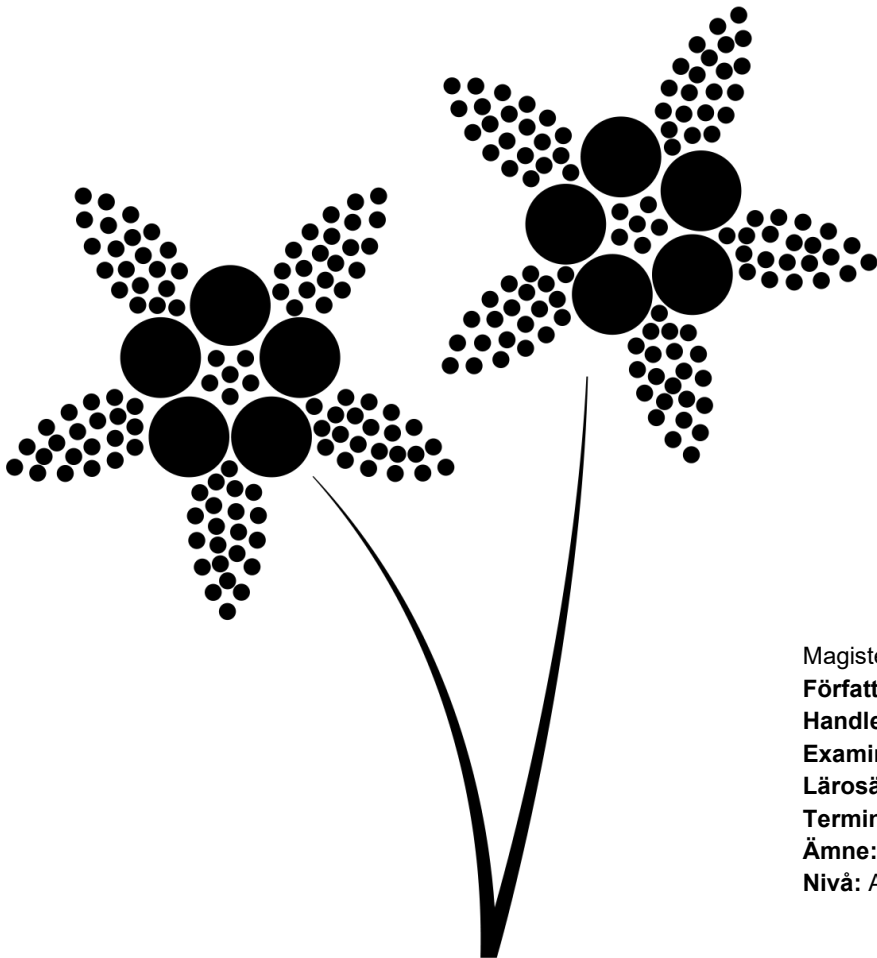


Konst och obehagskänslor

En receptionsstudie av Charlotte Gyllenhammars
skulpturer



Magisteruppsats

Författare: Ulla-Christel Götherström

Handledare: Camilla Larsson

Examinator: Lena Liepe

Lärosäte: Linneuniversitetet

Termin: ht25

Ämne: Konst- och bildvetenskap

Nivå: Avancerad

Engelsk titel

Art and feelings of the uncanny – a reception study of Charlotte Gyllenhammar's sculptures

Abstrakt

The aim of this essay is to investigate contemporary sculpture in the traditional exhibition room and in public space. The experience of the beholders' reception concerning emotions when encountering large scale and upside down artworks is investigated. Four sculptures of the Swedish contemporary artist Charlotte Gyllenhammar (b. 1963) were included in the study. In the analysis, sculpture theory, reception esthetics method, semiotics and psychoanalysis were used. The result shows that feelings of uncanniness arose from the large scale, unproportionate scale and that fragments of the sculpture were visible. The exhibition room made the sculptures appear placeless. The surrounding environment in public places was essential for interpretation. The titles were a central part of the production of meaning. Finally, the interpretation of contemporary sculptures includes multilayered and ambiguity feelings simultaneously juxtaposed.

Nyckelord

Charlotte Gyllenhammar, contemporary sculpture, sculpture theory, reception esthetics, semiotics, uncanny

Tack

Tack till handledare Camilla Larsson för ditt engagemang samt tydlig och konstruktiv återkoppling.

Tack till Désirée Nilsson för hjälp av en extra kontroll av *Mother* och *&child* i Hyllie.

Innehållsförteckning

| | |
|---|-----------|
| 1 Inledning | 1 |
| 1.1 Ämne | 1 |
| 1.2 Syfte och frågeställningar | 2 |
| 1.3 Teori..... | 3 |
| 1.3.1 Semiotik | 3 |
| 1.3.2 Skulpturteori..... | 4 |
| 1.3.3 Psykoanalys och obehagskänslor | 7 |
| 1.3.4 Utställningsrummet den vita kuben..... | 8 |
| 1.4 Metod..... | 8 |
| 1.5 Material..... | 10 |
| 1.5.1 Källkritik och avgränsningar | 11 |
| 1.6 Om konstnären Charlotte Gyllenhammar | 11 |
| 1.7 Etiska överväganden..... | 11 |
| 1.8 Tidigare forskning..... | 11 |
| 1.9 Disposition..... | 14 |
| 2 En stor skulptur och en uppochner-vänd skulptur i utställningsrummet | 15 |
| 2.1 Sitting Giant..... | 15 |
| 2.2 Night, Descend | 18 |
| 3 Två fontänskulpturer i mycket stor skala i offentliga rummet | 21 |
| 3.1 Mother | 21 |
| 3.2 &child..... | 25 |
| 3.3 Mother &child | 28 |
| 4 Diskussion | 30 |
| 5 Sammanfattning | 33 |
| 6 Källförteckning | 34 |
| 6.1 Litteratur | 34 |
| 6.2 Webbsidor | 35 |
| 6.3 Otryckta källor..... | 36 |
| 7 Bildförteckning | 37 |

Bilagor

Bilaga 1. Bildbilaga

1 Inledning

1.1 Ämne

När jag går in i Ravinens konsthall i Båstad i utställningen Nedslag med Charlotte Gyllenhammar (f. 1963) i augusti 2025 möts jag av *Sitting Giant* (2019), en stor skulptur som är över två meter hög och gestaltar ett barn i overall sittandes på golvet. Första intrycket är att jag ler och upplever verket som roligt och fascinerande genom dess stora storlek. I nästa rum möts jag av *Night, Descend* (2014) som är över två meter hög, en skulptur i form av ett par kvinnoben riktade uppåt i luften och en stor kjol som faller neråt och döljer kvinnans underkropp. Även den är engagerar mig på ett positivt sätt och väcker mina tankar. Flera av verken i utställningen är i stor storlek och uppochnevända, där intrycket först leder till positiv känsla. Efter en stund börjar dock en känsla av obehag smyga sig på som att någonting skaver. *Sitting Giant* ter sig nästan skräckinjagande genom sitt stora format och varför är kvinnan i *Night, Descend* uppochnevänd?

Gyllenhammars skulpturer innebär ofta kvinnor och barn, ofta uppochnevänt perspektiv och skulpturer i stor storlek. Ett verk som ses som Gyllenhammars genombrott är en offentlig installation av en uppochnevänd ek monterad över Drottninggatan i Stockholm 1993 med titeln *Dö för dig*. Verket återuppfördes hösten 2023 med tillägget till titeln *Dö för dig/Slå rot* (Bildbilaga, bild 1). Verket är naturligt stort och inkluderar rotsystemet. Här möter betraktaren kanske för första gången den stora skalan och det uppochnevända perspektivet som kommer att bli ett återkommande tema i Gyllenhammars konstnärskap.

Satt i en större internationell kontext i konstvärlden är det Gyllenhammar gör inte drastiskt och att konstruera verk med omskakande motiv har skett historiskt. Motiv som är uppochnevända förekommer tidigare i konsthistorien i Hieronymus Bosch *Lustarnas Trädgård* (ca. 1500).¹ Där avser det bakvänd ordning, där gränser förflyttas och det i marginalen rör sig in till centrum. Även oproportionerlig storlek på motiven, där djur och växter är mycket större än människor uppträder i verket. Groteska motiv förekommer även frekvent i gotisk konst.² I samtidskonsten finns flera internationella konstnärer som har skapat skulpturer i stort format, till exempel Louise Bourgeois *Maman* (2001) som är runt 9 x 9 x 10 meter, samt Jeff Koons och Claes Oldenburg.³

Jag har inte tidigare varit med om en konstupplevelse där en initial, positiv känsla så tydligt övergått i en obehagskänsla efter en stunds betraktande. För mig var det en form av uppenbarelse. Den upplevelse jag fick under utställningen av Gyllenhammars verk är att de kan uppfattas som obehagliga, otäcka eller kusliga genom storleken av motivet och den uppochnevända formen. Konst kan leda till känslor av obehag, där obehags-känslan är en av flera känsloreaktioner vid konstbetraktande. Detta är min subjektiva upplevelse och andra personer kan ha andra upplevelser av samma konstverk.

¹ Keith Moxey, *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history* (New York: Cornell Univ. Press, Ithaca, 1994) s.144-145.

² Sally O'Reilly, *The body in contemporary art* (London: Thames & Hudson Ltd, 2009), s. 150.

³ Natalie Rudd, *Contemporary art* (Thames & Hudson, London, 2023), s. 15-18.

Sigmund Freud behandlar känslan av obehag i artikeln *Das Unheimliche* från 1919.⁴ Att betraktaren kan få känslor av att något är otäckt eller obehagligt sker då hen inte vet om föremålet är vid liv eller livlöst, vilket bland annat uppkommer med skylt- eller modelldockor som kan likna levande människor. Upplevelsen av obehag kan även ske i skiftet mellan det som betraktaren upplever familjärt och det som upplevs avvikande. Freud refererar till Ernst Jentsch artikel *On the Psychology of the Uncanny* (1906) där Jentsch beskriver obehag som någon nytt och okänt som inledningsvis ofta ses som negativt.⁵ Freud menar dock att en situation kan vara familjär och främmande samtidigt.

Gyllenhammars verk visar på flertydighet, omvända perspektiv och beskrivs återkommande som mångbottnat och drabbande.⁶ Verk förekommer både i det traditionella utställningsrummet och i offentlig miljö och kan tolkas på flera sätt, som obehagliga. I den offentliga miljön möter betraktaren verket och måste passera det. Verk som visas på en utställning har betraktaren medvetet sökt upp genom att komma till platsen där den visas. Det vita, konventionella utställningsrummet, ofta kallat den vita kuben, kan uppfattas som ett neutralt, tyst, vitt rum som erbjuder betraktaren en ostörd konstupplevelse. Dess neutralitet har ifrågasatts då den omgivande miljön ofta är en betydande del av meningsproduktionen i samtida konst.⁷

I Sverige under folkhemsperioden åren 1940-1975 gestaltade skulpturer i städerna ofta unga flickor och pojkar och var idealiserande förebilder. Friska, skötsamma barn och ungdomar utförde idrottsaktiviteter och rörelse vid platser ungdomar vistades, som skolor och sportanläggningar.⁸ Skulpturer med motiv av mor och barn hade en framtoning av förhoppningar om framtiden. Den periodens till synes oskuldsfulla motiv står i kontrast till Gyllenhammars verk som både är i stor skala och uppochnervänt perspektiv med flera tolkningar. Det som är nytt med Gyllenhammars verk i en samtidskontext är att hennes skulpturer flyttat ut i det offentliga där de utgör en kontrast till skulpturer från 1900-talet. Det innebär en senare period och en tematik som är ny därför att konsten i det offentliga rummet har vidgats till att rymma konst som inte enbart verkar ha en uppbygglig roll i samhället.

