vars offentlighet ännu är oformad. Vilket betyder att det offentliga rummet inte finns där när konstnären kommer till platsen. Offentlig konst skapar således nya scenrum för offentligheten, ett slags fundament för människors möten.²¹ Konst kan förlossa en egenskap som ligger dold och latent i platsen. Cornell menar att en bro inte enbart förbinder två redan existerande stränder med varandra, utan att stränderna först när någon går på bron faktiskt framträder som just stränder.²² Ett offentligt verk lyckas ibland blotta *genius loci*, platsens själ.²³

Plats och platsspecifik konst

Det skrivs ofta om hur offentlig konst är beroende av platsen då platsen ofta är av betydelse för hur ett verk uppfattas. För att undersöka *Flicka i balja* i relation till platsen kommer jag nedan presentera teorier om plats och platsspecifik konst i relation till samhället, demokrati och aktörer som konstnär och betraktare. Detta för att ge en grundlig och mångfasetterad bild av den offentliga platsspecifika konsten.

Plats är ett mångdimensionellt begrepp. Särskilt betydelsefulla platser har genom historien ofta gestaltats konstnärligt – där andar eller gudar ansetts närvarande, där makthavare och härskare begravts eller där religiös eller civil makt utövats.²⁴ Ett exempel på hur en skulptur eller ett monument markerar platsen för en historisk händelse är Johan Tobias Sergels staty av Gustav III (1799) på Skeppsbrokajen i Stockholm. Statyn representerar kungens landstigning efter fredsuppgörelsen i Värälä 1790.²⁵ Begreppet plats är inte enbart mångdimensionellt utan även svårdefinierat. Dels beroende på att det används med snarlik innebörd i flera närliggande områden samtidigt som det kan betyda allt från *fysiskt område* till något ungefär som *kontext*.²⁶ Enligt konstvetaren Monica Sand förstår vi begreppet plats beroende på hur vi tänker kring den platsspecifika konsten. Detta beroende på att begreppet plats utgör grunden för den platsspecifika konsten. Sand definierar begreppet plats som besittning av en identitet genom vad den är tänkt att användas till.²⁷ Platsen kan rent fysiskt exempelvis vara det område på en lekplats där en gungbräda finns. Den sociala platsen däremot kan ses som det område inom vilket en person måste befinna sig för att *vara vid gungbrädan*, alltså inte nödvändigtvis sittandes på, men ändå så nära att man använder gungbrädan som referens för positionen. Det sociala betyder alltså här att platsen definieras genom en kommunikation mellan individer och att platsens gränser definieras olika beroende på vilka som talar om den. Platsens identitet som Sand diskuterar kan dels utgöras av begreppen *gungbräda* och *lekplats*. Begreppen kan ses som relativt objektiva samtidigt som de även kan tolkas som gemensamt skapade av samhället. En plats identitet skapas även utifrån hur vi använder den. Lekplatsens identitet kan vara *leka-i-sandlådan-platsen* för Kalle och hans mamma en förmiddag kl. 10.00, medan lekplatsen snarare är platsen för *första kyssen* för Emma kl. 21.00. Platsen blir

²⁰ Cornell & Lindblom, s. 51

²¹ A.a., s. 52

²² A.a., s. 93

²³ A.a., s. 93. Ett romerskt begrepp som betyder att en plats bebos av en skyddsande som bestämmer platsens väsen och karaktär.

²⁴ Fagerström, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 10

²⁵ Joanna Persman, ”Monumental inventering”, *Svenska Dagbladet*, 2007-05-13

²⁶ Ahlqvist, s. 3

²⁷ Sand, s. 94

således ett socialt konstruerat fysiskt område med en eller flera identiteter vilka ständigt skapas och omskapas av de människor som använder platsen.²⁸

Cornell menar att ”all meningsfull offentlig konst har varit platsspecifik, långt innan begreppet myntades”.²⁹ Cornells konstaterande blir tydlig genom ett exempel från den kejsarliga huvudstaden Hué under 1800-talet fram till mitten på 1900-talet, i dagens Vietnam, där människor särskilt anställdes av hovet för att ägna sig åt att hitta den perfekta platsen för kejsarens kommande gravmonument.³⁰ Cornell menar att offentlig konst ges liv ur en ömsesidighet mellan platsens verk och verkets plats. Verket avstår sin autonomi i det offentliga rummet genom att istället ingå i en dialog med platsens kontext. Dialogen speglar en mängd olika aspekter där en aspekt exempelvis är den fysiska som innefattar skala, material och fysiskt rum. Ytterligare en aspekt är den historiska/sociologiska aspekten som har att göra med platsens historia och bruk, samt en ideologisk aspekt som speglar platsens ideologiska och estetiska symbolvärde.³¹

Platsspecifik konst började först under 1960-talets slut att benämnas just platsspecifik av konstnärer som bortom gallerirummets kommers sökte alternativ till modernismens autonomi. Kritiken riktades mot det som Cornell kallat modernismens ”arrogans inför lokala traditioner, platsernas historia och den publik som ska bruka byggnaderna och konstverken.”³² Offentliga verk som placerats enligt en sådan modernistisk modell, och som än idag placeras varhelst man anser behov av ”försköning” finns, benämns numer som ”plop art”. Begreppet *plop art* syftar till självrefererande verk som med likgiltighet inför plats och kontext ”ploppas” ner från himlen.³³ Enligt Fagerström menar konsthistorikern Douglas Crimp att verk som placerats på piedestal understryker det faktum att de är ”platslösa”. Crimp menar att de egentligen är avsedda och därmed även perfekta för ett helt annat slags rum, nämligen museirummet. Enligt Fagerström menar Crimp att begreppet ”plop art” används kritiskt på två sätt. Dels används begreppet av förespråkare för platsspecifik, medborgerligt och lokal förankrad offentlig konst som menar att ”plop art” förutsätter en konstsyn enligt vilken konst automatiskt förskönar och utsmyckar vilken miljö den än tanklöst ”ploppas” ner i. Å andra sidan har det även förekommit kritik mot begreppet ”plop art” från dem som förespråkar traditionell eller förmodernistisk konst. Kritik som grundar sig på en skepsis gentemot modern och samtida konst och konstvärlden i stort vilket enligt dem är en värld som bör hindras från att ”ploppa” ner skattefinansierande, ”osköna”, konstverk på offentliga platser.³⁴

Likt Crimp diskuterar Sjöholm Skrubbe begreppen ”platslös”, eller ”plop-art”, i kombination med begreppet platsspecificitet. Sjöholm Skrubbe menar att ett grundläggande problem med begreppen är att endast ett mycket begränsat antal konstverk kan sägas motsvara begreppens innebörd då den skulpturala produktionen inte är så polariserad i praktiken som begreppen signalerar. En skulptur är sällan antingen eller och begreppens karaktäristiska drag är svåra att schematisera. Sjöholm Skrubbe nämner Walter Bengtssons bronsskulptur *Laxen går upp* (1958) i Halmstad som exempel. Skulpturen är en stiliserad framställning av tre laxar som skjuter upp ur vattnet. Formspråket går att anknyta till en modernistisk tradition då konstnärens intresse för elementära former är tydligt. Sjöholm Skrubbe menar att skulpturen

²⁸ Ahlqvist, s. 3

²⁹ Cornell & Lindblom, s. 92

³⁰ Fagerström, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 10

³¹ Cornell & Lindblom, s. 92

³² A.a., s. 94

³³ Fagerström, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 12

³⁴ A.a., s. 12

skulle ha kunnat placeras på ett flertal andra platser om man enbart ser till formen och dess estetiska aspekter. Enligt en sådan synvinkel finns ingenting som på ett avgörande sätt binder skulpturen till just denna plats. Men där skulpturen nu står har den en specifik innehållsmässig relation till platsen vilket kan sägas konnotera till Halmstad med det förknippade laxfisket. En meningsbildande växelverkan mellan skulptur och plats kan uppfattas, dock utan att verket för den sakens skull kan beskrivas i strikta termer av platsspecificitet eller platslöshet.³⁵

Någon som också diskuterar konstens förflyttning från galleri- och museirummet till stadsrummet är Sand. Enligt Sand kan förflyttningen ses som ett uttryck för konstens längtan till verkligheten.³⁶ Konsten har genom distans till betraktaren och genom institutionernas ramar varit avskild från ”det vanliga” eller verkligheten om man så vill. Även Gabrielsson diskuterar den verklighetslängtan som Sand beskriver, som en flykt från rummet till platsen, då galleriets väggar står för arkitekturen och den fasta strukturen medan platsen snarare blir till genom användning.³⁷

