

# Skulptur, klotter och ”motmonument”<sup>1</sup>

Jessica Sjöholm, doktorand

[jessica.sjoholm@konstvet.uu.se](mailto:jessica.sjoholm@konstvet.uu.se)

Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet

*Paper från ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier, Norrköping 13–15 juni 2005.*

*Konferensrapport publicerad elektroniskt på [www.ep.liu.se/ecp/015/](http://www.ep.liu.se/ecp/015/). © Författaren.*

## **Inledning**

Under 1900-talet kom de svenska stadsmiljöerna i allt ökande utsträckning att förses med skulpturer. De tilltagande skulpturala inslagen i det offentliga rummet under det förra seklet bör ses mot bakgrund av den folkbildningsideologi som hade sin första bas i ideella organisationer och föreningar, och som under decennierna före och efter seklets mitt kom att befästas i en begynnande kulturpolitik och också institutionaliseras genom bildandet av kommunala och landstingskommunala konst- och kulturnämnder samt genom tillkomsten av myndigheten Statens konstråd 1937. Ett ökat tillgängliggörande av konst på offentliga platser kom att bli ett led i den demokratiska kulturpolitik som den socialdemokratiske ecklesiastikministern Arthur Engberg lanserade i en skrift 1938.<sup>2</sup> De ekonomiska förutsättningarna som krävdes för att kunna realisera dessa kulturpolitiska idéer, kom successivt till stånd i takt med att välfärdssamhället växte sig starkare under efterkrigstiden.

Den som idag försöker skapa sig en bild av ambitionerna att demokratisera konsten och den offentliga skulptur som blev ett resultat av dessa strävanden, upptäcker snart att det rör sig om en starkt könad praktik. Som exempel kan nämnas att under Statens konstråds första trettio verksamhetsår satt inte en enda kvinna i styrelsen.<sup>3</sup> Dessutom var den manliga dominansen bland de konstnärer som tilldelades de attraktiva — inte minst ur ekonomisk synvinkel — skulpturuppgifterna länge i det närmaste total. Makten att genom skulpturala verk visuellt gestalta det gemensamma offentliga rummet var med andra ord en manlig angelägenhet under en stor del av 1900-talet.

Den manliga homosocialitet som präglade den offentliga skulpturens tillkomstprocesser innebär att män i hög utsträckning haft tolkningsföreträde vad gäller skapandet av ett bildspråk som reproducerar föreställningar om såväl manlighet som kvinnlighet. De skulpturala uttryck det här är fråga om tillkom med avsikten att bli permanenta inslag i det offentliga rummet. I mycket hög utsträckning har så också blivit fallet — endast enstaka skulpturer från den aktuella tidsperioden har av olika skäl avlägsnats från offentligheten. De könskonstruktioner som kommer till uttryck i skulpturala representationer av män och kvinnor i den offentliga miljön har de senaste decennierna varit föremål för långt större förändring än vad konstverken vittnar om. Skulpturernas permanenta närvaro i stadsrummet innebär dock att en numera både kritiserad och problematiserad könsideologi fortfarande idag visuellt reproduceras i den gemensamma offentligheten. Detta är en av anledningarna till att jag menar att den ärvda visuella kultur som 1900-talets permanent placerade offentliga

---

1 Denna artikel bygger på undersökningsresultat från författarens arbete med en doktorsavhandling i Konstvetenskap vid Uppsala universitet. Ämnet för denna är offentlig skulptur i Sverige 1940 – 1970. Avhandlingen kommer att publiceras hösten 2006.

2 Arthur Engberg (1938), *Demokratisk kulturpolitik. Idéer och exempel*, Tidens förlag, Stockholm.

3 Den första kvinnan som invaldes i styrelsen var Kaisa Melanton som 1969 tilldelades en suppleantpost. Nästa valperiod, 1970 – 73, utsågs hon till ordinarie ledamot. Se sammanställning över konstrådets ledamöter och sekreterare i Mailis Stensman, red. (1987), *”Konsten är på väg att bli alla...” Statens konstråd 1937 – 1987*, Statens konstråd, Stockholm, s. 170 f. Det är knappast troligt att könsfördelningen i de kommunala instanser som ansvarade för offentlig konst under samma tidsperiod skilde sig markant från detta förhållande.

skulpturer utgör, har en otvetydig relevans också för vår samtids diskussioner om visualiseringsprocesser i det offentliga rummet.

### ***Genusperspektiv på 1900-talets offentliga skulptur***

En kvantitativ undersökning ger vid handen att skulpturala representationer av män och kvinnor i det offentliga rummet kännetecknas av en näst intill övertydlig diskrepans.<sup>4</sup> Bland 1900-talets skulpturala människoskildringar finns vad som skulle kunna kallas för två huvudkategorier: aktskulpturer (det vill säga framställningar av den nakna människokroppen) och personminnesmärken. Majoriteten av aktskulpturerna föreställer anonyma kvinnor, medan de flesta personminnesmärkena är tillägnade män. Nakenakten är till och med den allra vanligaste typen av skulptural representation av kvinnor i det offentliga rummet under 1900-talet. Framför allt förefaller 1950-talet vara det decennium då den kvinnliga aktskulpturen har sin ”storhetsperiod”. Den kvinnliga akten är i sig inte ett nytt konstnärligt tema. Före 1900-talet förekommer motivet dock främst i måleriet och i mindre skulpturer, det vill säga i konstverk som inte varit avsedda för det offentliga utomhusrummet.<sup>5</sup> Även om den kvinnliga nakenakten inte utgör en egen konstnärlig genre, kan den inte betraktas som ett bland flera andra vanligt förekommande motiv i den västerländska konsten. Den



Fig. 1. Eric Grate, *Sommar*, Kristinaskolan, Härnösand, 1948. Foto: författaren.