1.2 Syfte och frågeställningar

Ämnet för uppsatsen är svensk samtidskonst. Syftet är att studera samtida skulptur som visas i utställningsrummet och i det offentliga rummet. Detta görs utifrån det känslomässiga betraktandet.

⁴ The "Uncanny", övers. A. Stratchey, ursprungligen publicerad i tidskriften *Imago*, nr. 5, 1919, [PDF], tillgänglig på: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, (hämtad 2025-09-09).

⁵ Ernst Jentsch (1997) *On the psychology of the uncanny* (1906), Angelaki: *Journal of the Theoretical Humanities*, 2:1, 7-16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>. (hämtad 2025-09-17)

⁶ Ravinen Kulturhus, <https://www.ravinenkultur.se/utstallning/charlotte-gyllenhammar/>, besökt 2025-09-03 & Prins Eugens Waldemarsudde, *Charlotte Gyllenhammar, Croiser/Korsa*, <https://waldemarsudde.se/utstallningar/charlotte-gyllenhammar/> besökt 2025-11-09.

⁷ Brian O'Doherty, *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, Expanded edition, Univ. of California Press, Berkeley, Calif., 1999, s. 79.

⁸ Jessica Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet: den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940-1975" (Diss. Uppsala universitet. Makadam Förlag. Göteborg. 2007).

Studien har följande frågeställningar:

- Hur kan uppochnervända perspektiv förstås av mottagaren?
- På vilket sätt kan verkets skala bidra till mottagandet?
- På vilket sätt kan den omgärdande offentliga platsen jämfört med traditionella utställningsrum inverka i upplevelsen av verket?

Studien görs med utgångspunkt i Charlotte Gyllenhammar (f. 1963) verk med fyra skulpturer, varav två i en utställning och två i offentlig miljö. Gyllenhammar har arbetat med flera olika tekniker, som skulptur, fotografi, video, och material. Återkommande motiv är kvinnor och barn, omkastade perspektiv och teman som utsatthet och sårbarhet. Hon har skapat minnesmärke över Raoul Wallenberg och är välrepresenterad på museer i Sverige och utomlands. I samma generation finns Annika von Hausswolff (f. 1967), fotograf med feministiska motiv, Lotta Antonsson (f. 1963), även hon inom fotografi, samt teckning, installation och med ett feministiskt förhållningssätt. Gyllenhammar är en god representant för samtida svensk konst och skulptur då hon är etablerad konstnär, integrerad i konsthistorieskrivningen och har utvecklat figurativ skulptur.

1.3 Teori

1.3.1 Semiotik

Semiotisk teori är central i uppsatsen för att tolka motiv och begrepp avseende Gyllenhammars skulpturer. Både texter som titlar och skulpturer, som motsvarar bilder, tolkas med semiotiken. Semiotik är teckenlära och bildkonsten avser tecken där att tolka dess tecken är läsning eller översättning.⁹ Inom semiotiken har Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce och Roland Barthes bidragit med metoder och definitioner. Jessica Sjöholm Skrubbe, professor i konstvetenskap, betonar i sin avhandling bildsemiotik som har fokus på bilden eller skulpturen snarare än texten.¹⁰ Sjöholm Skrubbe refererar till semiotikern Göran Sonesson som infört begreppet bildsemiotik.¹¹ I denna uppsats blir semiotik avseende texter om verken i form av verkens titlar, utställningstext, recension, såväl som bilder, i form av skulpturer, relevant. Teorin om bildsemiotik avser hur meningsskapande skapas via visuella medier och förutsätter närvaron av betraktare i tid och rum.¹²

Ferdinand de Saussure menar i sin teori att tecken har två delar; nämligen uttryck (det betecknande) och innehåll (det betecknade).¹³ Uttryck är skulpturens materiella, fysiska form, medan innehåll är den idé eller föreställning om den företeelse som skulpturen refererar till. Charles Sanders Peirce skiljer på begreppen indexikala, ikoniska och konventionella tecken.¹⁴ Med indexikala tecken avses att proximitet, närhet, föreligger mellan uttryck och innehåll, och att en fysisk orsaksbunden förbindelse ofta finns, som spår i form av tassavtryck efter djur. Ikoniska tecken avser överensstämmelse, där avbildningen liknar det som avbildas. Konventionella tecken grundar sig i konventioner

⁹ Søren Kjølrup. *Människovetenskaperna - Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur, 2009, s. 211.

¹⁰ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 25.

¹¹ Ibid, s. 25, samt Göran Sonesson, *Bildbetydelser: inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992.

¹² Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 26.

¹³ Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 190.

¹⁴ Kjølrup, 2009 s. 218, samt Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 26.

(begreppet symbol används av Peirce). Peirce betonade att det sker en nödvändig interaktion mellan konstverket (tecknet) och betraktaren (uttolkaren).¹⁵

Roland Barthes använde begreppen denotation, en bokstavlig beskrivning, och konnotation, som avser bestämning av ämne. Denotation innebär att alla bilder har ett omedelbart tolkningsskikt och konnotation innebär ett mer sekundärt, outtalat, mångsidigt skikt.¹⁶ Barthes undersöker meningsproduktion och ställer frågorna hur bilden får mening, vart upphör bildens mening och i så fall, vad finns bortom bildens mening.¹⁷ Om bilden dessutom innehåller tecken som består av text innebär att den är sanningsenlig och bildens betydelse är betonad och uppriktig.¹⁸ Denotationer kan verka enkla, enligt Barthes, men de grundar sig i tecknens konnotationer och det inte är rimligt att betrakta ett tecken utan att betraktaren besitter förståelse.¹⁹ Betraktaren behöver ha specifik kunskap som är kulturellt betingad, vilket innebär erfarenhet och kunskap om fenomenet eller motivet.²⁰ I denna uppsats är upplevelser av känslor och att kunna identifiera människokroppen grundläggande. Betraktaren som ser motivet möter både det perceptiva meddelandet och det kulturella meddelandet.²¹ Verkets titel, texten, gör att den konnoterade innebörden inte blir för individbaserad, utan leder betraktaren till en betydelse som är mer given.²² Texten i form av titeln är konstnärens rätt till bilden och kontroll för förankring.²³ Texten ger för den symboliska delen tolkningen, som leder till att en generell i stället för att individuell konnoterad innebörd uppstår.²⁴ Tillsammans leder titeln, formen och uttrycket hos skulpturen betraktaren till meningsproduktion.

Att varsebli en skulptur implicerar att betraktaren rör sig runt verket för att betrakta den från olika ställen i relation till verkets placering, där verket organiserar rummet och tiden har betydelse, samt beakta skulpturens koppling till omgivningen.²⁵ Över tid kan uppfattningen förändras och detta är ett ständigt pågående skeende (semios).²⁶ Betydelsebildningen är beroende av en betraktare som befinner sig i en viss tid och rum och det gör att betydelsebildningen inte är konstant.

1.3.2 Skulpturteori

Uppsatsens material är fyra skulpturer. Skulpturteori med utgångspunkt i Rosalind Krauss och Jessica Sjöholm Skrubbe forskning är centrala för analysen. Skulpturteori har behandlats av Rosalind Krauss i essän *Sculpture in the Expanded field* (1979) som tar upp definitioner av det traditionella och modernistiska skulpturbegreppet.²⁷ Enligt Krauss är två delar i fokus, nämligen hur skulpturen relaterar till platsen och vad skulpturen refererar till. Det sistnämnda; referentialitet, kan vara en historisk person eller att

¹⁵ Kjörup, 2009 s. 218, samt Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 26.

¹⁶ Sonesson, *Bildbetydelse*, s. 190, 194.

¹⁷ Roland Barthes, *Bildens retorik*. Stockholm: Bokförlaget Faethon, 2016, s. 28, samt Kjörup, *Människovetenskaperna*, s. 229.

¹⁸ Barthes, 2016, s 28.

¹⁹ Anne D'Alleva, *Methods And Theories Of Art History*. Laurence King Publishing, UK, 2012, s. 33. & Roland Barthes, *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1974; Blackwell, 1990; 2002. s. 9.

²⁰ Barthes, 2016, s. 33.

²¹ Ibid, s. 36.

²² Ibid, s. 42.

²³ Ibid, s. 43.

²⁴ Ibid, s 41-42.

²⁵ Sonesson, *Bildbetydelse*, s. 304-305.

²⁶ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 26.

²⁷ Rosalind E Krauss. "Sculpture in the Expanded Field", *October*, no. 8, Spring 1979, s. 33-34, hämtad 2025-09-09.

skulpturen refererar till sig själv. Innan modernismen fanns monumentets logik, där bildandet av betydelse var knuten till en specifik plats och representerade något som var bortom själva verket, fortsätter Krauss. Monumentets logik stod i överensstämmelse med skulpturens logik. Den markerar en specifik plats för den bestämda händelsen och språket är symboliskt avseende platsens mening. Krauss benämner det representationens logik vilket innebar att verket var figurativt, upprätt, stod på ett fundament i form av en sockel, som var en viktig del av strukturen och kommunicerar mellan plats och representationens tecken. Efter hand reducerades monumentets logik och övergick i platslöshet och modernismen konstaterar Krauss. Verket blev nu snarare en teoretisk konstruktion, det vill säga en abstraktion, platslös och refererade främst till sig själv. Skulpturen representerar det material den är utförd i, hur konstruktionsprocessen gått till samt autonomi enligt Krauss.²⁸

Inom konsten uppstod under postmodernismen så småningom nya former av skulpturer som inte passade in i tidigare kategorier. I sin artikel presenterar Krauss en modell att närma sig nya former av skulpturer benämndt det expanderade fältet.²⁹ Modellen utgår från de binära begreppen landskap och arkitektur och deras negationer, icke-landskap och icke-arkitektur, och deras inbördes relationer. I modellen speglas motsatsen vilket samtidigt öppnar upp och expanderar och ger det expanderade fältet. Krauss tolkning innebär att den inkluderar, förutom skulptur, markerade platser, plats-konstruktion och axiomatiska strukturer.³⁰

Jessica Sjöholm Skrubbes avhandling *Skulptur i folkhemmet: Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940-1975* bygger vidare på Krauss teori genom att problematisera skulpturbegreppet. Det görs beträffande referentialitet, som innebär vad eller hur skulpturen betyder, och sambandet med platsen, hur meningsproduktionen kan förstås i relation till kontexten.³¹ Studien innebär en kvantitativ undersökning av offentliga skulpturer i Sverige. Där framkommer att monumentets logik inte upphörde i och med modernismen. I stället kan dikotomin återses i samma verk, där det modernistiskt abstrakta fungerar samtidigt med minnesmärkets funktion. Sjöholm Skrubbe inför begreppet ”medelvägens modernism” som är en medelväg mellan det traditionella och förnyelsen, realism och modernism.³² Sjöholm Skrubbe menar att en slags medelväg generellt karakteriserade svensk offentlig skulptur under åren 1940-1975.³³ Det finns flera formvariationer och uttryck inom medelvägens modernism, där även motiv och tematik visar variationer och blandningen av uttryck och innehåll utmärker perioden.³⁴ Materialiteten för objekten är en del av referentialiteten för skulpturen.³⁵ Det är valet av material som bidrar till att producera mening kombinerat med skulpturens materia, form samt storlek. Med tiden började nya material användas vid konstruktion av verken, till exempel stål, cementblandningar och plast och de ger nya

²⁸ Rosalind E Krauss. ”Sculpture in the Expanded Field”, *October*, no. 8, Spring 1979, s. 34, hämtad 2025-09-09.