När konsten inte längre behövde existera inom den institutionella ramen innanför galleriernas och museernas väggar blev platsen med ens mycket betydelsefull vilket resulterade i att *valet* av plats blev mycket viktigt. Detta beroende på att platsen i sig kan ses som en del av verket och dess gemensamma syfte att ställa kritiska, etiska och politiska frågor. När en konstnär skapar ett verk i förhållande till en plats kan platsen alltså vara verket, eller ett konstnärligt angreppssätt som konstnären använder för att uppmärksamma olika frågor.³⁸ Sand menar dock att konstnärers jakt på att upprätta platsen som fysisk realitet resulterade i en helt annan innebörd.³⁹ Enligt Sand avverkar konstnärer snarare platser i olika processer istället för att upprätta plats. Konstnärer uppsöker platser, kartlägger dem och går emellan dem, intar och överger dem vilket resulterar i rörelser som motverkar idén om plats som förankring och tillhörighet. För konstnärer resulterar detta i att de blir nomader som saknar förankring till en speciell plats, till skillnad från tidigare då de hade museer och gallerier som sina domäner. Ett verk blir således svårdefinierat genom att konstnärer agerar som nomader. Frågor som ”var börjar och slutar verket?” och ”inom vilken tid existerar verket?” väcks. Konstnärsrollen riskerar även att bli utspridd då man kan ifrågasätta ”vem som egentligen har skapat platsen?”, samtidigt som betraktarens position blir osäker.⁴⁰

Sand menar att frågan om platsbegreppet väcks genom ett sådant sönderfall. Som tidigare nämnt är platsen definierad genom människans förståelse av den, men förståelsen bygger på

Bild 2. Laxen går upp (1958). Bilden är hämtad från Halmstad Kommuns hemsida, 2013-01-16, © Walter Bengtsson/BUS (2012)

³⁵ Sjöholm Skrubbe, s. 227-228

³⁶ Sand, s. 49. Ahlqvist, s. 14

³⁷ Gabrielsson, s. 276

³⁸ Ahlqvist, s. 13

³⁹ A.a., s. 13

⁴⁰ Sand, s. 50

att platsen ses som en helhet där platsen utgörs av hela sin historia, alla ting som finns där samt människors idé om platsen.⁴¹

Likt Sand och Gabrielsson diskuterar även konsthistorikern Miwon Kwon konstens förflyttning från museets och galleriets ramar. Enligt Kwon har den platsspecifika konsten blivit en sinnebild för förflyttning. Konstnären pendlar från en plats till en annan för att skapa samhällskritiska verk på specifika platser. Kwon problematiserar begreppet platsspecifik genom att redogöra för att det har utvidgats till att innefatta nästan allt och på så sätt tappat sin innebörd. Något som har lett till att det i dag går att finna en mängd nya begrepp så som platsrelaterad, platsorienterad, kontextspecifik och så vidare. Begreppen strävar efter att återföra och precisera den egg som begreppet platsspecifik tidigare hade men som nu har slitits ner.⁴²

Vidare argumenterar Kwon för det faktum att den platsspecifika konsten en gång ville undvika att vara unik och kommersiellt gångbar men anser själv att delar i det platsspecifika gör konsten just unik och exklusiv.⁴³ Kwon beskriver det som att konsten och konstnären flyttade bort från den kommersiella ”finkulturen” och använde sig av naturvänliga material, som jord och annat, för att förhålla sig till verkligheten och ”det vanliga”. Kwon menar att allteftersom platsen blev unik så blev även verket viktigare. Kwon menar att ett platsspecifikt verk kan väcka frågor som synliggör bortglömda historier, minoritetsgruppers utsatthet samtidigt som det även kan väcka kritik mot de rådande samhällsnormerna. Likväl som det kan väcka frågor kan det även användas av institutioner och samhällen för att marknadsföra en önskvärd bild av exempelvis sin kommun.⁴⁴

Estetiska aspekter och deras betydelser

Med tanke på uppsatsens syfte finner jag det intressant att nedan redogöra för olika skulpturers form och dess betydelse. Jag vill ge ett exempel på hur skulpturer upprättar relationer till den plats de befinner sig, och vilken betydelse sockeln har i dessa sammanhang för att sedan i min diskussion återanknyta det till skulpturen *Flicka i balja*.

Sjöholm Skrubbe diskuterar sockeln och dess betydelse. Hon menar att en frånvarande sockel ofta präglar modernismens skulpturer. Enligt Sjöholm Skrubbe menar Rosalind E. Krauss att den traditionella skulpturens sockel hade som uppgift att *förankra* verket på platsen. Krauss menar att sockelns betydelse som ankare styrker tesen om att avsaknaden av densamma skulle bidra till den modernistiska skulpturens nomadiska och platslösa tillvaro i det offentliga rummet.⁴⁵

Enligt Sjöholm Skrubbe bygger karaktäriseringen av modernistiska skulpturer som platslösa på att skulpturer analyseras med fokus på formala egenskaper utan hänsyn till rumslig kontext och dess aspekter. Folke Truedssons bronsskulptur *Sinfonia* (1974), på Stora Torg i Kristianstad består av ett antal olika höga vertikala former placerade i en samling tätt intill varandra. Skulpturen är utan sockel och har en ojämn ytstruktur som gör att vertikalererna påminner om trästockar som ställs på högkant. Enligt Sjöholm Skrubbe karaktäriseras skulpturen av en självreferentialitet. Verkets titel pekar i riktning mot ett intresse för

⁴¹Sand, s. 50

⁴²Fagerström, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 12. Ahlqvist, s. 14

⁴³Ahlqvist, s. 14

⁴⁴Fagerström, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 12

⁴⁵Sjöholm Skrubbe, s. 236

skulpturens egen uppbyggnad då *Sinfonia* kan läsas som en musikalisk omskrivning av titeln ”Komposition” som var vanligt förekommande under 1900-talet. Parallellen mellan konst och ett musikaliskt verk är tydlig där det i detta fall är ett abstrakt konstverk som med en titel som refererar till ett musikaliskt verk inte föreställer något utan skapar betydelse utifrån sina egna estetiska förutsättningar. De olika vertikalerna, deras inbördes relationer och oregelbundenheter, med en strävan uppåt, vittnar om att verket refererar till sin egen skulpturala komposition. Verket *Sinfonia* skulle således ha en autonom status utan koppling till platsen enligt Krauss antagande. Sjöholm Skrubbe menar att det är omöjligt att hävda att det förhåller sig tvärtom, att när skulpturen tas ner från sin sockel skapas en direkt relation mellan skulpturen, platsen och betraktaren.

Genom att tala om en avsaknad i generella termer, poängterar Sjöholm Skrubbe att skulpturens relation till plats blir ointressant om inte betraktaren tas med i sammanhanget. Det är betraktarens upplevelse av relationen mellan objekt och miljö som gör denna relation väsentlig. Med Sjöholm Skrubbes antagande som utgångspunkt vill jag hävda att skulpturen blir tydligare i relation med platsen utan sockel. Inte minst på grund av den banala faktorn att skulpturen hamnar på marknivå, precis som betraktaren vilket på ett annat sätt *delar* betraktarens rum. Skulpturer utan socklar gör betraktaren mer medveten om skulpturen som fysiskt närvarande objekt, och om relationen mellan den skulpturala ”kroppen” och betraktarens egen gestalt i rummet.⁴⁶ Likt *Sinfonias* placering, direkt på gatstenen, innebär även placeringen av skulpturen *Flicka i balja* att betraktaren på ett påtagligt sätt upplever att denne delar skulpturens rum, vilket är en väsentlig del i receptionen. Genom att existera nära marknivå adresserar skulpturen betraktaren på ett tydligare sett.

Hur skildras *Flicka i balja* i media?

Nedan redogör jag för hur skulpturen omtalas och beskrivs i kommunens guidade konstpromenader. Jag visar genom ett exempel på hur guidade rundturer kan fungera som en strukturell förankring av sociala mönster som bekräftar ett konsoliderat rum. Jag redogör även för den receptionshistoriska metodiken som fokuserar på betraktarens skriftligt uttryckta reaktioner på skulpturen.

Kulturförvaltningen i Halmstad Kommun anordnade under året 2012 guidade konstpromenader i centrala Halmstad. På Halmstad Kommuns hemsida finns en karta tillgänglig för allmänheten över Halmstads offentliga verk i centrum. På kartan finns verken markerade med en siffra och till varje verk finns en kort beskrivning. Skulpturen *Flicka i balja* beskrivs som ”en stillsam skildring av konstnären själv som flicka”.⁴⁷ Boken ”Kotten som försvann” är skriven av Hanna Norling och illustrerad av Hanna Hallén, på uppdrag av kulturförvaltningen i Halmstad. Boken handlar om två barn som upptäcker att en igelkott försvunnit från en tavla. Barnen ger sig ut i staden för att leta efter den och

Bild 3. Från boken ”Kotten som försvann”, illustration av Hanna Hallén, 2012. Bilden är hämtad från Halmstad Kommuns hemsida, 2013-01-16

⁴⁶ Sjöholm Skrubbe, s. 238

⁴⁷ Halmstad Kommuns hemsida, ”Gå på konstpromenad – Guide med karta”

möter på sin färd skulpturer som ger dem ledtrådar till var Kotten har tagit vägen. Boken beskrivs som ”äventyrlig och vardagsmagisk” och är främst framtagen med utgångspunkten att få Halmstads femåringar att upptäcka Halmstads offentliga konstutbud. Under tre års tid kommer Halmstad femåringar (1000 barn/år) få boken och även möjligheten att gå på konstpromenaden ”I Kottens spår”. Konstpromenaden beskrivs som ”ett äventyr där barnen på ett lekfullt och spännande sätt lär känna stadens skulpturer”.⁴⁸