Fig. 2. Carl Eldh, *Löparna*, Gränna, 1950. Foto: författaren.

4 Följande resonemang bygger huvudsakligen på resultatet av ett omfattande fältarbete utfört under 2004. Fältarbetet bestod i två forskningsresor, under vilka offentlig skulptur från 1900-talet i närmare 70 svenska städer och orter av varierande storlek, från Smygehuk i söder till Kiruna i norr, studerades. Sammanlagt har mer än 1 000 skulpturer studerats och fotodokumenterats. Fältarbetet har inga anspråk på att vara en total kartläggning av de offentliga skulpturerna i de aktuella städerna, men det betydande antal skulpturer som studerades under forskningsresorna måste anses vara av tillräcklig omfattning för att möjliggöra att generella slutsatser om den offentliga skulpturen som fenomen under den aktuella perioden skall kunna dras. Utöver resultatet av fältarbetet har även en rad olika skrifter som dokumenterar lokala och regionala bestånd av offentlig skulptur anlitats. Dessa har bekräftat den övergripande bild av den offentliga skulpturen som forskningsresorna gav. Det slutgiltiga resultatet av denna empiriska undersökning kommer att redovisas i en avhandling med planerad publicering hösten 2006. Dokumentationen av fältarbetet finns i författarens ägo.

5 Silke Wenk (1996), *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe Band 5, Böhlaus Verlag, Köln, s. 178.

kvinnliga nakenakten utmärker sig nämligen genom att konnotera Konst på ett sätt som skiljer sig från alla andra motivkategorier. I den västerländska konsten har den dessutom varit ett sätt att definiera och kontrollera föreställningar om ”kvinnligheten” och kvinnokroppen genom att placera den inom en estetisk diskurs.<sup>6</sup>

Aktskulpturer föreställande män förekommer naturligtvis också under 1900-talet, men dessa har genomgående en annan karaktär än majoriteten av de kvinnliga.<sup>7</sup> De flesta manliga aktskulpturerna placerades i offentlig miljö under 1900-talets första hälft och är långt ifrån lika vanliga som de kvinnliga. Den manliga akten fokuserar vanligtvis på kroppens fysiska styrka och/eller aktivitet, manskroppen presenteras som frisk och sund, vital och presterande (fig. 1–2). Utöver detta förmedlar de manliga aktskulpturerna inte sällan en bild av hur målinriktad vilja och disciplinerad tanke kan kontrollera kroppens prestationer. Den visuella retoriken tycks därmed försöka placera den manliga kroppen i en position bortom det kroppsligt ”naturliga”, i en kulturell sfär där kroppen kontrolleras och disciplineras genom tankens kraft. Bildspråket kan på så vis sägas betona föreställningar om mannens såväl fysiska som mentala och moraliska styrka.

1900-talets kvinnliga aktskulpturer kan istället sägas avlösa det föregående århundradets kvinnliga allegorier i den offentliga skulpturen. De senare utgjordes av mer eller mindre lättklädda kvinnor med explicita referenser till statsväsende, konst, vetenskap etc.<sup>8</sup> Deras läsbarhet byggde på en fastlagd visuell retorik och specifika attribut. Till skillnad från den av konventionella koder präglade allegorin, följer den kvinnliga nakenakten inte ett lika tydligt fastlagt symboliskt schema. Framställningar av allehanda mytologiska personligheter liksom referenser till abstrakta begrepp eller fenomen förekommer även i 1900-talets aktskulpturer, men det aktskulpturen refererar till är inte de traditionella allegoriska temata som kan iakttas i exempelvis minnesmärken och monument. Det finns dessutom påtagliga skillnader mellan de kvinnliga allegorierna och aktskulpturerna, med eller utan mytologisk eller allegorisk karaktär. Minnesmärkenas kvinnliga allegorier representerade egenskaper och begrepp som ansågs känneteckna den person eller händelse som skulle erinras. I anslutning till byggnader, eller på byggnaders fasader, stod de för koncept som karaktäriserade den verksamhet som präglade platsen. I 1900-talets aktskulpturer har de kvinnliga figurerna däremot i hög grad förlorat sitt allegoriska sammanhang, sina attribut och dessutom sin klädedräkt.

Med ledning av titlarna på verken kan de kvinnliga aktskulpturerna grovt delas in i tre kategorier. En kategori utgörs av olika typer av mytologiska figurer, en annan kategori är den typ av verk som genom sina titlar refererar till abstrakta begrepp (ungdom, oskuld, årstiderna osv.). Vid närmare undersökning framgår dock att dessa mytologiska, allegoriska eller metaforiska angivelser inte har någon avgörande betydelse för gestaltningen. Attribut som refererar till de mytologiska berättelserna eller de abstrakta begreppen är sällan framträdande drag i skildringarna. Skulpturerna fokuserar först och främst på den nakna kvinnokroppen, övriga attribut fungerar snarast som en gratifikation eller legitimering av den förevisade nakenheten. En tredje kategori är de skulpturer vars titlar antingen består av ett kvinnonamn (vilket *inte* innebär att verken är att likställa med namngivna individers minnesmärken) eller är av en mer deskriptiv karaktär. Denna indelning av aktskulpturerna i kategorier efter deras titlar skall inte ses som ett försök att konstruera en taxonomi för dess egen skull, utan syftar endast till att åskådliggöra olika grader av allegoriska, metaforiska eller narrativa anspråk som verken representerar. Dessa befinner sig på en varierande skala från explicit mytologiska figurer till helt anonyma och ”avkodade” nakenakter. Titlarna på skulpturerna fungerar i många fall som en nyckel till det som uppfattas vara verkens innehåll, och genererar till-

---

6 Lynda Nead (1992/2004), *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London & New York, s. 1 f.

7 För en kortfattad diskussion kring perioder då den manliga akten haft en dominerande ställning i den västerländska bildkulturen se Abigail Solomon-Godeau (2001), 'Manliga bekymmer: kris i representationen', i *Feministiska konstteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Raster förlag, Stockholm, s. 203-229.