²⁹ *Ibid*, s 37-41.

³⁰ *Ibid*, s. 37. Översättning av begreppen till svenska: Rosalind Krauss, ”Skulptur i det utvidgade fältet,” i *Minimalism och postminimalism*, Skriftserien Kairos nr 10 (2005) Raster, Stockholm, 1996-, s. 168.

³¹ Sjöholm Skrubbe, ”Skulptur i folkhemmet”, s. 28-30.

³² *Ibid*, s. 195.

³³ *Ibid*, s. 196.

³⁴ *Ibid*.

³⁵ *Ibid*, s. 197.

konnotationer och betydelser.³⁶ Vilket material skulpturen består av och den tekniska konstruktionen kan vara det som företrädesvis skapar betydelse.³⁷

I Sjöholm Skrubbes studie ingår skulpturer föreställande barn och ungdomar i offentlig miljö under åren 1940-1975.³⁸ Både skulpturer av pojkar och flickor återfinns och är framställda som friska, skötsamma och ofta med en naiv oskuldsfullhet.³⁹ Barnens kläder och frisyrier gör att de kan ofta sättas i en kulturell och social kontext och representerar idealisering av unga människor.⁴⁰ Ofta leker eller idrottar barnen och ungdomarna vilket titlarna på skulpturerna återspeglar, som *Bollspelande pojkar*.⁴¹ Sjöholm Skrubbe menar att barnens kön är kulturellt konstruerade föreställningar. Placeringen av skulpturerna är ofta nära skol- och idrottsbyggnader där barn och ungdomar tenderar att befinna sig vilket gör att skulpturerna ses som identifikationsobjekt och förbilder.⁴²

Sjöholm Skrubbes studie inkluderar skulpturer som gestaltar moder med barn.⁴³ Bror Marklunds *Mor och barn* (1956) är placerad på Kanslihusets gård i Stockholm, nära regeringens kansli och tjänsterummet för statsministern, det vill säga centralt placerad på en plats med stort symbolvärde. Skulpturen är i förgylld brons och utförd i ett formspråk som är traditionellt, där den lilla pojken står för framtidens förväntan.⁴⁴ Sjöholm Skrubbe menar att det är tydligt hur skulpturens meningsproduktion är situerad både tidsmässigt och rumsligt.⁴⁵ Verket refererar till aspekter utanför verket självt, markerar betydelsen av en plats, och är på samma gång självrefererande.⁴⁶ Enligt Sjöholm Skrubbe är formspråket medelvägens modernism med den nakna kvinnokroppen och lilla pojken som står för framtidsförhoppningar.

Under 1900-talet var kvinnliga aktskulpturer en grupp av skulpturer där kvinnan avbildades, där hon sågs representera flera aspekter utom sig själv.⁴⁷ Sjöholm Skrubbe delar in dem i fyra kategorier: mytologiska gestalter för att referera till särskilda berättelser, abstrakta begrepp för årstider, som titeln *Våren*. Vidare kategorin kvinnonamn, där namnet inte innebär ett minnesmärke över en viss kvinna, eller deskriptiv aspekt, som *Systrarna*, samt en kategori där delar av kvinnokroppen, främst överkroppen, har blivit uppmärksammas i formexperiment. Det finns föreställningar om vad som är naturligt och den kvinnliga nakenakten framställer främst unga kvinnor med finlemda kroppar utan muskler och volym.⁴⁸ Vårens allegori får visa en naturlighet, där våren innebär utveckling och förändring. Sammanfattningsvis menar Sjöholm

³⁶ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 198.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid, s.175-185.

³⁹ Ibid, s.176.

⁴⁰ Ibid, s. 177.

⁴¹ Ibid, s. 178-179.

⁴² Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 181.

⁴³ Andra exempel är *Mor och barn* av Axel Wallenberg, Nässjö, som gestaltar en mor som sitter bakåtlutande och stödjer sig med en hand och den andra handen är riktad upp ovanför barnet som sitter i hennes knä. Ett exempel är *Talande tecken* av Asmund Arle, Kiruna, 1958. Den senare gestaltar en mor med ett barn på sina axlar, se Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 208, 220.

⁴⁴ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 203

⁴⁵ Ibid, s. 205.

⁴⁶ Ibid, s. 205-206.

⁴⁷ Ibid, s. 155

⁴⁸ Ibid, s. 156.

Skrubbe att den kvinnliga nakenakten får stå för begrepp avseende godtyckliga föreställningar om kvinnokroppen.⁴⁹

Placering och skulpturens plats är betydelsefull för skulpturens meningsproduktion. Sjöholm Skrubbe analyserar skulpturens placering i det offentliga rummet och hur den upprättar kontakt med betraktarna och platsen.⁵⁰ Hon analyserar begrepp som betraktarens koreografi och begreppet platsspecifik samt aspekter på om betraktarens rörelse kring skulpturen påverkas.⁵¹ Sjöholm Skrubbe benämner skulpturen och dess samband med platsen för att fungera för implicit koreografi, som kan sägas vara ett förhållningssätt att inta en ideal placering som betraktare.⁵²

Placeringen av verket och det som omgärdar en offentlig skulptur i form av yta för rörelse främjar för betraktaren att röra sig runt den och betrakta den från olika håll. I detta anger både platsen och skulpturen gemensamt riktningen för den implicita betraktaren. Utformningen av skulpturens plats skapar ett utgångsläge för hur den upplevs. Den vy som omger i form av exempelvis en stadsmiljö blir den fond mot vilken upplevelsen sker. Hur platsen är utformad och där skulpturen har sin placering uppmanar betraktaren att placera sig på en viss plats, där även det omgivande landskapet eller stadsmiljön är en del.⁵³ Om mänskliga figurer är motivet i skulpturer så utgår man ofta från att betraktaren ska inta en plats där ansikte är mot ansikte.

Sjöholm Skrubbe diskuterar de två motsatsbegreppen platslös och platsspecifik, som hon menar inte är två ytterligheter, utan snarare kan ses som en skala mellan begreppsparen.⁵⁴ Platslöshet är främst förknippad med modernistisk skulptur och platsspecificitet med det traditionella monumentet och postmodernismens uttryck inom skulptur. Sjöholm Skrubbe kopplar till Krauss där det traditionella monumentet som var platsspecifik och representerar något utanför verket. När modernismen inträdde hade de skulpturerna, enligt Krauss, egenskaper som platslöshet och var självrefererande. Sjöholm Skrubbe menar att en modernistisk skulptur mycket väl kan placeras nära något i miljön, som vattendrag eller i stadsmiljö, för att förtydliga skulpturens innehåll. Samtidigt kan en skulptur placeras på flera olika platser utan att dess referenser till något skulle försvinna.⁵⁵ Detta kommer att ses för de ingående verken i denna studie.

1.3.3 Psykoanalys och obehagskänslor

Känslor om obehag har Sigmund Freud inom psykoanalysen skrivit artikeln *Das Unheimliche* från 1919 (eng. *The "Uncanny"*).⁵⁶ Om man som betraktare inte kan avgöra om föremålet är levande eller livlöst kan känslor av obehag uppstå, samt i gränsen mellan det som är familjärt och ovant. Freud hänvisar till Ernst Jentsch artikel *On the Psychology of the Uncanny* (1906) som beskriver obehag som är okänt som ofta upplevs negativt.⁵⁷ Freud menade dock att det familjära och det främmande kan vara närvarande samtidigt.

⁴⁹ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet, s. 160.

⁵⁰ Ibid s. 217.

⁵¹ Ibid, s. 218.

⁵² Ibid, s 220.

⁵³ Ibid, s. 221.

⁵⁴ Ibid, s. 227.

⁵⁵ Ibid, s. 229.

⁵⁶ The "Uncanny", övers. A. Stratchey, ursprungligen publicerad i tidskriften *Imago*, nr. 5, 1919, [PDF], tillgänglig på: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, (hämtad 2025-09-09)

⁵⁷ Ernst Jentsch (1997) *On the psychology of the uncanny* (1906), Angelaki: *Journal of the Theoretical Humanities*, 2:1, 7-16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>. (hämtad 2025-09-17)

Obehag är en central känsla i uppsatsen och Freud är väsentlig i verksanalyserna för att förstå skulptureernas gestaltning och motiv. Senare teoribildningar inom området är *The Uncanny* av Nicholas Royle (2003), som bland annat behandlar mörker och plötslig känsla av igenkännande, *deja vu*.⁵⁸ Den utgår från Freuds artikel från 1919 som benämns som *oumbärlig*, och Freud (1919) är utgångspunkten i denna uppsats.

1.3.4 Utställningsrummet den vita kuben

Två av skulpturerna i denna uppsats var utställda i ett konventionellt utställningsrum under studien. Det vita och tysta gallerirummet benämns ofta den vita kuben, ett begrepp infört 1976 av konstkritikern Brian O'Doherty.⁵⁹ Denna typ av utställningsrum har kommit att utgöra en konvention men också fått kritik. Den vita kuben ger till synes ett intryck av att vara ett vitt, ljusst, neutralt utrymme för konsten, där O'Doherty menar att den neutrala framtoningen är en illusion.⁶⁰ Under modernismen ifrågasattes inte det vita, konventionella galleriutrymmet, däremot under postmodernismen, då utveckling av konsten skedde inom områden som performance och video, och det vita utställningsrummet sågs inte längre som neutralt.⁶¹ Hur mycket av verkets utelämnade innehåll kan den vita väggen kompensera, då den omgivande kontexten utgör en avgörande del av senmoderna och postmoderna konstens betydelse, frågar sig O'Doherty.⁶² Han skriver: "The white cube is [...] a place deprived of its location."⁶³ Platsen är det avgörande begreppet och det avser vart, gällande utrymme, och hur, gällande uppfattning.⁶⁴ Denna studie avser inte att ta ställning för eller emot den vita kuben, utan två av verken som ingår i denna studie visades i den typen av utställningsplats med den arkitekturen och därför inkluderas den.

1.4 Metod

Syftet med studien är analysera betraktarens mottagande av konst vilket gör att *receptionsstudie*, där betraktaren är i fokus, är relevant som vald metod. Utgångspunkten i denna uppsats är konsthistorikern Wolfgang Kemp's *receptionestetiska* modell som inkluderar konstverket, miljön, och den ideala, aktiva betraktaren.⁶⁵ Även Sjöholm Skrubbes tillämpar den i sin studie. *Receptionestetiken* är verksorienterat och förutsätter en ideal betraktare och det är för denna som verket har skapats.⁶⁶ Både rumsliga och tidsmässiga förutsättningar föreligger mellan konstverket och betraktaren.⁶⁷ När verket kommunicerar med betraktaren, berättar det om sin plats och potentiella påverkan på samhället och om sig själv, menar Kemp, och det råder asymmetri mellan verk och betraktare med avseende på kommunikation. Det finns alltid en motsatt partner och måste alltid överväga en gemensam referensram. Verket reagerar på dess spatials och funktionella kontext genom material och storlek, form, och gränsen mellan "utsidan" och "insidan".⁶⁸ *Diegesis* (grek. berättande) innebär att en berättelse berättas och avser hur

⁵⁸ Nicholas Royle, *The uncanny*, Manchester University Press, Manchester, 2003.

⁵⁹ O'Doherty, *Inside the white cube*.

⁶⁰ Ibid, s. 79.

⁶¹ Ibid, s. 78, 79, 81.

⁶² Ibid, s. 79

⁶³ Ibid, s. 80.

⁶⁴ Ibid, s. 78.