Konsthistorikern och konstkritikern Malene Vest Hansen menar att guidade turer kan verka banala, men att de faktiskt fungerar som en strukturell förankring av sociala mönster som bekräftar ett av etablissemangets sanktionerat stadsrum. Syftet är säkerligen att underhålla och att allmänbildar, men att effekten blir strukturell där de förankrar det sociala i den fysiska världen. En konstnärsgrupp som tydligt exemplifierar Vest Hansens teori är ”Kvinder på Værtshus”, från Danmark, vars syfte med sitt performance, *Herstories Tour* (2000), var att inter文enera i stadsrummet och synliggöra kvinnors liv och livsvillkor, byggnader och institutioner som varit viktiga för kvinnors frigörelse i Danmark.⁴⁹ *Herstories Tour* var en feministisk intervention i Köpenhamn som hade formen av en kanalrundtur. Konstnärsgruppen genomförde en alternativ variant till den vanliga turen som introducerar resenärerna i Köpenhamns historia genom korta presentationer av minnesmärken. Kvinder på Værtshus beslöt sig för att bjuda på en annan historia där kvinnor har en framträdande roll – ”En guidad tur genom Köpenhamns stadsrum med utgångspunkt i kvinnors liv och berättelser. Det finns inte bara en his-story, utan flera his- och her-stories.”⁵⁰

Den information som resenärerna fick ta del av presenterades i en folder som delades ut under rundturen. Foldern påminde om en vanlig turistbroschyr med en karta över Köpenhamn där diverse sevärdheter var utprickade, samt korta beskrivningar om dessa. Det som skiljde foldern från den vanliga sortens turistbroschyr var vad som pekats ut som sevärd minnesmärken samt de politiska anledningar som ligger bakom urvalet. ”Med *Herstories Tour* har vi velat berätta om kvinnor som har trotsat patriarkala maktstrukturer och med egna behov tagit plats i det offentliga rummet. Deras handlingar visar att kulturen faktiskt är föränderlig och att det är meningsfullt att kräva sin rätt.”⁵¹

Genom att störa publikens förväntningar på de utvalda sevärdheterna markerade *Herstories Tour* hur det offentliga rummet formas, tas i anspråk och genomsyras av en dominerande uppfattning som är möjlig att ifrågasätta och inter文enera i.

Receptionshistorisk metod

Flicka i balja har mig veterligen aldrig diskuterats och kritiserats i Halmstads lokaltidning Hallandsposten. Tvärtom har jag inte funnit någon insändare överhuvudtaget, varken med positiv eller negativ kritik, som diskuterar skulpturen *Flicka i balja*. I en insändare från 2010 skriver signaturerna ”Sven Stare och Thomas Frisk”, om att Halmstad Kommun borde ”satsa på hållbar konst”.⁵² Insändarna efterlyser konst i ”garanterat beständiga material”.⁵³ Som exempel framförs utsmäckningar som Carl Milles *Europa och tjuren* (1926) och Picassos

⁴⁸ Halmstad Kommuns hemsida, ”Kotten som försvann, ny barnbok om Halmstads konst”, 2012-09-12

⁴⁹ Malene Vest Hansen, ”När konstnärer inter文enerar i det offentliga rummet: debattspezifika utmaningar av Burn Out, Kvinder på Værtshus och CUDI”, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 49

⁵⁰ A.a., s. 49

⁵¹ A.a., s. 50

⁵² Thomas Frisk och Sven Stare, ”Satsa på hållbar konst”, *Hallandsposten*, 2010-03-13

⁵³ A.a.

Kvinnohuvud (1971). Insändarskribenterna kritiserar bland annat Fredrik Wretmans $0+0=8$ (2007) i Nissan som röstades fram av Halmstadborna ”som inte alltid uppför sig som tänkt och nu senast blinkande cyklar, vars färger ska avspegla mängden föreningar i centrum. Vem begriper finessen och betydelsen av detta arrangemang, som för övrigt fungerar dåligt i dagsljus?” Skribenterna syftar på Erik Krikortz cyklar (2010) monterade på Arenahallens fasad, som uppmärksammats långt utanför Halmstads gränser som ett hyperaktuellt konstverk som samspelar med miljöfrågan – en av de viktigaste frågorna i samhället idag.⁵⁴

I en insändare några dagar senare svarar Karolina Peterson, chef på Mjellby Konstmuseum/Konstenheten, Kulturförvaltningen, att en del konstnärer än idag arbetar med traditionella material, där ibland Lena Cronqvist, ”vars ‘Flicka i balja’ i brons nyligen köptes in och placerades i Norre katts park.”⁵⁵ Som svar får skribenterna att andra samtida konstnärer dock väljer att arbeta med nya material och tekniker vilket är en del av vår tid. ”Att välja bort det samtida konstnärliga uttrycket vore att spegla vår tid inkorrekt.”⁵⁶

”Folklig” offentlig konst

Med tanke på hur *Flicka i balja* framställs och omtalas i media har jag valt att redogöra för konstkritikern Dan Jönssons teori kring viss offentlig konst som typiskt ”folklig”. Jönsson menar att det finns en föreställning om det ”folkliga”, som är synonymt med något oförargligt, opolitiskt, eller något som de flesta människor kan enas kring och uppskatta.⁵⁷ Beskrivningen av det folkliga idealet är även det som ofta brukar efterfrågas av den offentliga konstens kritiker. Ett sådant ideal resulterar i vissa fall i att den offentliga konstens ofta självrefererande estetik tvingas till reträtt. Jönsson exemplifierar sin teori genom att nämna vad som skedde i Vimmerby 2007 när man skulle resa ett minnesmärke över Astrid Lindgren på stadens torg. Det vinnande förslaget av Berit Lindfeldt ersattes med en mer traditionell skulptur av Marie-Louise Ekman på grund av en stark lokal opinion. Lindfeldts förslag var en fontänskulptur i brons där ett barnhuvud i övernaturlig storlek, en törnroskrans och ett nypon placerats i en grund vattenbassäng. Att Lindfeldts skiss förespråkades orsakade starka reaktioner hos Vimmerbyborna vilket ledde till att det övergavs och Ekman tillfrågades istället. Ekmans figurativa verk i brons skildrar författaren vid arbetsbordet på Dalagatan i Stockholm med skrivmaskinen framför sig. Mittemot står en tom stol att slå sig ned på för att hålla henne sällskap.⁵⁸

Ekmans minnesmärke över Astrid Lindgren visar på en uppenbar likhet i Cronqvists konstnärskap som enligt Castenfors alltid inbjuder till en egen identifikation, ett igenkännande och en förundran.⁵⁹ Ekman och Cronqvist bejaktar uppenbarligen det som Jönsson kallar för ”folklig” offentlig konst, det naturalistsikt föreställande.

Vandalism

Jag inledde uppsatsen med att redogöra för en händelse jag fick uppleva där en hundägare lät sin hund urinera på skulpturen *Flicka i balja*. I förhållande till detta, och med Jönssons teori

⁵⁴ Frisk och Stare, ”Satsa på hållbar konst”

⁵⁵ Karolina Peterson, ”Konsten speglar tiden”, *Hallandsposten*, 2010-03-17

⁵⁶ A.a.

⁵⁷ Dan Jönsson, ”Själva verket: några tankar kring konst och offentlighet”, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 34

⁵⁸ A.a., s. 34

⁵⁹ Castenfors, ur Castenfors, Cronqvist & Thunell (red.), s. 9

om det typiskt ”folkliga” i åtanke, finner jag det intressant att koppla skulpturen till vandalism.

Ett exempel på vandalism av en offentlig skulptur är *Cirkulation II* (2006) av Stina Opitz som vandaliserades i Linköping 2006, en månad efter att det invigts. Verket föreställer en sjuttio centimeter hög hund i vit lättbetong och en rondellstor rockring i 45 graders lutning.⁶⁰ Hundens huvud avlägsnades under vandaliseringen och placerades flera mil bort, i en rondell utanför Mjölby. Så småningom placerades en annan hund i Linköpingsrondellen, den här gången i trä. Bakom tilltaget låg några eller någon som kallade sig ”Akademi Vreta Kloster”, med syftet att ”protestera mot förstörelse och annat osocialt beteende i samhället”.⁶¹ Hunden blev den första i raden av hundratals egentillverkade ”rondellhundar” som människor placerade i cirkulationsplatser runtom i Sverige.⁶²

Att konstverk på offentliga platser vandaliseras är inte ovanligt. Konst som i allmänhet vandaliseras är av någon anledning den som mest uttryckligt gestaltar demokratiska värderingar.⁶³ Jönsson menar att ett skäl kan vara att offentlig konst uppfattas som elitistisk. För att klargöra detta jämför Jönsson offentlig konst och reklam. Reklamens närvaro i det offentliga rummet förefaller i det närmaste helt accepterad, medan en placering av ett nytt offentligt konstverk ofta leder till anklagelser om ”elitism” – ett verk som försöker ge gestalt åt demokratiska värderingar, att alla medborgare har rätt att ta del av bra konst. Enligt Jönsson accepteras reklamen eftersom förutsättningarna för dess närvaro accepteras; det finns någon som betalar för den. Tillgången på pengar fungerar som ett moraliskt argument i vårt samhälle för allt från sociala orättvisor till vem som har möjlighet att göra sig synlig i offentligheten.⁶⁴ Har jag råd att betala så har jag självklart rätt till ett större hus, eller till en bättre bil än min granne. ”Och har jag råd att betala är det min förbannade rätt att tapetsera stadens husfasader med vad jag vill.”⁶⁵

Konstnärerna Adam och Akay, eller ”GuiltyGuilty” som de tillsammans kallar sig, har genom sitt konstnärskap tagit gaturummet i anspråk. Med sina anonymt uppsatta löpsedlar runt om i Stockholm för en handfull år sedan, förvillande lika kvällstidningarnas löpsedlar, ifrågasatte de det offentliga samtalets innehåll och nivå. Konstnärsparet använde kvällstidningarnas löpsedlar som sedan blev hopmonterade och kombinerade på ett nytt sätt. Faktum är att allmänheten inte hade helt lätt att skilja överdrift från verklighet då enstaka blufflöpsedlar smög sig in bland de övriga på tobaksaffärens fasad.⁶⁶ Installationen säger en hel del om vår tids medieklimat, samtidigt som det möjligen är ett oroande tecken på det offentliga ordets ihållighet och brist på egentlig betydelse, i affischer, reklam och talarstolar.