8 Silke Wenk (1987), 'Der öffentliche Akt: eine Allegorie des Sozialstaates', i *Frauen • Bilder • Männer • Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus & Judith Schöbel (red.), Dietrich Reimer Verlag, Berlin, s. 217.

sammans med den representerade kroppen och dess eventuella attribut en betydelse som kan vara beroende av antingen allegorins konventionella kods system eller metaforiska associationer. Dessa meningsskapande strukturer bidrar till att de kvinnliga aktskulpturerna kan referera till vitt skilda ting (fig. 3–7).

En genusteoretisk analys av de kvinnliga aktskulpturerna kan med fördel utgå från att många av dessa skulpturer kännetecknas av dubbla betydelsenivåer.<sup>9</sup> En kvinnlig nakenakt med explicita eller implicita referenser till en allegorisk eller metaforisk ikonografi, kan nämligen också alltid sägas referera till "det kvinnliga" på en annan betydelsenivå. På denna ständigt närvarande andra betydelsenivå får de skillnader som exempelvis allegoriska eller litterära teman tillskriver nakenakten träda tillbaka till förmån för den likhet dessa skulpturer uppvisar genom att vara visuella tecken för föreställningar om "Kvinnan". Inte sällan samspelar och förstärker de olika betydelsenivåerna varandra. Detta sker dessutom genom skulpturens placering i det offentliga rummet. Den förkärlek med vilken kvinnliga nakenakter placeras i parker och planteringar, dvs. i en "naturlig" miljö, kan knappast betraktas som en tillfällighet, utan är snarare att tolka som ett uttryck för föreställningar om kvinnors starkare samhörighet med naturen.

På liknande sätt refererar också de manliga nakenakterna på en gemensam nivå till "det manliga". Dock med den skillnaden att de manliga nakenakterna oftast tycks bibehålla någon form av subjektivitet, också när den manliga kroppen fungerar som representant för mer allmänna begrepp.<sup>10</sup> Den manliga nakenakten hänvisar oftare till konkreta verksamheter, medan den kvinnliga dito står för abstrakta fenomen eller mytologiska väsen. Den manliga nakenakten kan därmed sägas representera *sin egen aktivitet*, till skillnad från den kvinnliga nakenakten som representerar abstrakta begrepp som *godtyckligt relateras* till föreställningar om hennes könstillhörighet och passivt poserande kropp.



Fig. 3. Gusten Lindberg, *Dimman*,  
Trädgårdsföreningen, Göteborg, 1914.  
Foto: författaren.



Fig. 4. Gunnar Nilsson, *Blekingeflickan*,  
Hoglands park, Karlskrona, 1960.  
Foto: författaren.

9 För en diskussion om kvinnliga allegoriers dubbla betydelsenivåer inom offentliga skulptur, se Silke Wenk (1996), *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe Band 5, Böhmler Verlag, Köln, s. 66 f.

10 Marina Warner (1985/1996), *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, Vintage, London, s. 12.



Fig. 5. Eric Grate, *Gudinna från hyperboreiskt hav*, Rådhusorget, Gävle, 1956. Foto: författaren.



Fig. 6. Bror Hjort, *Thalia*, Teaterparken, Norrköping, 1948. Foto: författaren.



Fig. 7. Torsten Fridh, *Nora*, Stadsparken, Sollefteå, 1997. Foto: författaren.

Vad beträffar 1900-talets personminnesmärken — allt från de få ryttarstatyerna till mängden av mindre bronsbyster — är det som ovan nämnts enkelt att konstatera att de i mycket hög utsträckning är tillägnade män. En omedelbart tänkbar förklaring till detta skulle kunna vara att kvinnor under lång tid varit utestängda från praktiker som möjliggjorde den typ av handlingar som ofta föranlett efterlevandes önskan att hedra och befästa individers minne i sten eller brons på offentlig plats. Det tilltagande antalet minnesmärken över kvinnor under senare delen av 1900-talet skulle enligt ett sådant resonemang motsvara kvinnors successivt ökade rättigheter och möjligheter att aktivt delta i samhällslivet, vilket sakta men säkert också resulterat i ett växande inflytande och ett ökat antal

hedervärda gärningar inom vitt skilda områden. I detta sammanhang är det dock viktigt att erinra om att *kriterierna* för vem som offentligen skall åminnas och varför utgör en maktdiskurs i sig. Obalansen mellan minnesmärken över män respektive kvinnor handlar därför också om värderingar och normer, liksom om makten över minnet och hur det visuellt gestaltas i det offentliga rummet. Vidare är det viktigt att uppmärksamma att minnesmärken — liksom konst i allmänhet — inte förmedlar en objektiv bild av det ämne som skildras, utan snarare en samtida *tolkning* av detsamma. Av den anledningen säger ett minnesmärke oftast mer om sin egen samtid än om den historiska person/händelse det refererar till. Följaktligen kan mängden minnesmärken över män ses som ett uttryck för ett samhällsklimat där manligt dominerade verksamheter värderats högre än kvinnligt dominerade, och där män därför i större utsträckning givits möjlighet att ta plats som (skulpturala) subjekt i det offentliga rummet.