⁶⁵ Wolfgang Kemp, "The Work of Art and Its Beholder, The Methodology of the Aesthetic of Reception", in *The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, ed. Mark A. Cheetham et al. (Cambridge University Press, Cambridge, 1998). s. 180.

⁶⁶ Ibid, s. 183, 187.

⁶⁷ Ibid, s. 181.

⁶⁸ Kemp, "The Work of Art and Its Beholder," s. 186.

motivet har strukturerats med avseende på motivets gestalter, hur de är riktade dels mot varandra dels mot betraktaren, figurernas gester som att titta på eller peka på något, samt perspektivet i motivet enligt Kemp.⁶⁹

Den ideala betraktaren, även kallad implicit betraktare, registrerar inte bara det som sker i verkligheten utan påverkar, skapar och förändrar den i olika utsträckning, vilket innebär att blicken är performativ menar konsthistoriken Peter Gillgren.⁷⁰ Performativt har blicken benägenhet att sträva efter ordning och maktförhållanden och blickar är aktiva agenter.⁷¹ Blickar kan agera inne i motiven, i det estetiska rummet, samt i det reella rummet, i verkligheten utanför verket.⁷² Betraktaren får ofta en status som subjekt.⁷³ Gillgren använder begreppen fokaliserare, fragment och vakanser som förekommer i receptionsetetiken. I motivet finns gestalter som fokaliserar, de riktar sina blickar mot någon som är av vikt i motivet. Betraktaren i det reella rummet har en tendens att påverkas och följa dessa blickar, samt identifiera oss med dessa gestalter; ett slag identifikationsfigurer för betraktaren.⁷⁴ I motivet kan det inom receptionsetetiken finnas fragment, som är föremål som är taget ur dess sammanhang eller är ett oväntat inslag och kan behöva tolkning.⁷⁵ Det kan vara att det syns ett litet område av en himmel som har betydelse eller ett föremål som har en viss symbolik. Vakanser innebär att situationer inte helt passar ihop utan måste tolkas och sättas samman av betraktarens performativa blick, till exempel vilken relation gestalterna har i motivet.⁷⁶ Genomgående används begreppet ”betraktare” avseende implicit betraktare i uppsatsen.

Avseende fokaliserare menar Sjöholm Skrubbe att hur en målning adresserar den implicita betraktaren inte direkt kan överföras på kommunikationsformer kopplade till skulpturen.⁷⁷ Det beror på att skulpturen och betraktaren rent konkret är på samma plats fysiskt. Sjöholm Skrubbe menar att det som leder till att skulpturen kan få en funktion som identifikationsfigur (*focalizer*) är dess tredimensionalitet och storlek. Om gestalterna är i en nära naturlig storlek som så leder det till identifikation för betraktaren, då betraktaren är en konkret del av det som iscensätts och skulpturen och betraktaren är gestalter i samma rumslighet menar Sjöholm Skrubbe.

Semiotisk metod tillämpas i receptionstudien och ger redskap i termer av utsagor som en växelverkan mellan denotation och konnotation samt teckentyper. Verken som är figurativ konst analyserar jag genom att inta den ideala betraktarens position enligt Kemp. En position är implicit betraktare som är när jag har besökt utställningen och de offentliga verken *in situ* då jag betraktar för att förstå hur verken konstruerar eller gör med mig som betraktare. En position är forskarpositionen, vilket innebär att analytiskt diskutera denna upplevelse genom att reflektera över vad själva betraktandet leder till i form av känslor och sinnesförmåelser. Denotation och konnotation enligt Barthes tillämpas.⁷⁸ Analysmodeller är sammanfattningsvis skulpturteori, receptionsetetisk modell samt semiotisk metod.

⁶⁹ Jämför mimesis som innebär att en berättelse visas genom handling.

⁷⁰ Peter Gillgren, ”Den performativa blicken.” I *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konsvetenskap*: 1 2017. I Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) (Stockholm: Stockholm University Press), s. 63

⁷¹ Ibid, s. 72.

⁷² Ibid, s. 63

⁷³ Ibid, s. 65.

⁷⁴ Ibid, s. 67.

⁷⁵ Ibid, s. 67, 70.

⁷⁶ Ibid, s. 67

⁷⁷ Sjöholm Skrubbe, ”Skulptur i folkhemmet”, s. 222.

⁷⁸ Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 190, 194, & Barthes, *Bildens retorik*, s. 41.

1.5 Material

Det primära materialet är fyra konstverk av Gyllenhammar, varav två skulpturer gjorda för ett traditionellt utställningsrum och två fontänskulpturer i det offentliga rummet. Det är följande verk:

Sitting Giant (2019): motivet är barn, material är gips (modell), med måtten 213 x 202 x 197 cm och visades på utställningen på Ravinen kulturhus 2025 när uppsatsens studie utfördes.

Night, Descend (2014): motivet är kvinna med kvinnoben och kjol, materialet är svart brons och måtten är 220 x 120 x 120 cm. Skulpturen är uppochner och visades på utställningen på Ravinen kulturhus 2025 när uppsatsens studie utfördes.

Mother (2014): motivet är ett huvud av en vuxen människa i en fontänskulptur, material är brons, måtten är 5 x 10 x 4 m, bassängen är 30 meter i diameter och vikten är cirka 10 ton. Placeringen är i en rondell i Hyllie, Malmö.

&child (2017): Motivets är ett människohuvud av ett barn, materialet är brons och den är 3 meter hög. Placeringen är i Hyllie utanför Hylliebadet i Malmö, cirka femhundra meter från *Mother*.

Utställningen *Nedslag* med Charlotte Gyllenhammar på Ravinen Kulturhus i Båstad pågick 31 maj till 21 september 2025. Verken *Sitting Giant* och *Night, Descend* dokumenterades genom fotografering där de var utställda i det konventionellt vitmålade utställningsrummet. En resa genomförde till Hyllie, Malmö, i oktober 2025 för att *in situ* dokumentera och fotografera de offentliga fontänskulpturerna *Mother* och *&child* i sina rumsliga sammanhang. Motiven barn och kvinna samt stor storlek och uppochnervänd placering är representerade. Se Bildbilaga bild 2a-5b för bilder på verken. Verk som inte ingår är *Dö för dig/Slå rot* (2023), ett återuppförande av installationen *Dö för dig* (1993), som var en tidsbegränsad installation av en naturlig ek, det vill säga ingen skulptur. I utställningen *Nedslag* fanns fler exempel på uppochnervända verk, som en skulptur med tung kjol och två ben med byxor, som kan tolkas som man, och en skulptur med oformlig överkropp och stor kjol nedtill som stod upprätt. Två skulpturer av barn i låg höjd klädda i renässanskläder valdes bort då skalan inte var stor, även om de kan tolkas som instängda i sin klädsel. Även videoverk och fotografi ingick i utställningen, men valdes bort till förmån för skulpturer.

Det sekundära materialet utgörs av ett urval av texter; en kort utställningstext som tryckt broschyr *Charlotte Gyllenhammar Nedslag*, en kort utställningstext på Ravinen Kulturhus hemsida⁷⁹, recensionen "Vad vill Ravinen med den här utställningen?" av konstkritikern Christine Antaya publicerad i Helsingborgs Dagblad i juni 2025,⁸⁰ samt audioguide som finns tillgänglig via Ravinen Kulturhus hemsida.⁸¹ En längre tryckt utställningstext om samtliga verk i utställningen saknades och i stället tillhandahölls en audioguide via besökarens smartphone. Avgränsningen är gjord till ingående verk och utställningen *Nedslag* på Ravinen Kulturhus. Ovanstående material kan ses som material som har

⁷⁹ Ravinen Kulturhus, 2025, *Charlotte Gyllenhammar Nedslag*, utställningstext broschyr, & <https://www.ravinenkultur.se/utstallning/charlotte-gyllenhammar/> besökt 2025-09-03, 2025-11-22.

⁸⁰ Christine Antaya, "Vad vill Ravinen med den här utställningen?" *Helsingborgs Dagblad*, 2025-06-14.

⁸¹ Ravinen kulturhus, Charlotte Gyllenhammar, *Nedslag*, <https://www.ravinenkultur.se/utstallning/charlotte-gyllenhammar/> besökt 2025-09-03, 2025-11-22.

anknytning till den aktuella utställningen och används för att visa på hur verken kontextualiserats av Ravinen och den utställning som är analysobjekt.

1.5.1 Källkritik och avgränsningar

För att svara mot syftet har fyra skulpturer valts ut. Urvalet representerar verk som uppvisar motiv och formspråk som studien avser att ge perspektiv på. Urvalet är fyra skulpturer, två skulpturer visades i ett traditionellt utställningsrum och två i offentlig miljö. Ett större antal verk hade gett en större variation avseende gestaltning samt upplevda känslor som kan uppstå vid betraktandet av verken. Till exempel kan *&child* tänkas väcka känslor av glädje och trygghet, även om skalan på skulpturen är stor, då barn tenderar att ha en positiv konnotation. Begränsningarna är gjorda för att möjliggöra uppsatsen inom dess tidsram.

1.6 Om konstnären Charlotte Gyllenhammar

Charlotte Gyllenhammar (f. 1963), från Göteborg, är verksam i Stockholm. Hon är utbildad vid Royal College of Art i London och Kungl. Konsthögskolan i Stockholm i skulptur respektive måleri. Hon är representerad vid bland annat Moderna Museet, Stockholm, och The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.⁸² Hennes verk har visats på UNESCO, Venedigbiennalen, samt i utställningar globalt. År 2023 skapade hon som första konstnären från Sverige ett konstverk för Prinsessan Estelles Skulpturpark, Kungliga Djurgården i Stockholm.⁸³

1.7 Etiska överväganden

God forskningssed ska följas enligt Vetenskapsrådet.⁸⁴ Syftet i denna uppsats är att undersöka hur mottagandet av verken sker av betraktare, vilket görs med metoden receptionsstudie. Jag som författare har betraktat verken och inga ytterligare respondenter har ingått och därmed uppstår inte aspekter om hur förvara insamlat material. Vid betraktandet av verken i utställningsrummet och offentliga rummet har det inte funnits risk för det uppstår skada på dem. Utvalda bilder i uppsatsen, som jag har fotograferat, representerar verken från två vinklar för att ge läsaren möjlighet att se dem från fler än bara ett håll. Nyttan med kunskapen som kommer ur studien kan vara underlag för beställare av offentlig konst som kan få ökad medvetenhet och insikt i hur verken kan komma att uppfattas, då konst ofta är offentligt finansierad. Avseende öppenhetskravet så publiceras uppsatsen efter examination i en öppen databas.

1.8 Tidigare forskning

Inom tidigare forskning har följande grupper av litteratur identifierats: skulpturteori, uppsatser på kandidat- och mastersnivå inom konstvetenskap och arkitektur, översiktsverk om svensk samtidskonst och ett om internationell skulptur, samt utställningskataloger, där den sistnämnda kategorin inte ingår i forskningslitteraturen men utgör en källa till verken och konstnärens bakgrund.

⁸² Charlotte Gyllenhammar, *Charlotte Gyllenhammar*, Carlsson i samarbete med Galleri Charlotte Lund, Stockholm, 2004. (paginering saknas).

⁸³ Ravinen kulturhus, <https://www.ravinenkultur.se/utställning/charlotte-gyllenhammar/>, besökt 2025-11-04, samt Charlotte Gyllenhammar, <https://www.charlottegyllenhammar.com/article/92/biography>, besökt 2025-11-04.

⁸⁴ Vetenskapsrådet, <https://www.vr.se/analys/rapporter/vara-rapporter/2024-10-02-god-forskningssed-2024.html>, besökt 2025-12-16.