Jönsson förklarar vandaliseringen av Opitz offentliga verk som oväntad. Anledningen är att verkets utformning är traditionell och figurativ vilket borde ligga närmre de ”folkliga” ideal som brukar efterfrågas av allmänheten. Kanske är det således begreppet ”folklighet” som leder fel? Eller finns det en ”folklighet” som inte enbart handlar om figurativa idyller och gulliga trähundar? En konstens ”motoffentlighet”, som Jönsson uttrycker det, som inte bara stryker medhårs?

⁶⁰ Yasmine El Rafie, ”Rondellhundarnas revansch i samhället”, *Svenska Dagbladet*, 2006-11-14

⁶¹ Jönsson, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 32

⁶² A.a., s. 32-34

⁶³ A.a., s. 32

⁶⁴ A.a., s. 32

⁶⁵ A.a., s. 32

⁶⁶ Carolina Söderholm, ”Bakom kulisserna”, *Sydsvenska Dagbladet*, 2008-12-02

Jönsson ifrågasätter varför rondellhundarna fick status som en ”folklig” konstyttring och drar paralleller till graffitin som aldrig omtalas i sådana termer. Jönsson menar att båda aktionsformerna är illegala, anonyma ingrepp i den offentliga miljön. Det som dock skiljer dem åt är uttrycken som är radikalt väsensskilda – leksakshundar i det ena fallet och tags i det andra.⁶⁷ Jönsson menar inte att rondellhundarna är en sorts ”gatukonst” besläktad med graffitin men vad Jönson försöker poängtera är något annat. Vikten av att det i slutändan är det fysiska verket och dess uttryck som betyder något som gör skillnad.⁶⁸ Det är inte storleken på budskapet som är det viktiga, det är innehållet.

Vad var det då i Stina Opitz verk som gjorde den följande utvecklingen av rondellhundarna möjlig? Jönsson menar att det antagligen var just hundens omedelbara, ”folkliga”, traditionalism. Rondellhundarna öppnade fönstret för en folklighet som resulterade i att det verkade möjligt att utföra vad som helst i det offentliga rummet. Ända fram tills Lars Vilks tecknade sin Muhammedhund och fönstret stängdes med en smäll. Vad som helst var trots allt inte möjligt, ”även rondellhundarna kunde bitas.”⁶⁹

Skulptur och kön

Sjöholm Skrubbe har studerat den offentliga skulpturens utveckling under folkhemsperioden i Sverige vilken har visat sig förmedla ett traditionellt genusmönster. Studien visar att män och kvinnor framställdes enligt traditionellt befästa representationsmodeller där mannen generellt gestaltas som agerande subjekt. Kvinnan däremot, gestaltades schablonmässigt till en passiv roll. Den passiva kvinnan skulpterades ofta naken och anonym, ofta oskuldsfull med en bundenhet till naturen.⁷⁰

Den manliga nakenakten representerar under folkhemsperioden fysisk hälsa i Sverige däribland Carl Eldhs *Löparna* (1950) i Gränna eller *Simhoppare* i Kalmar (1933). Att representera fysisk hälsa förekommer även i framställningen av ungdomar under perioden.⁷¹ Jonas Frödings skulptur *All vår början* (1953) är ett exempel på det. Skulpturens står utanför Gustaf Adolfsskolan i Sundsvall och föreställer en pojke och en flicka som är på väg i riktning mot skolan hållande varandra i händerna. Pojken bär sina skolböcker direkt i handen medan flickan har böckerna i en väska på axeln. I Sundsvalls tidnings årsbok 1971, kunde man under temat ”konst i offentlig miljö” läsa: ”Över denna grupp vilar den barnsliga oskuldens okränkbara renhet”.⁷²

Sjöholm Skrubbe menar att just oskuldsfullheten är central i den moderna definitionen av barndomen, kopplad till föreställningar om barnets ännu ”rena” själ. Visuella representationer har förstärkt denna föreställning om det oskuldsfulla barnet, med början i det sena 1700-talet till att så förbli under större delen av 1900-talet. Sjöholm Skrubbe menar att dessa skulpturer aktivt bidrar till att skapa och konsolidera föreställningar om barndomen. De barn- och

⁶⁷ Jönsson, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 36

⁶⁸ A.a., s. 36

⁶⁹ A.a., s. 34. Lars Vilks teckning av profeten Muhammed som rondellhund publicerades första gången i tidningen ”Nerikes Allehanda” den 19 augusti 2007 på tidningens ledarsida. Bakgrunden till krönikan var att Vilks Muhammedbilder nekats att vara med i ett flertal utställningar på grund av rädsla för repressalier. Publikationen ledde till protester i Pakistan den 31 augusti 2007.

⁷⁰ Sjöholm Skrubbe, s. 146. Persman, ”Monumental inventering”

⁷¹ Persman, ”Monumental inventering”

⁷² Sjöholm Skrubbe, s. 176, citat efter Sjöholm Skrubbe ur Sundsvalls tidnings årsbok 1971.

ungdomsskulpturer som uppfördes under perioden utformades oftast utan kläder. Verken representerar en idealiserad bild av barn och unga i en ideal nakenhet.⁷³

Sjöholm Skrubbe menar att ett flertal skulpturer från denna period gestaltar leken. Genom leken gestaltar barn- och ungdomskulturen en sorglöshet och en bekymmersfri tillvaro. Likt män och kvinnors olika representationsmodeller är det heller inget sammanträffande att skulpturer som skildrar den aktiva leken i barndomsskulpturen främst är verk som skildrar pojkar. Det är inte enbart mannen och kvinnan som uppvisar skillnad mellan könen utan även skulpturer föreställande barn präglas av denna strategi.⁷⁴ Astrid Rietz *Lekande flickor* (1961) i Gävle och Torolf Engströms *Bollspelande pojkar* (1961) i Karlskrona, till exempel. Skulpturerna åskådliggör samma grundförutsättning och skildrar två barn i rörelse och i samspel med varandra. Det som dock skiljer skulpturerna åt är dess form och innehåll. Den innehållsmässiga skillnaden ligger i att barnen ägnar sig åt olika aktiviteter. Pojkarna spelar fotboll och flickorna dansar balett. Sjöholm Skrubbe menar att det utan problem går att utgå från att fotboll och balett var aktiviteter under 1961 som hade en mycket tydlig könsfördelning. Liksom idag då det är aktiviteter och verksamheter som ger olika konnotationer till kön – den stereotypa bilden av en fotbollsspelare är en man medan den typiska balettdansaren är en kvinna.⁷⁵

Sjöholm Skrubbe menar att det även går att upptäcka skillnader rent formmässigt. Engströms skulptur *Bollspelande pojkar* karaktäriseras av en öppen komposition samtidigt som den ger ett intryck av att vara dynamisk. Pojkarna ser ut att rusa mot varandra med höjda armar och dribblande ben vilket visar på att de är i full aktivitet. Rietz *Lekande flickor* är däremot en något mer statisk och sluten komposition. Flickorna ser visserligen ut att vara i rörelse men skulpturen präglas också av en stillsamhet som skildrar det ”behagliga” och ”stillsamma”.⁷⁶ Dessa kompositionella skillnader kan inte enbart förklaras med hänvisning till att fotboll och dans kännetecknas av olika rörelsemönster. Det är snarare det skulpturala uttrycket som skiljer pojkarna och flickorna åt går att koppla till kulturellt konstruerade föreställningar om kön.