Representationsformerna i den offentliga skulpturen har förvisso förändrats och förskjutits över tid, men den grundläggande tendensen har trots allt bäring genom större delen av 1900-talet: kvinnan representeras framförallt som en idealiserad (och ofta naken) kroppslig stereotyp, medan mannen i huvudsak framställs som en specifik individ. I grunden går detta förhållande tillbaka på välbekanta och tydligt könade begreppsdikotomier såsom subjekt/objekt, kultur/natur, förnuft/känsla, själ/kropp, aktiv/passiv etc. etc. Detta idékomplex tycks också från tid till annan inte bara ha präglat skulpturens innehåll och ämnesval, utan även uttryck och kompositionsmonster, liksom de varierande placeringarna i det offentliga rummet. I det följande kommer diskussionen att kretsa kring den del av nutidens reception av dessa skulpturer som tar sig uttryck i klotter och annan åverkan, och som därmed berör visualiseringsprocesser i dagens offentliga miljö.

### ***Klotter och annan åverkan — en del av skulpturens reception***

Åverkan på skulpturer i offentlig miljö kan ta sig en rad skilda uttryck. På ett övergripande plan kan den beskrivas som ett antal varianter på en skala från ett slags subtraherande aktiviteter (stölder, avlägsnande av vissa delar etc.) till adderande handlingar (bemålningar, påskrifter, tillagda föremål osv.). En stor del av den åverkan offentliga skulpturer blir utsatta för har därmed onekligen gemensamma drag med aktioner riktade mot andra objekt i det offentliga rummet såsom busskurer, parkbänkar, telefonkiosker och liknande. Men att kategoriskt likställa åverkan på offentlig skulptur med det som generellt sett betecknas som vandalisering innebär att avfärda möjligheten att förstörelse av konst skulle kunna betraktas som ett fenomen av särskild karaktär.<sup>11</sup> Ett sådant förhållningssätt kan knappast motiveras med tanke på de många exempel från både historisk och modern tid som tyder på motsatsen, det vill säga att förstörelse av konstverk tycks ha ett starkt symboliskt värde och sammanhånga med önsknings om att markera såväl estetiska som politiska och religiösa ståndpunkter. Att vandalisering — i sig ett värderande begrepp — i vidaste bemärkelse skulle kännetecknas av såväl homogena mönster som avsaknad av djupare betydelse eller mening tycks dessutom snarast vara en mytbildning än ett faktum.<sup>12</sup>

Att åverkan på offentlig skulptur inte kan ses som helt godtycklig vad gäller vilka skulpturer som blir utsatta har en undersökning av ett antal "attentat" mot en skulpturutställning i offentlig stadsmiljö i Biel 1980 visat. Arrangörerna av utställningen tycktes förvånade över att skulpturer som i deras ögon var "harmlösa" blev utsatta för skadegörelse. Med harmlösa verk avsågs mer "traditionella" figurativa skulpturer, och bland dessa var det talande nog främst kvinnliga nakenakter som utsattes för skadegörelse som tydde på ett avståndstagande från allmänhetens sida. Vidare framgick att skulpturer som kännetecknades av att det konstnärliga konceptet hade premierats framför en hantverksskicklig bearbetning av materialet, av skadegörelsen att döma uppenbarligen väckte starka negativa känslor i Biel, vars befolkningsstruktur i hög grad karaktäriserades av hant-

---

11 Dario Gamboni (1998), *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, DuMont, Köln, s. 19, 177.

12 *Ibid.*, s. 22.

verksskickliga industriarbetare.<sup>13</sup> Exemplet från Biel visar alltså att receptionen av offentlig skulptur kan variera i hög grad beroende på den aktuella kontexten.

Att tolka och analysera det som kanske lite slentrianmässigt enbart betraktas som meningslöst klotter eller skadegörelse är inte en enkel uppgift, inte minst med tanke på att upphovspersonerna vanligtvis förblir helt anonyma. Några tillförlitliga uppgifter om syftet med dessa aktioner är knappast möjliga att få fram utan ett omfattande forskningsarbete. Någon sådan empiriskt undersökning ligger inte till grund för denna framställning, men jag menar att det med utgångspunkt i resultaten av dessa handlingar trots allt inte är omöjligt att formulera åtminstone ett antal hypotetiska tolkningar kring fenomenet. Syftet med följande resonemang är just att försöka tolka åverkan på offentlig skulptur med utgångspunkt i antagandet att den varken är betydelslös eller homogen till sin karaktär, utan snarare ett tecken på en mångfacetterad reception som bör tas på allvar av varje forskare som är seriöst intresserad av att förstå olika typer av visualiseringsprocesser i det offentliga rummet.