Skulpturteori har behandlats av Rosalind Krauss i artikeln *Sculpture in the Expanded field* (1979) som tar upp definitioner av det traditionella och modernistiska skulpturbegreppet.⁸⁵ Monumentets logik och skulpturens logik låg i linje med varandra, vilket innebär att en speciell plats och händelse var i fokus, där representationen var utanför verket. Utmärkande var att verket var figurativt, upprätt på en sockel. Med tiden minskade monumentets logik till förmån för platslöshet och modernismens inträde. Nu blev i stället verket en abstraktion där material och konstruktionsprocess representerades samtidigt som verket blev självrefererande och platslöst. Krauss presenterar en modell för det expanderande fältet av skulpturer, för att inkludera skulpturer som inte rymdes inom det traditionella skulptur eller modernismen. Genom modellen öppnades fältet för det Krauss benämner markerade platser, plats-konstruktion och axiomatiska strukturer.

Jessica Sjöholm Skrubbes avhandling *Skulptur i folkhemmet: Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940-1975* (2007) bygger vidare på och problematiserar Krauss skulpturteori.⁸⁶ Det modernistiskt abstrakta fungerar samtidigt som minnesmärkets funktion. Sjöholm Skrubbe inför begreppet ”medelvägens modernism” som är en medelväg mellan det traditionella och förnyelsen, realism och modernism.⁸⁷ Sjöholm Skrubbe menar att en slags medelväg generellt karaktäriserade svensk offentlig skulptur under åren 1940-1975.⁸⁸ Såväl Krauss som Sjöholm Skrubbe är centrala utgångspunkter i uppsatsen för metod, teori och verksanalyserna. Krauss skulpturteori har haft stort genombrott sedan den kom. Sjöholm Skrubbe utgör referensmaterial på flera punkter i uppsatsen.

En uppsats på kandidatnivå i konst- och bildvetenskap, en masteruppsats inom arkitektur samt en uppsats på mastersnivå inom konstvetenskap har identifierats med verk av Gyllenhammar och upplevelse av olika platser. I likhet med min uppsats är fokus på platsen i offentliga rummet i Sandra Högfeldts kandidatuppsats *Ensam Ute: Att placera offentlig skulptur* (2009). Skulpturen *Ute* av Gyllenhammar, där motivet är ett barn som står upp iklädd overall med uppdragen kapuschong placerad trafikerad miljö, är föremål för att undersöka processen att placera ett konstverk i offentlig miljö i Borås kommun.⁸⁹ Beträktaren, benämnd allmänheten, samt platsen undersöks och hur betydelse kan uppstå i relation mellan dessa och konstverket. Här undersöks betraktaren genom intervjuer på plats av förbipasserande i Högfeldts uppsats. Det skiljer sig åt mot min studie som är en receptionsstudie av den ideala betraktaren. Två uppsatser fokuserar på hemmet som plats när det gäller upplevelse av kuslighet och otrygghet. I sin masteruppsats i arkitektur *Det Unheimliche och Hemmet – En kartläggning om det kusliga i hemmets atmosfär* (2018) utgår Niels Petterson Sandmark från Freuds *Das Unheimliche* för att undersöka vad som gör att en plats, hemmet, kan upplevas obehaglig.⁹⁰ Kajsa Frostenssons masteruppsats *Våld i konsten: En studie om hur våld gestaltats i konsten under 1900-talets sista decennier* (2020) är syftet att undersöka hur relations- och familjerelaterat våld och dess gestaltning i konsten i Sverige under 1970–2000.⁹¹ Installationen *Brudkista* (1992) av Charlotte Gyllenhammar ingår i materialet. Det visar en scen med en klänning och ett långt hår som hänger över en stol i ett utbränt hus, där hemmet symboliserar familjen och den trygghet det ska ge. Frostensson menar att otrygghet och hot är en röd tråd i

⁸⁵ Krauss. ”Sculpture in the Expanded Field.”

⁸⁶ Sjöholm Skrubbe, ”Skulptur i folkhemmet”.

⁸⁷ Ibid, s. 195.

⁸⁸ Ibid. s. 196.

⁸⁹Sandra Högfeldt, *Ensam Ute: Att placera offentlig skulptur*, Kandidatuppsats, Linnéuniversitetet, 2009.

⁹⁰ Niels Petterson Sandmark, *Det Unheimliche och hemmet – En kartläggning om det kusliga i hemmets atmosfär* (Masteruppsats, Lund universitet, 2018).

⁹¹ Kajsa Frostensson, *Våld i konsten: En studie om hur våld gestaltats i konsten under 1900-talets sista decennier*, Masteruppsats, Uppsala universitet, 2020.

Gyllenhammars konst. I min uppsats är fokus på platsen utställningsrummet och det offentliga rummet där verk av Gyllenhammar kan leda till upplevelser av olika känslor. Dessa uppsatser visar på barnmotiv i offentlig konst samt platsens betydelse där obehag kan uppstå.

Sveriges konst 1900-talet D. 3 1970-2000 (2001) av Mårten Castenfors är den sista delen av tre i Sveriges Allmänna Konstförening serie. Den presenterar Gyllenhammars konst, bland annat *Dö för dig* (1993) som ett oväntat inslag i Stockholms city.⁹² Placeringen av verket skedde genom "Spelets regler" som innebar att via ett biljardbord och biljardkolor som i ett spel hamnade slumpmässigt och fördelade platser i Stockholm där de femton konstnärerna fick sin plats för sitt verk i offentlig miljö tilldelad. Begrepp som beskriver Gyllenhammars konst är absurda och lätt skrämmande.

Sveriges konst 1900-talet D. 3 1970-2000 (2001) av Mårten Castenfors är den sista delen av tre i Sveriges Allmänna Konstförening serie. Den presenterar Gyllenhammars konst, bland annat *Dö för dig* (1993) som ett oväntat inslag i Stockholms city.⁹³ Placeringen av verket skedde genom "Spelets regler" som innebar att via ett biljardbord och biljardkolor som i ett spel hamnade slumpmässigt och fördelade platser i Stockholm där de femton konstnärerna fick sin plats för sitt verk i offentlig miljö tilldelad. Begrepp som beskriver Gyllenhammars konst är absurda och lätt skrämmande.

Sophie Allgårdh och Estelle af Malmborgs *Svensk konst nu: 85 konstnärer födda efter 1960* (2004) är Sveriges Allmänna Konstförenings årsbok 2004. Syftet med boken är bland annat att öka förståelsen för samtidskonsten.⁹⁴ Charlotte Gyllenhammar presenteras och hur hon i flera verk har vänt på perspektiv och begrepp.⁹⁵ Den politiska dimensionen i verk lyfts med koppling till det som sker i omvärlden som gisslandrama. I Gyllenhammars kopia av sin ateljé utförd uppochnar i verket *Svindel* (2002) kan sambands ses med historiskt gömda rum som Anne Franks gömställe annexet och vart asylsökandes söker sig idag. Hennes konstnärskap beskrivs som att det finns en närvaro och tydlighet som lockar och men även skrämmer. Ett tema är barndomen för att närma sig ett spänningstillstånd.

Översiktsverket *Modern Sculpture: Artists in Their Own Words* (2022) av Douglas Dreishpoon presenterar texter av och om konstnärer från senare delen av 1800-talet till nutid grupperade under rubriker.⁹⁶ Det avslutande avsnittet är Skulptörer i nutid som är verksamma i samtiden. I Introduktionen av boken tas begrepp upp beskriver nutida konstnärskap som avgörande, nämligen tvetydighet. Ett exempel ges av isländske konstnären Olafur Eliasson (f. 1967) som benämner sin ateljé Den utvidgade ateljén där grupper av olika bakgrund som forskare och hantverkare samarbetar i en process om dagsaktuella samhällsfrågor, som klimatfrågor, och Eliasson menar att en skulptur i nutiden kan vara en process eller ett system med agens att utträta något. Dessa böcker visar på svensk samtidskonst samt Gyllenhammar i den svenska konsthistorieskrivningen. Den engelska titeln lyfter teman och processer inom den internationella samtidskonsten.

Utställningskataloger har producerats till utställningar och i utställningskatalogen *Charlotte Gyllenhammar* (2004) skriver Håkan Nilsson, konstkritiker på Dagens Nyheter,

⁹² Mårten Castenfors, *Sveriges konst 1900-talet D. 3 1970-2000*, Sveriges allmänna konstfören., (Stockholm, 2001) s. 182, 184.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Sophie Allgårdh, & Estelle af Malmborg, *Svensk konst nu: 85 konstnärer födda efter 1960* (Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2004) s. 6.

⁹⁵ Ibid. paginering saknas.

⁹⁶ Douglas Dreishpoon, *Modern Sculpture: Artists in Their Own Words* [Elektronisk resurs], University of California Press, 2022.

om Freud och ”*The Uncanny*”, det kusliga, och kuslighet kopplat till Gyllenhammars verk, där det ofta rör igenkännande.⁹⁷ Gestalter och skeenden känns igen, ändå är det något diffust främmande med dem. Enligt Nilsson rör sig Gyllenhammar från det familjära mot det kusliga och även omvänt. I *Charlotte Gyllenhammar kastad/cast* (2020) av Charlotte Gyllenhammar presenteras bilder och i vissa fall skisser på samtliga utvalda verk i denna uppsats.⁹⁸ I *Croiser/Korsa* för Prins Eugens Waldemarsudde 2022 beskrivs Gyllenhammars konstnärskap om utsatthet och anonymitet.⁹⁹ Dessa utställningskataloger bidrar till om konstnären, verken samt i verksanalyserna om obehag och kuslighet.

1.9 Disposition

I uppsatsens Inledning behandlas ämne, syfte och frågeställningar, teori, metod samt tidigare forskning. I kapitlet En stor skulptur och en uppochnervänd skulptur i utställningsrummet analyseras *Sitting Giant* och *Night, Descend*. I kapitlet Två fontänskulpturer i mycket stor skala i offentliga rummet analyseras *Mother* och *&child*. I båda dessa kapitel sker analysen med utgångspunkt i skulpturteori, receptionestetisk modell och semiotisk metod. Skulpturteorin ger verktyg för att närma sig verken och deras omgivande kontext. Den receptionestetiska metoden sätter fokus på verken som upplevda för betraktaren och bildsemiotiken ger redskap i termer av utsagor som en växelverkan mellan denotation och konnotation samt teckentyper. Beskrivning av verken, denotation, utgör en grund för tolkningarna. Psykoanalys används för att fördjupa förståelsen för skulpturens gestaltning och motiv. Dess två kapitel följs av kapitlet Diskussion. Därefter följer Sammanfattning och sist i uppsatsen återfinns Källförteckning, Bildförteckning och Bildbilaga.

⁹⁷ Charlotte Gyllenhammar, *Charlotte Gyllenhammar*, 2004, paginering saknas.

⁹⁸ Charlotte Gyllenhammar, *Charlotte Gyllenhammar: kastad/cast*, Skissernas Museum, [Lund], 2020

⁹⁹ Malin Hedlin Hayden, 'Utsatthetens topografi', *Charlotte Gyllenhammar.*, s. 10-21, 2022.