Sjöholm Skrubbe menar att en mängd av de barn- och ungdomsskulpturer som placerats i offentliga miljöer står intill skolor eller andra miljöer där barn och ungdomar vistas. En sådan placering får skulpturerna att verka som identifikationsfigurer samtidigt som de genom sin ideala karaktär konnoterar en allmän sanning om vad barndomen bör vara. Barn- och ungdomsskulpturer från den här tiden kan därför tillskrivas en förebildlig funktion. Barn och ungdomar konnoterar generellt sett till utveckling och tillväxt. Sjöholm Skrubbe menar att skulpturer av barn och ungdom därför kan betraktas som en referens till det unga folkhemmet och den optimistiska framtidstro som präglade de första efterkrigstidsdecennierna. De idealiserade representationerna av barn och ungdom i det offentliga rummet skulle kunna tolkas som en metafor för den sorglösa och trygga tillvaron i välfärdstaten. Mellankrigstidens ungdomskult kopplade samman ungdomar med modernitet och utveckling, vilket ligger nära till hands att dra slutsatsen att även efterkrigstidens barnskulpturer fungerade som ett visuellt löfte om förnyelse och framsteg.⁷⁷

⁷³ Sjöholm Skrubbe, s. 176-177

⁷⁴ Persman, ”Monumental inventering”

⁷⁵ Sjöholm Skrubbe, s. 178-179

⁷⁶ A.a., s. 181

⁷⁷ A.a., s. 181-182

Att män och kvinnor framställdes enligt traditionella representationsmodeller där mannen gestaltades som något konkret och kvinnan som något abstrakt reproduceras genom folkhemmets offentliga miljöer. Nakenakterna från folkhemsperioden förekommer överallt, bland annat i parker, i bostadsområden och utanför museer. Sjöholm Skrubbe menar att den kvinnliga nakenakten visar sig vara ett av de vanligaste motiven för skulpturer under folkhemsperioden. Paradoxalt kan tyckas, men den offentliga skulpturen reserverades då manliga aktörer fick inflytande och makt genom att dra upp riktlinjer. Sjöholm Skrubbe menar att viss utveckling till att bryta den rådande trenden först skedde under 60- och 70-talen då kvinnorörelsen höjde sina röster för att höras.⁷⁸

Skulpturen och platsen, diskussion

Skulpturens placering kommer i det följande att diskuteras då jag med stöd av den litteratur som diskuterat detta, menar att det offentliga rummet är en annorlunda receptionssituation än exempelvis museer eller kyrkor. Jag finner det intressant att fundera närmare kring hur skulpturen och dess placering i Norre Katts park etablerar kontakt med betraktaren och platsen. Jag diskuterar skulpturen *Flicka i balja* utifrån ett genusperspektiv och receptionsteori.

Går man genom Trefaldighetsallén i Norre Katts park på väg från centrum bort mot bostadsområdet Nissastrand, befinner man sig som betraktare bakom skulpturen *Flicka i balja*, det vill säga en position utifrån vilken flickan vänder ryggen till. *Flicka i balja* är placerad på ett sätt som gör att hon blickar ut över ån Nissan som rinner rakt igenom Halmstad centrum.

Skulpturen var med på en separatutställning med Lena Cronqvist på Mjellby Konstmuseum i Halmstad under 2009 och köptes då in av kommunen. Cronqvist har själv valt platsen.

Karolina Peterson, konstchef i Halmstad

kommun, menar att skulpturen först var tänkt att placeras vid ankdammen som geografiskt ligger nedanför skulpturens faktiska placering för att

förstärka ”båt-associationen”, som hon uttrycker det. Möjligen hade en sådan placering givit ett starkare intryck av lek än av bad. Då marken var för sank beslutade Cronqvist istället att placera skulpturen i Trefaldighetsallén. Den tänkta ”båt-associationen” kanske ändå finns kvar genom att flickan blickar ut mot Nissan. Karolina Peterson förklarar att Trefaldighetsallén och träden bildar ett rumsligt sammanhang, ”ett rum i rummet”, en känsla av omslutande som står i relation till flickans nakenhet och skulpturens intimitet.⁷⁹

Bild 4. Flicka i balja (2007). Bilden är hämtad från Halmstad Kommuns hemsida, 2013-01-16, © Lena Cronqvist/BUS (2012)

Under 1800-talet i Sverige anlades en mängd offentliga parker. Parkerna skulle fungera som ”städernas lungor” och var en del av en saneringspolitik som skulle göra den urbana miljön mer hygienisk. Samtidigt var parkerna ett tecken på ett ökat ekonomiskt välstånd och höjde städernas anseende. Parken var en plats för bildning och kultivering, att lära ut namnen och utseendet på växter var en del av meningen med parken, samtidigt som det var en lustgård

⁷⁸ Sjöholm Skrubbe, s. 146. Persman, ”Monumental inventering”

⁷⁹ Mailkorrespondens med Karolina Peterson, 2012-11-12

som skulle innehålla så många exempel som möjligt på skapelsens rikedom.⁸⁰ Norre Katts park är till ytan den största centrala parken i Halmstad och anlades i mitten av 1800- talet. Den ligger utmed Nissan precis utanför Norre Port och Bastionen Norre Katt. Parken karaktäriseras främst av sina stora gräsytor, samtidigt som det finns flera grusbelagda promenadslingar.⁸¹ *Flicka i balja* är placerad på en grusbelagd gång som löper genom Trefaldighetsallén. Parken är kuperad och *Flicka i balja* är placerad vid slutningen där trapporna leder ner till ankdammen. Går man genom Trefaldighetsallén på väg från centrum, befinner man sig som betraktare bakom skulpturen *Flicka i balja*. Beroende på skulpturens tredimensionella karaktär och dess centrala placering mitt i allén tvingas betraktaren att röra sig runt skulpturen. Den grusbelagda promenadslingan skapar en yta där betraktarens rörelse kring skulpturen underlättas, men eftersom promenadslingan leder oss i riktning bort från centrum begränsas betraktarens rörelse till skulpturens baksida. Platsens och skulpturens utformning, samt skulpturens placering, uppmanar följaktligen betraktaren att placera sig bakom skulpturen. Skulpturens relation till platsen kan alltså sägas utgöra en underförstådd koreografi för betraktaren. Sjöholm Skrubbe menar att ett sådant påbud kan markeras som en ideal betraktarposition.⁸² Den ideala betraktarens position finns på en plats som först kan uppfattas befinna sig bakom skulpturen. I Cronqvists skulptur är det flickans ryggtavla som möter den som följer den påbjudna koreografen.

Med Sjöholm Skrubbes teori och med ett receptionestetiskt synsätt kan detta beskrivas som att betraktaren endast förväntas studera skulpturen utifrån *ett* perspektiv, nämligen bakifrån skulpturen. Sjöholm Skrubbe menar att i de flesta fall där skulpturer innehåller eller föreställer mänskliga figurer förutsätts åskådaren att inta en position ansikte mot ansikte med de avbildade gestalterna.⁸³ Promenerar man i riktning mot ankdammen uppför trapporna blir betraktarpositionen en annan än bakom skulpturen. *Flicka i balja* befinner sig på betraktarens vänstra sida, det vill säga en position utifrån vilken vi betraktar flickan snett framifrån. Flickan leder betraktarens blick i den riktning hon vänder sig, ut mot landskapet och Nissan.

Bild 5. Söndrumsurnan (1909).
Bilden är hämtad från Halmstad
Kommuns hemsida, 2013-01-16, ©
Ferdinand Broberg/BUS (2011)

Bakom skulpturen *Flicka i balja* står en skulptur av Ferdinand Boberg, *Söndrumsurnan* (1909), som är tillverkad av granit från orten Söndrum norr om Halmstad. Karolina Peterson menar att *Flicka i balja* är placerad med en idé om att korrespondera med *Söndrumsurnan* i relation högt/lågt/fond.⁸⁴ *Flicka i balja* är som nämnt utförd i brons och kan uppfattas samspela med *Söndrumsurnan* i grå granit. Genom materialens nyanser fastläggs ett samband mellan de båda skulpturerna vilket också understryks av bådars placering i relation till varandra. Med sina rundade former står *Flicka i balja* i kontrast till *Söndrumsurnan* och dess kantiga skulptursockel, en kontrast som ytterligare betonas genom placeringen av *Flicka i balja* direkt på marken. *Flicka i balja* synliggörs av det som kan uppfattas som ett värdeperspektiv genom placeringen av *Söndrumsurnan* upphöjt på

⁸⁰ Sjöholm Skrubbe, s. 263

⁸¹ Halmstad Kommuns hemsida, ”Stadsparker”, 2012-11-22

⁸² Sjöholm Skrubbe, s. 222

⁸³ A.a., s. 222

⁸⁴ Mailkorrespondens med Karolina Peterson, 2012-11-12

en sockel. *Söndrumsurnan* reser sig högt över flickan och kan uppfattas som att som visuellt sammanlänka skulpturen med fonden. Det vill säga att samspelet mellan högt/lågt/fond förstärks av *Söndrumsurnans* skulptursockel i förhållande till *Flicka i balja* som är placerad i marknivå. Sjöholm Skrubbe menar, som nämnt, att en frånvarande sockel ofta präglar modernismens skulpturer. Enligt Sjöholm Skrubbe menar Krauss att den traditionella skulpturens sockel hade som uppgift att *förankra* verket på platsen – att sockelns betydelse som ankare styrker tesen om att avsaknaden av densamma skulle bidra till den modernistiska skulpturens nomadiska och platslösa tillvaro i det offentliga rummet.⁸⁵ Skulpturens formala skillnader och utformning gör betraktaren medveten om *Flicka i balja* som fysiskt närvarande objekt, och om relationen mellan den skulpturala ”kroppen” och betraktarens egen gestalt i rummet.⁸⁶ Genom att existera nära marknivå riktar sig *Flicka i balja* till betraktaren på ett tydligare sätt. Denna medvetenhet om skulpturen som ett fysiskt närvarande objekt möter betraktaren i skulpturen *Flicka i balja*, vilket är en väsentlig del av receptionen.