Iakttagelser från de senaste åren tyder på att *en* del av denna reception har ett mer eller mindre tydligt samband med föreställningar om kön och dess relation till makten över visualiseringsprocesser i det offentliga rummet. Mitt intresse rör just denna typ av åverkan och hur den kan förstås ur ett genusperspektiv. Vad gäller aktskulpturer i det offentliga rummet så tycks olika former av markeringar av den representerade kvinnans/mannens könsdelar vara den vanligaste typen av åverkan (fig. 8–9). Det är kanske frestande att likställa detta med könsordsklotter på offentliga toaletter och liknande, men jag skulle vilja hävda att accentuerade könsdelar på offentliga skulpturer åtminstone genererar visuella effekter som skiljer sig ganska markant från toalett-klotteret. Jag tolkar dessa tilltag som ett slags angrepp på såväl bildens estetiska status som dess funktion som ikoniskt tecken.



Fig. 8. Lennart Källström *Stående pojke* (1955) i stadsdelen Västertorp i Stockholm var 2003 i ett tillstånd med blåmålat könsorgan svår att betrakta utan att samtidigt reflektera över figurens konstillhörighet. Foto: författaren.



Fig. 9. Det samma gäller Nils Möllerbergs *Ungdom* placerad 1934 i närheten av Stockholms stadsbibliotek, som någon gång under vintern 2004/05 fått både bröst och kön extra markerade av okända förövare. Foto: författaren.

13 Ibid., s. 179 f.

Inom konsten har det funnits en (oftast outtalad) förväntan på betraktaren att disciplinera blicken i mötet med konstnärliga gestaltningar av nakna kroppar. Detta estetiska raster innebär att nakenheten i konsten har kunnat betraktas som ideal *form*, inte som något som betecknar en konkret fysisk kropp.<sup>14</sup> Bemålade könsdelar på offentlig aktskulptur kan sägas avlägsna detta estetiska raster som annars kanske hade förhindrat betraktare att verkligen se det kroppsliga och könade bakom den konstnärliga formen. Bemålningarna kan på så vis ses som ett angrepp på eller underkännande av verkets estetiska status. Det går naturligtvis heller inte att utesluta att konstverk i det offentliga rummet också bedöms utifrån andra normer än de som rör de konstnärliga värdena. När det estetiska rastret har "desarmerats" är det exempelvis svårt att bortse från aktskulpturens funktion som tecken för den manliga respektive kvinnliga kroppen och de kulturella könskonstruktioner som är kopplade till dessa.

Att aktskulpturer utsätts för bemålningar just kring dess könsdelar på ett så repetitivt sätt antyder också att det inte främst är skulpturens estetiska status utan dess ikoniska funktion som står i fokus för "attentaten". Den åverkan som dessa skulpturer utsätts för skulle alltså kunna betraktas som ett angrepp inte bara på det fysiska objektet utan kanske framförallt på *bilden*. Och då aktskulpturen i så hög grad berör föreställningar kring kropp och kön blir det visuellt mest effektiva sättet att angripa det skulpturen står för att både bildligt och fysiskt angripa de delar där könstillhörigheten tydligast kommer till uttryck.

Möjligen kan man också se "förslitningsskador" orsakade av betraktares beröringar som en slags åverkan. Om inte annat så kan de ge tydliga signaler om vilken typ av konnotationer och aktioner som skulpturerna ger upphov till. Gerhard Hennings *Liggende pige* i Slottsparken i Malmö är blankpolerad i bronzen på grund av att en mängd förbipasserande funnit sig föranledda att beröra den representerade kvinnokroppens bröst, mage och kön (fig. 10). I detta fall finns knappast någon tvekan om att skulpturen i första hand har uppfattats som kropp snarare än form, och att denna kropp genom sin offentliga placering också tycks ha betraktats som allmänt tillgänglig.



Fig. 10. Gerhard Henning, *Liggende pige* (1961), Slottsparken, Malmö. Foto: författaren.

---

14 Den första omfattande ikonografiska studien där nakenaktens status som ideal form formulerades var Kenneth Clarks (1956), *The Nude. A Study in Ideal Form*, Bollingen Series XXXV:2, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Pantheon Books, Washington, se särsk. s. 5 ff., 12. För en genusteoretisk kritik av detta synsätt se t.ex. Marcia Pointon (1990), *Naked Authority. The Body in Western Painting 1830 — 1908*, Cambridge University Press, Cambridge och Lynda Nead (1992/2004), *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London & New York.



I andra fall består åverkan av visuella kommentarer i form av föremål som placerats på skulpturen. Det är svårt att undgå de sexuella konnotationer som ett så alldagligt ting som en ostbåge genererar då den blivit ”strategiskt” placerad mellan benen på Curt Thorsjös skulptur *Eva* (1959) på Esplanaden i Huskvarna (fig. 11). Ostbågen är förvisso ett harmlöst tilltag, men förekomsten av liknande aktioner tyder på en reception som allt oftare ser en naken (och sexualiserad) kropp istället för ett idealiserande konstverk.

I vissa fall blir en skändande aspekt mer framträdande än annars. David Wretlings skulptur *Eva* i Västerås uppvisar redan i sin komposition och sitt uttryck en otvetydig erotisk karaktär (fig. 12).<sup>15</sup> Försommaren 2004 hade någon anonym person dessutom applicerat potatismos i ansiktet och mellan benen på den skulpterade kvinnan. Tilltaget resulterade i en bild av närmast pornografisk karaktär. På ett påträngande sätt tvingades betraktaren att se det latent pornografiska bildspråket hos skulpturen som med hjälp av i själva verket mycket små medel blev lagt i öppna dagar. Det anbringade potatismoset kan tolkas som ett sätt att skända bilden av kvinnokroppen och att samtidigt transformera den från ett estetiskt objekt till ett objekt för (manliga) fantasier och sexuella begär. Att bilden av kvinnan uppenbarligen är så starkt kopplad till en objektsposition — vare sig den är estetisk eller sexuell — blir extra problematiskt i ett offentligt sammanhang. Här finns all anledning att ställa sig frågan om vem som haft makten att visuellt gestalta det offentliga rummet, samt i vems intresse och med vilka syften detta skett.