2 En stor skulptur och en uppochner- vänd skulptur i utställningsrummet

I detta kapitel sker verksanalyser av *Sitting Giant* och *Night, Descend* när de visades i utställningen *Nedslag* i Ravinen kulturhus. Verksanalyserna av skulpturerna inleds med en beskrivning utifrån idén om en denotativ nivå som ligger till grund för tolkningen. Det vita, tysta och till synes neutrala utställningsrummet utgör en konvention, men har också kritiserats. Det neutrala intrycket är en illusion och kan det vita utrymmet uppväga den saknade omgivande miljön, som utgör en stor del av meningsproduktionen i den samtida konsten.¹⁰⁰

2.1 Sitting Giant

Utmärkande för verket är dess storlek som är runt 2,10 x 2 x 2 meter, den är i ljust färgad, bemålad gips och i realistisk stil. (Bildbilaga, bild 2a-2b). Skulpturens skala framgår i titeln som översatt till svenska är *Sittande Jätte*. Verket gestaltar ett barn i förskoleåldern runt tre år som sitter ner och är klädd i en overall för utomhusbruk med kapuschongen uppfälld över huvudet. Barnet har vantar på händerna och på ena foten en stövel medan den andra foten saknar stöveln. Armarna och händerna stöder sig mot golvet. Ansiktet kan anas med ögon, näsa och en napp i munnen som delvis är skymd av kapuschongkragen. Ansiktet visar inga känslouttryck. Mitt första intryck är positivt och jag ler. Så sött barnet sitter där, redo att gå ut och leka i naturen eller kanske just kommit in efter att ha lekt utomhus. Efter en stunds betraktande uppstår känslan av att det skaver. Skulpturen är stor, nästan groteskt stor, och sitter alldeles stilla utan någon rörelse och med ett ensamt uttryck på konsthallens golv. Motivet kan ses som en vardagsnära situation som kan uppstå både hemma och på förskolan. Vid *Sitting Giant* saknas sammanhang och kontext där det är placerat i utställningsrummet. Barnet sitter egendomligt där alldeles själv vilket skalan på skulpturen och det uttryckslösa ansiktet med tom blick bidrar till. Syftet med skulpturen kan vara att den ska placeras i ett offentligt rum på en plats med en omgivning som bidrar till att ge meningsproduktion. Det är en gipsmodell som är utställd och slutresultatet av skulpturen kan vara en bronsskulptur för en utvald plats. Beroende på platsens omgivning bidrar det till betraktarens förståelse och här blir det tydligt att platsen är av stor vikt för placering av skulpturer.

I linje med Krauss kategorisering hör *Sitting Giant* till modernismen, med självreferentialitet och representerar det material den är gjord av, gips, och dessa ger den autonomi. Barnet representerar sig själv och ingen annan. Skulpturen är placerad direkt på golvet och sockel saknas. Enligt Sjöholm Skrubbe kan den höra till medelvägens modernism kännetecknad av variationer i form och uttryck, motiv och tematik.¹⁰¹ Nya material bidrar till att skapa betydelse. Valv av materialet samt den stora stor skalan bidrar till meningsproduktion. Platslösheten kopplar till modernismen och utställningsrummet är inte slutplatsen utan antagligen som offentlig skulptur.

Sitting Giants ögon är markerade men inte detaljerade. Beträktaren är i subjektposition men möter inte skulpturens blick.¹⁰² *Sitting Giant* har ögonen riktade framåt, mot en punkt längre bort på golvet. Blicken kan tolkas inåtvänd. Barnet kanske väntar på att någon ska hjälpa att få av den tunga overallen. Overallen kan skydda barnet mot kyla men också ge känslan att vara instängd i en varm, bylsig klädsel som delvis minskar rörelsefriheten. Beträktaren befinner sig i det reella rummet, i verkligheten i

¹⁰⁰ O'Doherty, *Inside the white cube*, s. 79.

¹⁰¹ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 196.

¹⁰² Gillgren, "Den performativa blicken," s.65.

utställningsrummet, medan *Sitting Giant* är i det estetiska rummet, i motivet.¹⁰³ Barnet sitter på golvet eller marken och betraktaren kan gå riktigt nära, även om besökare inte får ta på konstverket i utställningsrummet. Har kanske barnet en förväntan på oss, sitter och väntar på något, som att bli hjälpt att ta av overallen, få på den stövel som fattas eller lyftas upp. Och vart sitter barnet, är det hemma eller på förskolan, eller kanske utomhus. Omgivningen i utställningsrummet ger inget svar. Scenen, vart ovanstående utspelar sig, vet inte betraktaren.¹⁰⁴ Enligt Kemp riktar sig *focalizers*, som blir en identifikationsgestalt för betraktaren, direkt till betraktaren exempelvis genom att gestikulera mot denne i målningen.¹⁰⁵ Sjöholm Skrubbe menar däremot att skulpturer i stället får en funktion som identifikationsgestalt genom att formen är tredimensionell, storleken och att betraktaren befinner sig på samma plats i rummet och är en konkret del av det som iscensätts.¹⁰⁶

Det jag upplevde som en kuslig, obehaglig känsla, som kom efter den initiala positiva känslan, är att känslan är grundad i tanken om att skulpturen plötsligt skulle kunna skulle börja röra på sig och resa sig upp. Det framgår inte vart dess föräldrar, vårdnadshavare eller förskolepersonal då sammanhanget inte ges. I sittande position är skulpturen över två meter hög och några decimeter längre än jag är. I relation till utställningsrummet och övriga konstverk i dess närhet framgår storleken. Betraktarens blick söker och bygger upp maktförhållanden enligt receptions estetiken.¹⁰⁷ Men här hamnar betraktaren i underläge.

Titeln översätts till *Sittande Jätte* på svenska. Ordet sitta har synonymer som vila sig, ta plats, fungera som och ordet sittande kan avse att för närvarande inneha en post. Ordet jätte har synonymer som till exempel gigant och bjässe. En mycket stor gestalt som har satts sig för att vila kan vara en tolkning av titeln. Skulpturen överensstämmer med det som avses att avbildas, ett ikoniskt tecken enligt Peirce.¹⁰⁸ Betraktare kan se att det är ett barn som sitter och titeln leder oss att tolka att det är en sittande bjässe. Både titeln och gestaltningen överensstämmer. Titeln visar att det är en bjässe och inte ett litet barn som ska förstås i första hand, där texten i titeln gör att konstnären har kontroll för vad verket konnoterar.¹⁰⁹ Betraktare ser perceptivt att det är ett barn i stor storlek, som är det perceptiva meddelandet enligt Barthes och det kulturella meddelandet, vad barn är eller förstås i vår kultur.¹¹⁰ Titeln tillsammans med form och uttryck är det som leder till meningsproduktion enligt Barthes.

Ravinens korta utställningstext i en tryckt broschyr beskriver overallen som en skyddande rustning för barnet.¹¹¹ Där används begrepp som beskriver Gyllenhammars konstnärskap som mångbottnat, drabbande och undersökande av sårbarhet. En längre utställningstext fanns inte, utan besökare erbjöds en digital audioguide via sin smartphone. Tema för flera av utställningens verk är ensamhet, utsatthet och rädsla enligt audioguiden.¹¹² Det framgår att obehagskänslor och allvarsamhet kan karaktärisera verken. Gyllenhammar har gjort flera verk där barn är klädda i rejäla, oformliga overaller som ska vara ett skydd mot omvärlden men samtidigt stänger in dem. *Sitting Giant*, där barnet har blivit en jätte, kopplar till hur små barn kan sätta sig när de är riktigt trötta. Dess tyngd förstärks av

¹⁰³ Gillgren, "Den performativa blicken," s. 63.

¹⁰⁴ Ibid, s. 73.

¹⁰⁵ Kemp, "The Work of Art and Its Beholder," s. 187.

¹⁰⁶ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s.222.

¹⁰⁷ Gillgren, "Den performativa blicken," s 73.

¹⁰⁸ Kjørup, *Människovetenskaperna*, s 218.

¹⁰⁹ Barthes, *Bildens retorik*, s. 43.

¹¹⁰ Ibid, s. 36.

¹¹¹ Ravinen Kulturhus, 2025, *Charlotte Gyllenhammar Nedslag*, utställningstext broschyr, & <https://www.ravinenkultur.se/utstallning/charlotte-gyllenhammar/> besökt 2025-09-03, 2025-11-22.

¹¹² Ibid.

storleken på skulpturen. Enligt audioguiden betonas det inåtvända och det inre rummet genom barnets slutna ögon.

Konstkritikerna Christine Antaya skriver i sin recension av utställningen *Nedslag* om begrepp som beskriver Gyllenhammars verk.¹¹³ De är kombinationer av överdimensionering av skala, vardagsnära, det universella och oväntat inslag. Ytterligare begrepp om utställningen är stort, utsatthet, skydd och barndom och Antaya ställer också frågan om vad skalan gör med verken.

Både audioguiden och recensenten nämner begrepp som kan leda till känslor av olust och kuslighet. Det kan ses som en generell upplevelse för flera att uppleva känslor av obehag vid något som upplevs avvikande.¹¹⁴ Vi känner igen gestalten som ett barn men det är väldigt stort och här rör sig Gyllenhammar från det familjära mot det kusliga.¹¹⁵ Storleken är av betydelse, så pass att den nämns i titeln. Mångbottnad betydelse gör att det är samtida skulptur med tvetydighet som en central aspekt.¹¹⁶ Oproportionerlig storlek som setts lång tillbaka i konsthistorien som i Hieronymus Bosch verk används än i dag för gestaltning.

Sammanfattningsvis är det tydligt att omgivningen i form av dess plats är en bidragande faktor till meningsproduktionen för *Sitting Giant*. Utan den informationen får betraktaren svårt att bilda sig en uppfattning om sammanhanget för skulpturen i det vita, konventionella utställningsrummet. Vart är den tänkt att placeras och hur ser den omgivande miljön ut framgår inte. Platsen är avgörande. Det obehagliga kan uppstå i tanken om skulpturen skulle resa sig upp och börja röra sig som blir en direkt farlig situation med tanke på barnets låga ålder. Att den sittande gestalten plötsligt skulle blir rörlig kan jämföras med att något upplevs obehagligt om det är svårt att avgöra om gestalten är vid liv eller inte som vid modelldockor.¹¹⁷ Titeln leder betraktaren i riktning för tolkningen och tillsammans med gestaltningen och platslösheten så framgår tvetydigheten och det mångbottnade för skulpturen.

¹¹³ Antaya, "Vad vill Ravinen med den här utställningen?"

¹¹⁴ The "Uncanny", övers. A. Stratchey, ursprungligen publicerad i tidskriften *Imago*, nr. 5, 1919, [PDF], tillgänglig på: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, (hämtad 2025-09-09).

¹¹⁵ Charlotte Gyllenhammar, *Charlotte Gyllenhammar*, 2004, paginering saknas.

¹¹⁶ Dreishpoon, *Modern Sculpture: Artists in Their Own Words*, s. 18.

¹¹⁷ The "Uncanny", övers. A. Stratchey, ursprungligen publicerad i tidskriften *Imago*, nr. 5, 1919, [PDF], tillgänglig på: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, (hämtad 2025-09-09).

2.2 Night, Descend

Skulpturen i svart brons är nära 2,20 meter hög, uppochnervänd och ståendes på golvet (Bildbilaga, bild 3a-3b). Från midjan faller en kjol nedåt, stor och tjock med många veck och ger ett tungt intryck. Rakt uppåt är ett par ben riktade som benen är slanka, välformade och smidiga kvinnoben. Detaljerna är fina och strumpsömmar vid tårna syns och kroppens hållning är spänstig. Verket står stabilt och det är ingen risk att det kan tippa. Vid närmare betraktande upptäcks att kvinnans överkropp inte kan rymmas under kjolen eftersom de uppåtriktade benen och kjolens längd nedåt inte överensstämmer proportionellt. Möjligtvis hade överkroppen rymts det om hon står på huvudet i stället för händerna. Det kan också vara så att överkroppen fortsätter ner under marken. Att hennes överkropp är dold gör att underkroppen blir blottad och gör den utsatt och sårbar. Skulpturen är placerad i utställningsrummet och ger ett intryck av platslöshet.