Som nämnt menar Vest Hansen att guidade turer fungerar som en strukturell förankring av sociala mönster och som bekräftar ett av etablissemangets sanktionerat stadsrum.⁸⁷ Konstpromenaden ”I Kottens spår” beskrivs som ”ett äventyr där barnen på ett lekfullt och spännande sätt lär känna stadens skulpturer”.⁸⁸ Syftet med den tillhörande boken ”Kotten som försvann” (2012) är att Halmstads femåringar får bekanta sig med Halmstads offentliga konst.⁸⁹ Den danska konstnärsgruppen ”Kvinder på Værtshus” erbjöd en alternativ kanalrundtur i Köpenhamn med sitt performance *Herstories Tour* (2000). Rundturen bjöd på en annan historia än den traditionella och istället gavs kvinnor i Danmarks historia en framträdande roll. *Herstories Tour* markerade hur det offentliga rummet formas och tas i anspråk genom att störa publikens förväntningar.⁹⁰ Genom konstpromenaden ”I Kottens spår”, och den tillhörande barnboken ”Kotten som försvann”, erbjuder kulturförvaltningen i Halmstad stadens femåringar och dess pedagoger en annan historia än den som exempelvis presenteras i foldern med tillhörande karta i samband med 2012 års guidade konstpromenader.⁹¹ Barnen och pedagogerna blir genom delaktighet i detektivarbetet efter karaktären ”Kotten”, i hög grad en del av berättelsen och därmed delaktiga i verken. Denna konstpromenad för barn är ytterligare bevis mot att det offentliga rummet enbart formas och genomsyras av en dominerande uppfattning, eftersom den är möjlig att ifrågasätta och inter文enera i.

Bild 6. Flicka i balja (2007). Bilden är hämtad från Halmstad Kommuns hemsida 2013-01-16. Konstpromenad – tema konst med barnvagn, © Lena Cronqvist/BUS (2012)

Åverkan på skulpturer i offentlig miljö kan ta sig en rad olika uttryck. I min undersökning har jag tagit hänsyn både till visuella kommentarer samt skriftlig åverkan på skulpturen. När det

⁸⁵ Sjöholm Skrubbe, s. 236

⁸⁶ A.a., s. 238

⁸⁷ Vest Hansen, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 49

⁸⁸ Halmstad Kommuns hemsida, ”Kotten som försvann, ny barnbok om Halmstads konst”

⁸⁹ A.a.

⁹⁰ Vest Hansen, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 49

⁹¹ Halmstad Kommuns hemsida, ”Kotten som försvann, ny barnbok om Halmstads konst”

gäller skriftlig åverkan har jag inte hittat någon negativ kritik riktad mot *Flicka i balja* överhuvudtaget. Jönssons teori, om det typiskt ”folkiga” kan möjligen förklara denna avsaknad av skriftlig åverkan. *Flicka i balja* omtalas i media som en ”stillsam skildring av konstnären själv som flicka”⁹² vilket möjligen kan vara en orsak till att skulpturen inte kritiserats av allmänheten. Castenfors menar att Cronqvists verk alltid inbjuder betraktaren till en egen identifikation, ett igenkännande och förundran.⁹³

Likt Jönsson diskuterar Sjöholm Skrubbe skulpturer där mänskliga gestalter fungerar som identifikationsfigurer. Hon menar att graden av identifikation har med skulpturens konkreta tredimensionalitet och storlek att göra.⁹⁴ Berit Lindfeldts vinnande förslag till Astrid Lindgrens minnesmärke i Vimmerby 2007 ersattes som nämnts med en mer naturalistiskt föreställande skulptur av Marie-Louise Ekman på grund av en lokal opinion. Ekman minnesmärke över Astrid Lindgren har en uppenbar likhet i *Flicka i balja* som båda inbjuder till identifikation. Ekman och Cronqvist bejaktar uppenbarligen det som Jönsson kallar för ”folklig” offentlig konst. *Flicka i balja* riktas till betraktaren på ett särskilt sätt och inbjuder till identifikation eftersom hon är utförd i en skala som närmar sig naturlig storlek. Betraktaren kan uppleva sig själv som en konkret del av scenariot. Skulpturen och betraktaren är kroppar i samma rumslighet som skapar en intimitet i relation till Nissan och landskapet. Flickan som en identifikationspunkt för betraktaren implicerar även en särskild förståelse för den skulpturala situationen. Genom att flickan blickar ut över Nissan, och därmed inte direkt mot betraktaren, och leder betraktarens blick och uppmärksamhet i riktning bort från skulpturen, understryker hon sambandet mellan skulpturens huvudsakliga innehåll som blir en väsentlig del av situationen. Skulpturen förankras således till denna specifika plats.

Offentliga parker utgör en typ av stadsmiljö som under lång tid tycks ha betraktats som en given plats för skulpturer. Placeringen av skulpturer i parker under folkhemsperioden i Sverige kännetecknas sällan av rumslig täthet. Promenader genom offentliga parker kan därför ge intryck av att de skulpturala inslagen är sporadiskt förekommande, något som förstärks av och är relaterad till parkens storlek. Parkens storlek riskerar möjligen att ge intryck av att valet av skulpturer har skett godtyckligt och att relationen mellan skulptur och miljö saknar beröringspunkter.⁹⁵ Walter Bengtssons *Laxen går upp* (1958), som är placerad vid Nissan i Picassoparken, skulle enligt Sjöholm Skrubbe, ha kunnat placeras på ett flertal andra platser om man enbart ser till formen och dess estetiska aspekter. *Laxen går upp* är utförd i ett formspråk och under en tidsperiod som innebär att det i ett konsthistoriskt översiktsverk säkerligen skulle klassificeras som modernistiskt.⁹⁶ I enlighet med en etablerad konstvetenskaplig narration skulle den därmed också kunna karaktäriseras som platslös. Platslösheten inbegriper som nämnt två saker: 1) att skulpturen inte har någon yttre funktion och därmed kan placeras var som helst utan att dess betydelse förändras, 2) att platsen inte har någon betydelse för skulpturens meningsproduktion.⁹⁷ Genom skulpturerna *Laxen går upp* och *Flicka i balja* vill jag dock hävda att ett innehållsmässigt och/eller formalt integrerande mellan plats och skulptur utgör en fundamental aspekt av betydelsebildningen och förståelsen av konstverken. Placeringen av *Laxen går upp* i Halmstad innebär att skulpturen givits funktionen att manifesteras aspekter och fenomen som har särskild betydelse på orten, det vill

⁹² Halmstad Kommuns hemsida, ”Gå på konstpromenad – Guide med karta”

⁹³ Castenfors, ur Castenfors, Cronqvist & Thunell (red.), s. 9

⁹⁴ Sjöholm Skrubbe, s. 222

⁹⁵ A.a., s. 263

⁹⁶ A.a., s. 228

⁹⁷ A.a., s. 230

säga laxfisket i Halmstad. *Laxen går upp* har i folkmun fått namnet ”Tre piss i Nissan”⁹⁸, vilket med säkerhet förstärker verkets koppling till Halmstad. Konstpromenaden ”I Kottens spår” och den tillhörande boken ”Kotten som försvann” (2012) syftar till att Halmstads femåringar ska lära sig mer om Halmstads offentliga konst.⁹⁹ Två barn letar efter ”Kotten”. Boken handlar om två barn som upptäcker att en igelkott försvunnit från en tavla. Barnen ger sig ut i staden för att leta efter den och möter på sin färd skulpturer som ger dem ledtrådar till var Kotten kan ha tagit vägen.¹⁰⁰ På sin upptäcksfärd möter de bland annat skulpturen *Flicka i balja*. Skulpturens placering i Halmstad, innebär att *Flicka i balja* i boken givits funktionen att manifesteras aspekter som har betydelse på orten. Kanske är det inte lika uppenbart som att *Laxen går upp* manifesterar laxfisket i Halmstad, men *Flicka i balja* är en av huvudrollsinnehavarna i boken ”Kotten som försvann”, vilket med all säkerhet binder henne till platsen och Halmstad, samt framförallt till barnen som boken riktar sig till.

I förhållande till den aktion jag fick uppleva, när en hundägare lät sin hund urinera på skulpturen *Flicka i balja*, vill jag återkomma till ämnet vandalism. Cornell beskriver på ett träffsäkert sätt hur upplevelsen av offentlig skulptur på ett fundamentalt sätt avviker från vårt sätt att betrakta konst i museer och gallerier:

”På museet befinner sig verket i centrum och fokus, i det offentliga rummet är det en mer perifer och flyktig del av synfältet hos den som passerar förbi. Verken i stadsrummet inbjuder alltså inte till samma kontemplativa uppmärksamhet som konstverken på museet. Man tillägnar dem sig på ett annat sätt, liksom i förbigående men inte nödvändigtvis mer ytligt. Museets verk fungerar inte på gatan. Konstverket i stadsrummet möter man snarare på samma sätt som arkitektur.”¹⁰¹

Möjligen är det just denna relativa osynlighet som ”lockar till sig” visuella kommentarer i form av klotter och annan åverkan, det vill säga att den offentliga skulpturen därmed uppfattas som ytor i lika stort behov av, eller lika lockande för, visuell artikulering som exempelvis brofästen, tunnelbaneväggar och dylikt. Likheten med arkitektur kanske inte heller är en helt orimlig förklaring vilket skulle förklara att hundägaren lät sin hund urinera på skulpturen *Flicka i balja*.