Fig. 11. Curt Thorsjö, *Eva*, Esplanaden, Huskvarna, 1959. Foto: författaren.



Fig. 12. David Wretling, *Eva*, Botaniska trädgården, Västerås. Foto: författaren.

Åverkan av detta slag drabbar självfallet inte enbart kvinnliga nakenakter och rör därmed heller inte enbart den visuella konstruktionen av det ”kvinnliga”. De tillägg som Ivar Johnssons skulptur *David* i Helsingborg råkade ut för våren 2004 är ett gott exempel på en accentuering av vad som kan betraktas som figurens konventionella ”manlighet” (fig. 13). Ett adderat gult plaströr fungerade som både ett markerande och ett försök till expanderande av *Davids* kön. I hans ena hand hade

---

<sup>15</sup>Skulpturen placerades framför Västerås konstförenings galleri 1936 och flyttades 1961 till Botaniska trädgården där den fortfarande är placerad.

dessutom en tom ölburk placerats. Det är kanske enkelt att endast avfärda denna typ av tilltag som simpel och oskyldig skämtsamhet. Men bortser man från de triviala aspekterna av visuella kommentarer som de ovan nämnda, framgår tydligt de stereotypa föreställningar om manlighet respektive kvinnlighet som de grundar sig på. Den manlighetsbild som *David*s extra tillbehör signalerar, finns förvisso redan antydd i skulpturen i sig. Med hjälp av plaströret och ölburken kompletterades och uppdaterades *David*s maskulina styrka och mod med vad som måste betraktas som en accentuerad virilitet och en mer samtida ”grabbighet”. Arrangemanget vittnar på så vis om ett mycket schablonartat och stereotypt manlighetsideal. Skulpturen i sig tycktes inte räcka till för att fungera som manlighetsbild i vår samtid. Plaströr och ölburk krävdes för att transformera *David* till en stereotyp man av 2000-talsnitt.

Åverkan på skulpturer behöver inte enbart innebära en förstärkning av konventionella könsrollsmönster, utan tycks allt oftare istället utmana och/eller kritisera desamma. Framför universitetshuset i Uppsala står John Börjessons skulptur föreställande Erik Gustaf Geijer med kvinnlig musa, ett minnesmärke som bygger på mycket konventionella könsstereotyper: mannen som det individualiserade och geniförklarade subjektet upphöjd på sin sockel, kvinnan som anonym musa vid hans fötter (fig. 14). I händerna på Geijer hade någon 2002 placerat en rosa damväska med rosett, ett tillägg som svårligen kan tolkas som något annat än en utmaning av de könskonstruktioner som kommer till uttryck i skulpturen. Geijerstatyn har blivit utsatt för åverkan ett flertal gånger. Våren 2004 blev skulpturen försedd med ett feministiskt tecken på den kolonnformade sockeln. Den feministiska symbolen dök upp i anslutning till internationella kvinnodagen den 8 mars och är att betrakta som en öppen kritik mot skulpturens könsideologi, liksom mot universitetets könade strukturer.



Fig. 13. Ivar Johnson, *David*, Helsingborg, 1926.  
Foto: författaren.



Fig. 14. John Börjesson, *Erik Gustaf Geijer*, Uppsala, 1888. På sockeln ovanför musans huvud syns det feministiska tecknet. Foto: författaren.

Ett tillägg från 2004 på Carl Eldhs skulptur *Simhopparen* (1933) utanför Stagneliusskolan i Kalmar tyder på att receptionen kan ta sig olika och polariserande uttryck (fig. 15). Eldh har i sin skulptur



Fig. 15. Carl Eldh, *Simhopparen*, Kalmar, 1933.  
Foto: författaren.

fokuserat på det avgörande momentet i idrottsutövningen; ögonblicket alldeles innan simhopparen tar sats för att hoppa. Den nakna mannen är djupt koncentrerad med blicken riktad mot fjärran och den unga och vältränade kroppen i tydlig anspänning. Den gasbinda som någon anonym person lindat kring simhopparens högra arm skulle (i kombination med den disciplin och muskelstyrka som skulpturens formspråk och komposition uttrycker) kunna ge associationer till armbindlar på uniformer, vilka i sin tur utgör ett slags manligt präglat attribut. Men skulpturen hade dessutom blivit tillförd en bemålning som kan sägas stå i kontrast till den maskulinitetsprincip som gasbindan eventuellt antyder. Någon hade nämligen målat simhopparens tånaglar med guldfärg. Då målade tånaglar är en företeelse som ger starka feminina konnotationer, antyder "nagellacket" på denna skulpterade manskropp en förhållandevis öppen kritik eller utmaning av den manlighetsbild skulpturen reproducerar.