Den initiala, positiva känslan är att betraktaren associerar med aktiviteter som att stå på händer eller hjula, som barn gör, och klädesplagg som föll ner över huvudet. Obehagskänslan som uppstår efter en stunds betraktande är relaterad till att proportionerna inte stämmer med underkropp och överkropp, som inte kan rymmas under kjolen. Här uppstår att något är både familjärt, en kvinna som står på händerna och främmande, då proportionerna inte stämmer, enligt Freud.¹¹⁸ Betraktaren kan identifiera gestalten och vad hon gör men ändå kan känslor uppstå av att det är kusligt och obehagligt och i det igenkännande finns något obestämt främmande.¹¹⁹ Skulpturen är hög och stor men inte extremt stor jämfört med en vuxen människa. Det uppochnervända perspektivet är realistiskt, om det exempelvis handlar om att gestalta att stå på händer. Obehaget består i att den är oproportionerlig, stor och utsatt genom att underkroppen är blottad.

Enligt Krauss är det som kopplar till traditionell skulptur att materialet brons, som är ofta använt i skulpturer i offentliga rummet, att det är figurativt och upprätt om än uppochnervänd. Ingen sockel finns utan skulpturen står stadigt genom den omfattande kjolens yta som utgör stöd mot marken. Koppling till modernismen är att *Night, Descend* är självrefererande, och kan placeras på olika platser för meningsskapande och är platslös.

En kategori av kvinnliga aktskulpturer Sjöholm Skrubbe behandlar är när delar av kvinnokroppen har blivit använda i formexperiment, främst överkroppen, torson, av kvinnokroppen.¹²⁰ I *Night, Descend* möter betraktaren en del av kvinnan, nämligen underkroppen med blottad mage, underliv och ben, placerad där överkroppen är i vanliga fall, och underst överkroppen som är dold av den tunga kjolen. Det som stämmer in på medelvägens modernism för *Night, Descend* är dess stora skala, realismen i verket, kvinnokropp och betraktaren möter både del av kvinnans kropp och hela kroppen, där tradition och förnyelse förenas bredvid realism och modernism.¹²¹ Det är formala variationer och uttryck och motivet och tematiken varierar. Betraktaren måste föreställa sig vad som är under kjolen och under den i marken. Betraktaren ser fragment av skulpturen och vissa delar är dolda.¹²² Att delar inte syns av skulpturen innebär att betraktaren måste föreställa sig och tolka det som skulpturen inte visar.

¹¹⁸ The "Uncanny", övers. A. Stratchey, ursprungligen publicerad i tidskriften *Imago*, nr. 5, 1919, [PDF], tillgänglig på: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, (hämtad 2025-09-09)

¹¹⁹ Charlotte Gyllenhammar, *Charlotte Gyllenhammar*, 2004, paginering saknas.

¹²⁰ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 155.

¹²¹ *Ibid*, s. 196.

¹²² Kemp, "The Work of Art and Its Beholder," s. 188 & Gillgren, "Den performativa blicken," s.68.

Ingen blick finns att möta för betraktaren. I stället får betraktaren föreställa sig överkropp med huvud och armar under kjolen som kanske sjunker ner i underjorden. Rörelsen i skulpturen är både uppåtriktad och nedåtriktad och vi kan följa den som betraktare. Betraktaren kommer skulpturen nära, men får inte beröra konstverken med händerna i utställningsrummet. Genom att betrakta med blicken kan en voyeuristisk känsla skapas där betraktaren kan hålla kvar blicken vid de exponerade kvinnobenen. Känslor kan också uppstå genom igenkännande som kan leda till identifikation med skulpturens utsatthet och sårbarhet. Båda dessa kan uppstå samtidigt och ger en dubbeleffekt. Skulpturens plats och omgivningen är det vita, konventionella utställningsrummet och dess placering där och i förhållande till andra verk. Ingen information om miljön finns att få och skulpturen är platslös.

Enligt Gillgren är det estetiska rummet i motivet.¹²³ Sjöholm Skrubbe invänder mot att hur en målning riktar sig till den implicita betraktaren genom fokaliserare, identifikationsfigurer, inte direkt kan överföras på betraktande av skulpturer, eftersom både skulptur och betraktare konkret är på samma plats.¹²⁴ Däremot kan storleken och tredimensionaliteten leda till att skulpturen fungerar som identifikationsfigur. Så betraktaren befinner sig där skulpturen är placerad och föreställningen om överkroppen som försvinner någonstans ner i underjorden. Det motsvarar skulpturens innehåll, enligt Saussure, som är den idé eller föreställning om vad skulpturen refererar till.¹²⁵

Enligt Kemp strävar betraktarens blick efter makt och att få ordning över det som betraktas och det råder därmed asymmetri mellan den ideala betraktaren och konstverket.¹²⁶ Detta blir konkret i *Night, Descend* där delar av kvinnas kropp är dold och rörelsen anger en riktning för skulpturen, men som betraktaren måste föreställa sig för förståelse och meningsproduktion. Motivet kvinna och nakenhet eller blottad, kan kopplas det naturligt jordnära och kvinnans givna karaktär enligt Gillgren.¹²⁷ Det leder till en komisk aspekt på *Night, Descend*, där kvinnogestalten övertydligt rör sig nedåt i naturen i jorden enligt betraktarens föreställning.

Titeln är en del av meningsproduktionen, tillsammans med form och uttryck enligt Barthes.¹²⁸ *Night* översätts till natt, som är en del av dygnet då det är svart, mörkt och tid att sova. *Descend* betyder att stiga ner och avser en nedåtriktad rörelse. Titeln skiljer sig mot skulpturerna under 1900-talet där kvinnoamn, årstider eller abstrakta begrepp var gängse i Sjöholm Skrubbes material. Skulpturen *Night, Descend* representerar sig själv och är inte kopplad till föreställningar som inte har med den att göra eller ligger utanför skulpturen, vilket är i motsats till 1900-talet kvinnoskulpturer. I *Night, Descend* är kvinnan påklädd med strumpbyxor och kjol, även om hon är utsatt avseende mage, underliv och ben. Därigenom blir hon sårbar och kan jämföras med nakenheten hos 1900-talets kvinnoakter.¹²⁹ Det finns både likheter och olikheter med medelvägens modernism. Titeln *Night, Descend* leder betraktaren att tänka på mer än utsatthet och att konnoteringen blir generell och inte för individuell enligt Barthes.¹³⁰ Den nedåttigande rörelsen kan vara ett sätt att undvika att vara blottad och sårbar, genom att stiga ner i underjorden och komma till en säker plats. Det kan också vara att försvinna genom att dras eller sjunka genom marken till en oviss plats, som inte med säkerhet är trygg även

¹²³ Gillgren, "Den performativa blicken," s. 65.

¹²⁴ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 222.

¹²⁵ Kjørup, *Människovetenskaperna*, s. 223.

¹²⁶ Kemp, "The Work of Art and Its Beholder," s. 186 & Gillgren, "Den performativa blicken," s. 77.

¹²⁷ Gillgren, "Den performativa blicken," s. 66.

¹²⁸ Barthes, *Bildens retorik*, 41-43.

¹²⁹ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 155, 160.

¹³⁰ Barthes, *Bildens retorik*, s. 41-42.

om den är självvald. Kvinnan har valmöjligheter och hon väljer modigt att göra som hon vill och förvinner ner i marken. På så sätt skiljer sig skulpturen tydligt från 1900-talets nakenakter, genom skulpturens mångtydighet.

Audioguiden lyfter fram att i verket *Night, Descend* är kvinnan utsatt med blottade ben och underkropp, men situationen även kan vara en kontrollerad position där hon står på händer.¹³¹ Audioguiden belyser olika tolkningar av verket som att hon dyker ner i mörkret, faller ner i jorden eller sjunker ner i natten, där titeln pekar på en sjunkande rörelse. Olika riktningar uppstår och det finns en rörelse som uppkommer som ett motstånd mellan de uppåtriktade benen och den nedåtfallande kjolen. Ravinens korta utställningstext lyfter att temat där kvinnor höljda i skikt av kjolar är ett motiv som återkommande hos Gyllenhammar, att vända på perspektiv, sårbarhet och konstnärskapet beskrivs som mångbottnat och drabbande.¹³²

I recensionen "Vad vill Ravinen med den här utställningen?" om *Nedslag* skriver konstkritikern Christine Antaya om *Night, Descend* där hon lyfter att det är humoristiskt genom att det är ett bekant motiv och överraskande, men även förekomst av oroande inslag¹³³ Antaya ställer frågor om det är en dans eller om kvinnan gömmer sig och funderar över kvinnans mående. Antaya beskriver Gyllenhammars konst med begrepp som allvarligt, utsatthet och skydd.

Night, Descend är exempel på tvetydighet, där flera tolkningar av den är möjliga både av skulpturen och titeln, vilket är kännetecknande för samtidskonsten.¹³⁴ Vad betraktaren upplever initialt kan övergå i en annan upplevelse efter en stunds beskådande. Beträktaren upplever det familjära genom att det går att se att det är en kvinna som står på händer med kjolen som faller ned. Det som kan ge upphov till oro eller kuslighet är att proportionerna mellan överkropp och underkropp inte stämmer och storleken på skulpturen, som är längre än en människas genomsnittliga längd. Skulpturen stämmer in på det som karaktäriserar samtida konst, nämligen tvetydig och mångbottnad. Känsloupplevelsen rör sig från en till en annan inom känsloregistret.

Sammanfattningsvis så är det tydligt att för både *Sitting Giant* och *Night, Descend* är titlarna av vikt för meningsproduktionen och för att leda betraktaren till förståelse. Liksom för *Sitting Giant* visar sig utställningsrummet sakna en avgörande faktor, nämligen platsen. O'Doherty uttrycker det som att det konventionella, vita utställningsrummet, den vita kuben, som ska vara neutralt och inte påverka tolkningsakten, är en plats som är berövad sin lokalisering.¹³⁵ Det är tydligt att meningsproduktionen blir påverkad när det omgivande sammanhanget saknas. Verket har en stor skala och betraktaren ser fragment och måste föreställa sig delar av gestaltningen som har kopplingar till det omgivande rummet, vilket får följder för tolkningen. Här framstår i stället båda skulpturerna slumpmässigt utplacerade och flera tankar om vad som avses uppstår för betraktaren.

¹³¹ Ravinen kulturhus, Charlotte Gyllenhammar, *Nedslag*, <https://www.ravinenkultur.se/utstallning/charlotte-gyllenhammar/> besökt 2025-09-03, 2025-11-22.

¹³² Ravinen Kulturhus, 2025, *Charlotte Gyllenhammar Nedslag*, utställningstext broschyr, & <https://www.ravinenkultur.se/utstallning/charlotte-gyllenhammar/> besökt 2025-09-03, 2025-11-22.

¹³³ Antaya, "Vad vill Ravinen med den här utställningen?"

¹³⁴ Dreishpoon, *Modern Sculpture: Artists in Their Own Words*, s. 18.

¹³⁵ O'Doherty, *Inside the white cube*, s 80.

3 Två fontänskulpturer i mycket stor skala i offentliga rummet

I detta kapitel analyseras fontänskulpturerna *Mother* och *&child*, som återfinns i det offentliga rummet i Hyllie, Malmö, och är placerade med drygt fem hundra meters avstånd från varandra. De analyseras var för sig samt tillsammans. Liksom i föregående kapitel inleds verksanalyserna av skulpturerna med en beskrivning, en denotativ nivå, som grund för tolkningen.