Jönsson menar att det inte är någon ovanlighet att konstverk på offentliga platser vandaliseras. Han menar att konst som i allmänhet vandaliseras är den som mest uttryckligt gestaltar demokratiska värderingar. Konst som gestaltar demokratiska värderingar syftar på föreställningen om att nonfigurativ modernistisk konst skulle vara tillgänglig för alla och därmed demokratisk.¹⁰² Jönsson ifrågasätter som nämnt vandaliseringen av Stina Opitz verk, *Cirkulationsplats II* (2006), i Linköping. Han menar att utformningen av Opitz verk är traditionell och figurativ vilket borde ligga närmre de ”folkliga” ideal som brukar efterfrågas av allmänheten. Som nämnt ersattes Lindfeldts vinnande förslag till Astrid Lindgrens minnesmärke i Vimmerby 2007 med Ekmans tydligt föreställande skulptur på grund av en stark lokal opinion. Möjligen var det Vimmerby Kommuns rädsla för den lokala opinionens reaktioner som fick dem att ändra sig. Förklaringen är inte helt orimlig då den konst som vandaliseras är den som gestaltar demokratiska värderingar.¹⁰³

⁹⁸ Halmstad Kommuns hemsida, ”Gå på konstpromenad – Guide med karta”

⁹⁹ Halmstad Kommuns hemsida, ”Kotten som försvann, ny barnbok om Halmstads konst”

¹⁰⁰ A.a.

¹⁰¹ Cornell & Lindblom, s. 36-38

¹⁰² Jönsson, ur Fagerström & Haglund (red.), s. 32

¹⁰³ A.a., s. 32

Cronqvist omtalas ofta i genusdebatter då hon gestaltar kvinnan och den lilla flickan. Under en intervju från 2003, med författaren och konstkritikern Eva Ström, diskuterar Cronqvist en vandringsutställning från Riksutställningar i samarbete med Nationalmuseum och Moderna Museet från 1987. Sex svenska konstnärer fick välja fem konstverk av olika konstnärer. Bland de fem som Cronqvist valde fanns bland annat Meret Oppenheims *Min guvernant* (1936).¹⁰⁴ Verket är ett objekt av två sammanbundna damskor uppbundna som en kyckling, serverade på tallrik. För mig blir det en bild av en ung kvinna serverad på fat, garnerad och hopbunden med låren isär. Cronqvist karakteriserar Oppenheim som en ”mästarinna på fiske i det undermedvetna”.¹⁰⁵ Skorna blir en bild av det slag som blir till i ett tillstånd mellan sömn och vaka – ”en plötslig blixtn som hon realiserat”.¹⁰⁶ Ström menar att det går att se på Cronqvist konst med feministiska förtecken:

”Cronqvists konstnärskap har ett frihetsdrag, ett sprängande av skavande snören som snor kring kvinnokroppen. Groteskerierna och grimaserna blir en vägran för kvinnan att vara just ett objekt serverat på en tallrik.”¹⁰⁷

Både skulpturer och parker är präglade av kulturella föreställningar och normer.¹⁰⁸ Det blir inte minst tydligt då placeringen av skulpturer i ett flertal offentliga parker jämförs och mönster dyker upp, vilket Sjöholm Skrubbe visar genom sin analys av offentlig skulptur under folkhemsperioden. Mönstret påvisar parametrar inom vilka den offentliga skulpturen rör sig. Ett tema som Sjöholm Skrubbe har noterat är den skulpturala nakenakten, vilket också är det vanligaste motivet i landets offentliga parker.¹⁰⁹ De nakenakter som Sjöholm Skrubbe diskuterar är uteslutande representationer av nakna kvinnokroppar. Den könsideologiska föreställning som sätter kvinnan och naturen i motsatsförhållande till mannen och kulturen ges ett tydligt visuellt uttryck i parkernas skulpturer. Denna skillnad blir särskilt påtaglig i de fall där kvinnliga nakenakter samsas med byster eller stoder av bemärkta män i parkerna menar Sjöholm Skrubbe. Placeringen av dessa skulpturer sker sällan vid samma tillfälle eller epok, men en sådan norm och värdering som styr de skulpturala inslagen i de offentliga parkerna blir tydlig om de jämförs med övriga skulpturer i samma park. De konventionella könsnormer som förmedlas av bronsbysten och minnesmärket av politikern och grundaren av Norre Katts park, Göran Hammar (1906), blir tydliga när verket relateras till skulpturen *Flicka i balja*. Bronsbysten är placerad i parken och kan sägas cementera och bekräfta en könsdikotomisering som präglade parkens utsmyckningar genom folkhemsperioden. Minnesmärket av Göran Hammar och skulpturen *Flicka i balja* förstärker en visuell åtskillnad mellan representationer av män respektive kvinnor. Skulpturen *Flicka i balja* kan förvisso tyckas erbjuda ett vardagsrealistiskt alternativ till de idealiserade nakenakter som Sjöholm Skrubbe diskuterar, och dessutom så är det en flicka snarare än en kvinna. Som nämnt menar Sjöholm Skrubbe att oskuldsfullheten är central i den moderna definitionen av barndomen. Visuella representationer har förstärkt denna föreställning, vilka aktivt bidrar till att skapa och konsolidera föreställningar om barndomen. De barn- och ungdomsskulpturer som placerades ut i det offentliga rummet under perioden utformades oftast utan klädedräkter och representerar en idealiserad bild av barn och unga i en nakenhet som är ideal.¹¹⁰ *Flicka i balja*

¹⁰⁴ Eva Ström, ”Lena Cronqvist – ett samtal”, ur Castenfors, Cronqvist & Thunell (red.), s. 141

¹⁰⁵ A.a., s. 141

¹⁰⁶ A.a., s. 141

¹⁰⁷ A.a., s. 141

¹⁰⁸ Sjöholm Skrubbe, s. 264

¹⁰⁹ A.a., s. 264

¹¹⁰ A.a., s. 176-177

bygger på en konventionell barndomsroll – den oskuldsfulla flickan. Detta bekräftar att den offentliga skulpturens praktik inte har lyckats bryta det visuella mönster som reproducerar föreställningar om det ”kvinnliga” som något intimt och oskuldsfullt förknippat med naturen.

Som tidigare nämnt beskrev jag frånvaro av sockel för skulpturen *Flicka i balja* och vilken betydelse det har för receptionen av verket. I förhållande till genusaspekten och den kvinnliga nakenakten är det av vikt att diskutera detta med tanke på *Flicka i balja* och dess placering. Frånvaron av sockel gör att skulpturen befinner sig i marknivå vilket leder till att betraktaren blickar ned på den sittande flickan i baljan. Placeringen driver som sagt inte enbart betraktaren till en viss blickposition, utan upprättar också en rumslig, eller snarare kroppslig hierarki mellan betraktare och skulptur. Flickan befinner sig på så vis både bildligt och bokstavligt talat i underläge. För att återanknyta till citatet av Eva Ström, ”groteskerierna och grimaserna blir en vägran för kvinnan att vara just ett objekt serverat” [i balja], finner jag det intressant att fundera kring den formala och estetiska aspekten hos skulpturen *Flicka i balja*, i relation till ovanstående. Jag vill å ena sidan peka på en möjlig tolkning som har med placeringen att göra: den oskuldsfulla, ensamma flickan i sin litenhet, fastsvetsad och inkapabel att göra motstånd mot yttre våld såsom urinerande hundar. Å andra sidan är det intressant att relatera till Cronqvists måleri i allmänhet som under 1990-talet präglades av sura och charmlösa flickor, trotsiga och elaka, vilket är raka motsatsen till hur lekande barn brukar beskrivas.¹¹¹ Jag vill argumentera för att det går att relatera Cronqvists 1990-tals flickor till skulpturen *Flicka i balja*. Trots vetskapen om att skulpturen är gjord senare vill jag med Cronqvists grymma småflickor från 1990-talet i åtanke hävda att det inte enbart är hundar som kan uttrycka missnöje – även skulpturer kan bitas.

Som nämnt menar Cornell att ett verk avstår sin autonomi i det offentliga rummet genom att istället ingå i en dialog med platsens kontext. Dialogen speglar en mängd olika aspekter där en aspekt är den historiska/sociologiska som har att göra med platsens historia och bruk.¹¹² Under åren 2006-2007 föll unga kvinnor offer för en våldtäktsman i Norre Katts park.¹¹³ Efter den första våldtäkten 2006 publicerade Kvällsposten en artikel om hur tonårsflickor var rädda för att gå ut i Halmstad.¹¹⁴ Om Cornells resonemang tillämpas på skulpturen *Flicka i balja* får den liv genom en dialog med platsens kontext, vilket gör det ofrånkomligt att skulpturen *Flicka i balja* inte relateras till våldtäkterna – ytterligare en faktor som styrker konventionell syn på manligt och kvinnligt som präglade folkhemsperiodens offentliga skulpturer. I relation till våldtäkterna blir skulpturen *Flicka i balja* förpassad till barndomens oskuldsfulla, passiva roll – nära bunden till naturen.