I den bistra vinterkylan i december 2004 blev en skulptur av Gunnar Nilsson på Karlavägen i Stockholm föremål för ett anonymt tilltag. Skulpturen kallas *Mimi* (1967) och föreställer en naken tonårsflicka. Tilltaget bestod i att *Mimi* hade blivit iklädd en pastellfärgad barnoverall. Skulpturens komposition och dess förankring i en stensockel borde egentligen ha omöjliggjort ett dylikt projekt. Men den eller de som försett skulpturen med vinteroverallen hade gjort sig besväret att sprätta upp sömmarna och sedan sy ihop dem igen kring *Mimis* kropp. Den tillagda vinteroverallen skulle kunna tolkas som ett uttryck för en slags omtanke om en skulptur som någon tagit till sitt hjärta. Men det besvär, och möjligen också den envishet, som måste ha legat bakom adderandet av overallen tycks också antyda att syftet i detta fall kanske inte enbart var att symboliskt värma en oklädd flicka i vinterkylan, utan eventuellt också handlade om att skylla en naken flickkropp som exponeras i offentligheten.

Som sista exempel skall här nämnas en liknande aktion som Ivar Johnssons skulptur *Flicka på delfin* i Nybro våren 2004 utsattes för (fig. 16). Skulpturen föreställer, såsom titeln antyder, en naken flicka som rider på en delfin och är placerad i en rektangulär bassäng i en allé i ett bostadsområde. Vid bassängkanten hade ett antal kulörta värmeljuslyktor placerats, i själva bassängen hade flickan fått sällskap av en liten docka (bassängen var ännu inte vattenfylld under våren) och hon hade själv blivit iklädd en vit klänning och blå tröja. Hur och varför detta arrangemang kom på plats är okänt, men oavsett anordningens bakgrund och syfte inbjuder visuella kommentarer som denna till tolkning. Den anonyma flickans klänning skyler inte bara hennes nakenhet i offentligheten, utan försätter också hennes kropp i ett tydligare temporalt sammanhang. Detta eftersom den nakna kroppen i konsten ofta uppfattats som en idealbild bortom tid och rum, då avsaknaden av klädedräkt konnoterar en motsvarande avsaknad av historisk förankring och sociokulturell kon-

text.<sup>16</sup> Den adderade klänningen på Ivar Johnssons *Flicka på delfin* kan mot bakgrund av detta möjligen betraktas som ett sätt att samtidigt både uppmärksamma och punktera föreställningar om att bildkonsten skulle kunna förmedla en visuell upplevelse av kroppen bortom kulturellt konstruerade föreställningar om densamma.



Fig. 16. Ivar Johnsson, *Flicka på delfin*, Nybro, 1950.  
Foto: författaren.

Dockan och ljusstakarna är aningen svårare att uttala sig om. Möjligen kan dockan ses som ett tillagt sällskap, en välbehövlig vän i flickans exponerade tillvaro i det offentliga rummet. Men dockan kan lika väl betraktas som en fiktiv dotter, vilket samtidigt skulle transformera flickans status — en transformation som skulle göra skulpturens unga kvinna till representant för den traditionella bilden av kvinnan som mor. Men det är självfallet omöjligt att påstå att dessa antaganden också skulle överensstämma med de intentioner som låg bakom arrangemanget.

Vilka slutsatser kan då dras utifrån de typer av visuella kommentarer och ingrepp som ovan givits exempel på? Och vilken relevans har dessa för samtida diskussioner om kulturella konstruktioner av såväl manlighet som kvinnlighet? Min hypotes är att det estetiska raster som traditionellt sett åtminstone försökt att disciplinera blicken på den nakna skulpturala kroppen i det offentliga rummet inte längre har samma effekt. Detta innebär att receptionen av konstnärliga uttryck som dessa inte enbart fokuserar på form och allegoriskt eller litterärt innehåll. I vår samtid finns möjligen större sociokulturella förutsättningar och en könspolitisk medvetenhet som gör det enklare att faktiskt se inte bara kropparna utan också de könade föreställningar som ligger bakom den diskrepans som gestaltningar av män och kvinnor i det offentliga rummet präglas av. Samtidigt vittnar de visuella kommentarerna jag här givit exempel på om att den manlighet respektive kvinnlighet som skulpturerna ger uttryck för är under ständig förhandling. Åverkan uppvisar tendenser till såväl förstärkande och bekräftelse som motstånd och problematisering av de könskonstruktioner som skulpturerna reproducerar. Kanske borde därför denna typ av uttryck tas på större allvar än vad som idag är fallet, detta inte minst med tanke på skulpturernas permanenta närvaro i det offentliga rummet.

---

16 Jfr. Marcia Pointon (1990), *Naked Authority. The Body in Western Painting 1830 — 1908*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 13 & 136 (not 10).

## *Konstnärliga motmonument som inlägg i debatten?*

Det finns ingenting i världen som är så osynligt som minnesmärken. Ändå blir de utan tvekan uppställda just för att synas, ja till och med för att väcka uppmärksamhet, men samtidigt är de impregnerade med något mot uppmärksamhet, vilket gör att den rinner av dem som vatten på en gås [---]. Man måste dagligen vika undan för dem, eller så tar man sin tillflykt till deras socklar, man använder dem som kompass eller distansmätare när man närmar sig deras välbekanta plats, man förnimmar dem liksom träd som del av gatans kulisser och man skulle ögonblickligen bli förvirrat stående, om de skulle saknas en morgon.