Att ett verk ingår i en dialog med platsens kontext kan med tanke på skulpturen *Flicka i balja* uppfattas på fler än ett sätt. Under åren 2004-2005 påbörjades nybyggnationen av en ny stadsdel, Nissastrand, i Halmstad. Bostadsområdet beskrevs som ”ett av landets intressantaste och definitivt Halmstads mest attraktiva område att bo i”.¹¹⁵ De första husen blev inflyttningsklara år 2006 och nu, sju år senare, talas det om att Halmstad slutgiltigt har ”vänt ansiktet mot Nissan”. Nissastrand erbjuder en utblick mot Halmstads ”finpark Norre Katt” och från kvarteret närmast järnvägsbron ser man även Nissan ”norrut”.¹¹⁶ Som nämnt konnoteras barn och ungdomar generellt sätt till utveckling och tillväxt. *Flicka i balja* ingår en

¹¹¹ Castenfors, ur Castenfors, Cronqvist & Thunell (red.), s. 88

¹¹² Cornell & Lindblom, s. 92

¹¹³ Emilie Wellfelt, ”Kvinna våldtagen i parken”, *Hallandsposten*, 2006-11-07

¹¹⁴ Per Lindelöw, ”Tonårsflickor vågar inte gå ut i Halmstad”, *Kvällsposten*, 2006-11-04

¹¹⁵ Nissastrands hemsida, infofolder, årtal okänt

¹¹⁶ Nissastrands hemsida, ”Ny stadsdel”, årtal okänt

dialog med platsens kontext genom att rikta sin blick mot Nissan och Halmstads stadsdel Nissastrand. Möjligen står hon därmed som en symbol för en fortsatt tillväxt och utveckling.

Källförteckning

Tryckta källor

Castenfors, Mårten, Cronqvist, Lena, Thunell Jan (red.), *Lena Cronqvist*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2003

Castenfors, Mårten, ”Lena Cronqvist och det absolut nödvändiga”

Ström, Eva, ”Lena Cronqvist – ett samtal”

Cornell, Peter & Lindblom, Sivert, *Gemensamma rum*, Bonnier, Stockholm, 1998

Fagerström, Linda & Haglund, Elisabet (red.), *Plats, poetik och politik: samtida konst i det offentliga rummet*, Arena, Malmö, 2010

Fagerström, Linda, ”Plats, poetik och politik: samtida konst i det offentliga rummet”

Jönsson, Dan, ”Själva verket: några tankar kring konst och offentlighet”

Vest Hansen, Malene, ”När konstnärer intevenerar i det offentliga rummet: debattspezifika utmaningar av Burn Out, Kvinder på Værtshus och CUDI”

Gabrielsson, Catharina, *Att göra skillnad: det offentliga rummet som medium för konst, arkitektur och politiska föreställningar*, Arkitekturskolan, Kungliga Tekniska högskolan, Diss. Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan, 2007, Stockholm, 2006. Tillgänglig på: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kth:diva-4271>

Olsson, Belinda, Zilg, Brita & Skugge, Linda (red.), *Fittstim*, DN, Stockholm, 1999

Rendell, Jane, *Art and architecture; a place between*, I.B. Tauris & Co Ltd., London, 2006

Sand, Monica, *Konsten att gunga, experiment som aktiverar mellanrum*, Axl Books, Lettland, 2008

Sjöholm Skrubbe, Jessica, *Skulptur i folkhemmet: den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940-1975*, Makadam, Diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2007, Göteborg, 2007

Internetsidor

Halmstad Kommuns hemsida, ”Gå på konstpromenad – Guide med karta”, årtal okänt <http://www.halmstad.se/download/18.171fe3e312e2db9ab49800026646/Konstpromenad+guide+med+karta+-+SVENSKA+-+A4+webb+-+low.pdf>, senast läst: 2013-01-15

Halmstad Kommuns hemsida, ”Konstverk i centrum”, publicerad 2012-11-14 <http://www.halmstad.se/upplevadora/konstmuseer/konstpromenadihalmstad/konstverki-centrum.3432.html#h-Flickaibalja>, senast läst: 2012-12-18

Halmstad kommuns hemsida, ”Kotten som försvann, ny bok om Halmstads konst”, publicerad 2012-09-12

<http://www.halmstad.se/upplevadora/nyhetsarkivug/kottensomforsvannnybarnbokomalms tadskonst.8020.html>, senast läst: 2013-01-16

Halmstad Kommuns hemsida, ”Stadsparker”, publicerad 2012-11-22
<http://www.halmstad.se/upplevadora/parkernaturochstrander/parker/stadsparker.1130.html>,
senast läst: 2013-01-15

Nationalencyklopedins hemsida, ”Nyexpressionism”, 2000-
<http://www.ne.se/nyexpressionism/273056>, senast läst: 2013-01-03

Nissastrands hemsida, infofolder, årtal okänt
http://www.nissastrand.se/Infofolder_040604.pdf, senast läst: 2013-01-03

Nissastrands hemsida, under rubriken ”Ny stadsdel”, årtal okänt
<http://www.nissastrand.se/>, senast läst: 2013-01-03

Sveriges radio, ”Våldtäkt i Halmstad”, publicerad 2007-05-20
<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=128&artikel=1376481>, senast läst:
2012-12-18

Tidningsartiklar

Bergström Lotta, ”Utlämnande dagbok i bilder och skulpturer”, *Hallandsposten*, publicerad
2008-09-06
<http://hallandsposten.se/nojekultur/1.242201-utlamnande-dagbok-i-bilder-och-skulpturer>,
senast läst: 2012-12-07

El Rafie, Yasmine, ”Rondellhundarnas revansch i samhället”, *Svenska Dagbladet*, publicerad
2006-11-14
http://www.svd.se/kultur/rondellhundarnas-revansch-i-samhallet_370152.svd, senast läst:
2012-12-07

Frisk Thomas, Stare Sven, ”Satsa på hållbar konst”, *Hallandsposten*, publicerad 2010-03-13
<http://hallandsposten.se/asikter/hplasaren/1.759391-satsa-pa-hallbar-konst>, senast läst:
2012-12-18

Lidelöw, Per, ”Tonårsflickor vågar inte gå ut i Halmstad”, *Kvällsposten*, publicerad 2006-11-
04
<http://www.expressen.se/kvp/tonarsflickor-vagar-inte-ga-ut-i-halmstad/>, senast läst: 2012-
12-18

Persman Joanna, ”Monumental inventering”, *Svenska Dagbladet*, publicerad 2007-05-13,
http://www.svd.se/kultur/litteratur/monumental-inventering_35009.svd, senast läst: 2013-
01-01

Peterson Karolina, ”Konsten speglar tiden”, *Hallandsposten*, publicerad 2010-03-17
<http://hallandsposten.se/asikter/hplasaren/1.762972-konsten-speglar-tiden>, senast läst:
2012-12-18

Söderholm Carolina, ”Bakom kulisserna”, *Sydsvenska Dagbladet*, publicerad 2008-12-02
<http://www.sydsvenskan.se/kultur--nojen/bakom-kulisserna/>, senast läst: 2013-01-01

Wellfelt Emilie, ”Kvinna våldtagen i parken”, *Hallandsposten*, publicerad 2006-11-07,
<http://hallandsposten.se/nyheter/halmstad/1.91333-kvinna-valdtagen-i-parken>, senast läst:
2012-12-18

Uppsatser

Ahlqvist, Cecilia, *Hyenor och kaniner i den platsspecifika konsten*, Institutionen för kultur och kommunikation, Konstvetenskap, Linköpings universitet, Linköping 2012

Mailkorrespondens

Korrespondens med Karolina Peterson, Chef på Mjellby Konstmuseum/Konstenheten, Kulturförvaltningen, Halmstad Kommun, 2012-11-12

Bildförteckning

Samtliga bilder i uppsatsen är hämtade från Halmstad kommuns hemsida.

Bild 1. Lena Cronqvist, *Flicka i balja*, bronsskulptur, höjd 125 cm, 2007, Norre Katts park, Halmstad. Bilden är hämtad 2013-01-16, © Lena Cronqvist/BUS (2012)

Bild 2. Walter Bengtsson, *Laxen går upp*, fontänsulptur i koppar, mått okänt, 1958, Picasso parken, Halmstad. Bilden är hämtad 2013-01-16, © Walter Bengtsson/BUS (2012)

Bild 3. Hanna Hallén, illustration från boken ”Kotten som försvann”, 2012. Bilden är hämtad 2013-01-16

Bild 4. Lena Cronqvist, *Flicka i balja*, närbild, bronsskulptur, höjd 125 cm, 2007, Norre Katts park, Halmstad. Bilden är hämtad 2013-01-16, © Lena Cronqvist/BUS (2012)

Bild 5. Ferdinand Broberg, *Söndrumsurnan*, skulptur i grå granit, mått okänt, 1909, Norre Katts park, Halmstad. Bilden är hämtad 2013-01-16, © Ferdinand Broberg/BUS (2011)

Bild 6. Lena Cronqvist, *Flicka i balja*, bronsskulptur, höjd 125 cm, 2007, Norre Katts park, Halmstad. Från konstpromenaden med temat ”konst med barnvagn”, © Lena Cronqvist/BUS (2012)