Robert Musil,

1936<sup>17</sup>

Robert Musils numera ofta citerade rader syftar förvisso enbart på skulpturer med funktionen att vara minnesmärken. När han skrev dem 1936 hade den konst vi är vana att möta i det offentliga rummet ännu inte nått den högkonjunktur den skulle uppleva under efterkrigstiden. Jag menar att hans betraktelse ändå fungerar som en ganska bra beskrivning av hur det förhöll sig med den offentliga konsten under hela 1900-talet, och hur det fortfarande är idag. Man ser utan att se. Kanske är det så att just denna relativa osynlighet lockar till sig visuella kommentarer, det vill säga att offentliga skulpturer ibland kan uppfattas som ytor/platser i lika stort behov av visuell artikulering som exempelvis brofästen, tunnelbaneväggar och dylikt? Möjligen är det så, men jag vill ändå tro att den typ av visuella kommentarer jag har diskuterat ovan trots allt tyder på att någon verkligen har sett skulpturen/bilden — inte enbart en tom projektionsyta. Samtidigt fungerar de tillägg som tillfogats skulpturerna som en slags visuell reaktivering av verket. Bemålningar och tillagda föremål drar till sig uppmärksamhet, och därmed uppmärksammas återigen skulpturen på ett sätt som inte enbart gör den till en del av den gatans kuliss Robert Musil talar om. Inte minst i de fall då kommentaren tydligt visar på någon form av dialog — kritisk eller inte — med skulpturen ifråga.

Sannolikt finns en del av förklaringen till den offentliga skulpturens osynlighet i det faktum att den oftast är permanent placerad och just därför betraktas på ett liknande sätt som vi vanligtvis betraktar arkitektur, det vill säga som en offentlighetens scenografi. Av samma anledning tycks klotter och annan åverkan på offentlig skulptur lyckas med sin reaktivering just på grund av att det ofta rör sig om temporära (förr eller senare blir verken för det mesta ”klottersanerade”) tillägg som tydligt inte hör till den ursprungliga gestaltningen. De offentliga skulptureernas permanenta placering förlämnar verken ett implicit anspråk på att representera eviga värden. Detta evighetsanspråk är något som oftast diskuteras i relation till politiska eller ideologiska aspekter av offentliga minnesmärken och monument, men jag menar att permanensen har relevans även för annan offentlig skulptur. Visuella gestaltningar i den offentliga miljön är sällan ideologiskt neutrala, och samtidigt som de könskonstruktioner de offentliga skulpturerna reproducerar i många andra sammanhang blir ifrågasatta, problematiserade och kritiserade (inte minst vad gäller exempelvis reklambilder i offentlig miljö), tycks skulpturernas estetiska status ibland göra dem immuna mot liknande kritik.

En diskussion om visuella konstruktioner av kön i det offentliga rummet har enligt undertecknads mening inte råd att bortse från vare sig skulpturerna eller samtidens reception av desamma. Denna typ av diskussion borde också kunna inkludera fler genomarbetade visuella kommentarer. Trots verkens relativa osynlighet och skenbara icke-ideologiska karaktär menar jag att permanen-

---

17 ”Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab [---]. Man muß ihnen täglich ausweichen oder kann ihren Sockel als Schutzinsel benutzen, man bedient sich ihrer als Kompaß oder Distanzmesser, wenn man ihrem wohlbekanntem Platz zustrebt, man empfindet sie gleich einem Baum als teil der Straßenkulisse und würde augenblicklich verwirrt stehen bleiben, wenn sie eines Morgens fehlen sollten [---].” Robert Musil (1978), ’Denkmale’, i *Gesammelte Werke*, Rowohlt, Hamburg, s. 506 f. Min översättning till svenska.

sen skulle kunna motivera det som i andra mer politiska sammanhang kallas för motmonument. Motmonumenten består ofta i platsspecifik samtidskonst som placerad i direkt anslutning till en viss befintlig visuell gestaltning (skulptur, arkitektur m.m.) upprättar en dialog med platsen/verket och inte sällan i denna dialog problematiserar värderingar, normer och symbolvärden som den äldre gestaltningen representerar. Kanske kunde efemära och kritiskt utmanande konstnärliga kommentarer i form av dylika motmonument såväl levandegöra som problematisera permanent placerade offentliga skulpturer, det vill säga fungera som en vital och dynamisk del av den samtida receptionen av ett äldre konstnärligt arv i offentligheten. Dessa kommentarer skulle med andra ord kunna fungera som utgångspunkt för en fortlöpande diskussion om förändrade normer och värderingar, liksom om det visuellas betydelse för offentliga platsers tillgänglighet och relationen mellan kön och makten över visualiseringsprocesser i det offentliga rummet.

## **Referenser**

- Clark, Kenneth (1956), *The Nude. A Study in Ideal Form*, Bollingen Series XXXV:2, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Pantheon Books, Washington.
- Engberg, Arthur (1938), *Demokratisk kulturpolitik. Idéer och exempel*, Tidens förlag, Stockholm.
- Gamboni, Dario (1998), *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, DuMont, Köln.
- Musil, Robert (1978), 'Denkmale', i *Gesammelte Werke*, Rowohlt, Hamburg.
- Nead, Lynda (1992/2004), *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London & New York.
- Pointon, Marcia, *Naked Authority. The Body in Western Painting 1830–1908*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Solomon-Godeau, Abigail (2001), 'Manliga bekymmer: kris i representationen', i *Feministiska konsteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Raster förlag, Stockholm.
- Stensman, Mailis, red. (1987), "Konsten är på väg att bliva allas..." *Statens konstråd 1937 – 1987*, Statens konstråd, Stockholm.
- Warner, Marina (1985/1996), *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, Vintage, London.
- Wenk, Silke (1987), 'Der öffentliche Akt: eine Allegorie des Sozialstaates', *Frauen • Bilder • Männer • Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus & Judith Schöbel (red.), Dietrich Reimer Verlag, Berlin.
- Wenk, Silke (1996), *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe Band 5, Böhmlau Verlag, Köln.