3.1 Mother

Mother är en fontänskulptur, offentlig konst och är placerad i en rondell i stadsmiljö (Bildbilaga, bild 4a-4b). Det är i stor skala, runt 5 x 10 x 4 meter och bassängen är 30 meter i diameter med vikten cirka 10 ton. Skulpturen gestaltar ett liggande människohuvud med öppen mun genom vilken vatten sprutar uppåt och fontänen har en stor vattenspegel. På ena sidan av huvudet ses fontänstrålen spruta uppåt. På andra sidan av skulpturen forsar vattnet ner längs skulpturansiktets sida. Skulpturens material är brons och blir helt mörk och blankt glänsande när vattnet träffar dess yta. Ögat är öppet, dess konturer ses och blicken är riktad upp mot himlen. Näsan och de rundande kinderna, som uppstår genom att munnen gapar för vattenstrålen som sprutar uppåt mot tyngdkraften, samt hakan och översta delen av halsen ses, därefter tar vattenspegeln vid.

Skulpturen kan ses tydligt av trafikanter vid passering genom rondellen med bil, cykel, sparkcykel eller till fots. Det var mycket trafik vid fotograferingen en fredag förmiddag vid elva-tiden i början av oktober. Det går inte att komma närmare verket än att stå på trottoaren och betrakta med vägen emellan. Det vore förenat med risk att ta sig mellan bilarna till fontänen, och den omgivande cirkulära kanten, som innesluter vattnet, är sluttande och skulle vara svår att stå på. Ingen informationstavla om skulpturen hittades. I miljön runt omkring återfinns höga fastigheter, som hotellbyggnader och parkeringshus, och alldeles i närheten finns den stora köpgallerian Emporia.

Enligt Krauss så följer *Mother* monumentets logik, skulpturens logik och representationens logik. Monuments logik följs genom att skulpturens placering är platsspecifik i rondellen. Skulpturens logik följs, där motivet och dess betydelse kan tolkas som knuten till utanför verket, till en händelse eller mytbildning som avser något utanför verket. Representationens logik följs genom att verket är figurativt och upprätt, även om formen av människohuvudet är liggande, och det finns en sockel, som utgörs av fontänens vattenspegel och den cirkulära upphöjningen runt om, om än inte hög. Materialet brons ger ett evighetsperspektiv som i det traditionella skulpturbegreppet.

Det som kan tolkas som medelvägens modernism enligt Sjöholm Skrubbe är storleken som ger meningsproduktion, där även materialval, form och innehåll bidrar.¹³⁶ Det är en samtida skulptur i stor skala och könlös. Alla människor oavsett bakgrund bör kunna se att det är ett människohuvud vilket gör det till en global skulptur och kan fungera som identifikationsfigur.¹³⁷ Enligt Sjöholm Skrubbe är platsspecifikt och platslöshet två dikotomier och många verk kan inte delas klart i dessa kategorier.¹³⁸ *Mother* har en tydlig plats i rondellen, men denna rondell skulle kunna vara placerad på flera ställen i Sverige och utomlands, utan att skulpturen förlorar sin mening och funktion. Den skulle fungera

¹³⁶ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 196.

¹³⁷ Ibid, s. 222.

¹³⁸ Ibid, s. 227.

som fontänskulptur även om den inte var placerad i en rondell, utan exempelvis i en park eller i anslutning till en byggnad.

Mother gestaltar en del av människokroppen eller kvinnokroppen, nämligen en stor del av huvudet. Det kan jämföras med 1900-talets kvinnliga aktskulpturer som Sjöholm Skrubbe delar in i kategorier där en grupp är kvinnans torso, där kroppsliga fragment lyfts fram i formexperiment.¹³⁹ Jag uppfattar dock inte *Mother* som ett experiment med former utan en motiverad och uttänkt gestaltning i en sammansatt helhet. Beträktaren får föreställa sig resten av kroppen som är dolt under fontänens vattenspegel.

Den ideala betraktaren befinner sig i det reella rummet utanför fontänskulpturen och har en subjeksposition som betraktare av *Mother*.¹⁴⁰ Beträktaren möter inte blicken hos skulpturen, eftersom skulpturens blick är riktad upp mot himlen. Huvudet syns, som är ett fragment och taget ur sitt sammanhang, där resten av kroppen är dold och betraktaren får tolka att en kropp finns under fontänens vattenyta.¹⁴¹ Det inte är sedvanliga kvinnliga attribut som gör att betraktaren genom blotta betraktandet kan avgöra att en kvinna eller moder avses. Skulpturen kan vara ett människohuvud utan könsbestämning, eller att kvinnor inte behöver gestaltas med stereotypa drag. Här kan betraktare uppleva såväl identifikation med figuren, som ingen upplevelse av identifikation där storleken gör att gestalten snarare är en slags urtyp av människa.

Betraktaren kommer inte *Mother* helt nära eftersom det skiljer en väg och kant till fontänskulpturen. Den går att betraktas från alla håll genom att betraktaren rör sig runt i rondellen. *Mother* fokaliserar, riktar sin blick, rakt upp på himlen.¹⁴² Förbipasserande ges möjlighet att kunna betrakta *Mother* eftersom den är i stort format, ses på långt håll och plaskande ljud hörs från vattnet som sprutar. När betraktaren närmar sig fontänskulpturen minskar avståndet, för att vara konstant i rondellen för att sedan öka vid rörelse bort från rondellen. Även bilförare kan förväntas kunna betrakta den eftersom hastigheten är låg när de kommer körande samt i rondellen, även om bilisten måste hålla uppmärksamheten på trafiksituationen. Det kan jämföras med icke-reception, som Sjöholm Skrubbe lyfter, som ett vanligt fenomen där förbipasserande registrerar skulpturen och dess placering men inte betraktar den ingående avseende skulpturer från 1900-talet.¹⁴³ *Mothers* stora skala och placering bidrar till att den betraktas. Placering av offentlig konst där människor rör sig dagligen innebär möten med konst för människor. Seendet är mer förutsättningslöst och skiljer sig från blicken som är aktiv och skapande.¹⁴⁴ Den performativa blicken vill skapa ordning och få makt över betraktandesituationen och då uppstår en brist i relation till verkligheten.¹⁴⁵ Bristen är i förhållande till ett mer intresselöst betraktande, vilket inte ska ses som något negativt, utan betraktaren är mer eller mindre medveten om bristen och det är en del av den estetiska njutningen, det betraktaren uppskattar i mötet med konsten.

Mother är ett offentligt konstverk i en stadsmiljö, där bakgrunden eller omgivningen utgörs av stadsmiljön och det är där "scenen" utspelar sig.¹⁴⁶ Fontänskulpturens plats är i det reella rummet. Även betraktaren är i det reella rummet, i verkligheten, och rör sig runt fontänskulpturen i rondellen.

¹³⁹ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 155.

¹⁴⁰ Gillgren, "Den performativa blicken," s. 63, 65.

¹⁴¹ Ibid, s. 67-68.

¹⁴² Gillgren, "Den performativa blicken," s. 69.

¹⁴³ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 25.

¹⁴⁴ Gillgren, "Den performativa blicken," s. 72.

¹⁴⁵ Ibid, s. 72-73.

¹⁴⁶ Ibid, s. 73.

Att uppfatta en skulptur med sinnena innebär att betraktaren rör sig runt verket för att ta in den från olika synvinklar i förhållande till dess placering.¹⁴⁷ Placeringen av *Mother* i rondellen gör att betraktaren påbjuds att röra sig ett kvarts, ett halvt eller trefjärdedels, eller till och med ett helt varv, vid passering. Skulpturens placering i rondellen underlättar för betraktaren att röra sig runt den.¹⁴⁸ Detta är en del av det som Sjöholm Skrubbe benämner implicit koreografi för betraktaren där verkets relation till platsen leder betraktaren att inta en ideal betraktarsituation.¹⁴⁹ För *Mother* är det av betydelse vart betraktaren är på väg då skulpturen betraktas i rörelse om inte betraktaren, bilisten, stannar till på grund av köbildning, väja för annan trafikant eller för att just betrakta skulpturen. Att man inte kommer den helt nära genom vägen och kanten mot vattenspegeln behöver inte påverka upplevelsen negativt då konstverk kan behöva ett visst avstånd för att upplevas med de bästa förutsättningarna.

Betraktare kan avgöra att det är ett människohuvud, vilket innebär att formen på skulpturen är ett ikoniskt tecken, där formen överensstämmer med det den ska gestalta, enligt Peirce.¹⁵⁰ Titeln *Mother* betyder moder, mamma eller mor. Betraktaren behöver känna till titeln för att tolka vad som avses och titeln leder till förståelse enligt Barthes, där konstnären genom texten i titeln gör att konnotationen leder till en betydelse som är given.¹⁵¹ Skulpturen i sig är ett människohuvud som är könlöst. Det behövs kulturell kunskap om vad en mamma är och kunna identifiera att skulpturen gestaltar ett människohuvud, och denna kunskap kan antas vara känd för i stort sett alla människor, vilket gör verkets motiv universellt.

Vid betraktandet kan det upplevas obehagligt att vattnet forsade ner längs ena sidan på ansiktet gav det ett intryck av att huvudet dränks eller håller på att drunkna. Det är en vardagsnära situation där att simma i vatten och få munnen full av det gör att betraktaren kan leva sig in i det obehagliga att bli rädd för att drunkna och inte kunna kontrollera situationen och känna hjälplöshet. Till det kommer att skulpturen i mycket stor skala. Att vistas i vatten kan vara familjärt och något man är van vid, med men att få känslan av att drunkna blir avvikande, enligt Freud.¹⁵² Här är det inte främst diffust främmande, utan skulpturens storleken och risken att drunkna som kan utgöra det obehagliga.

I *Mother* är vatten både ett material, ämne och motiv. Vattnet är i det estetiska rummet.¹⁵³ Skulpturen får inte samma mening om inte vattenspelet är i gång eller saknar vattenspegeln som den vilar i. Vattnet ger rörelse och visar på effekter av gravitationen med vattenstrålen som efter att ha sprutat uppåt vänder nedåt och det leder betraktarens blick.¹⁵⁴ Flödande vatten ger en ljudupplevelse och är en del av den estetiska upplevelsen.¹⁵⁵ Vatten och flödande vatten kan symbolisera flera aspekter beroende på sammanhanget. Havet med dess energi i ständig rörelse och intryck av obundenhet har fungerat som en metafor för Naturen i sin helhet och människans litenhet inför naturen, med motiv med drunkning.¹⁵⁶ Människor, djur och natur behöver det för att överleva,

¹⁴⁷ Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 304-305.

¹⁴⁸ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 218.

¹⁴⁹ Ibid, s. 220.

¹⁵⁰ Kjörup, *Människovetenskaperna*, s 218.

¹⁵¹ Barthes, *Bildens retorik*, s. 41-42.

¹⁵² The "Uncanny", övers. A. Stratchey, ursprungligen publicerad i tidskriften *Imago*, nr. 5, 1919, [PDF], tillgänglig på: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, (hämtad 2025-09-09)

¹⁵³ Gillgren, "Den performativa blicken," s. 63.

¹⁵⁴ David J Clarke, *Water and art: a cross-cultural study of water as subject and medium in modern and contemporary artistic practice*, Reaktion, London, 2010, s. 33

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Clarke, *Water and art*, s. 36-37, 48.

människor dricker det och tvättar sig i det.¹⁵⁷ Det kan symbolisera tidens gång och förändring, liv och förnyelse. Det kan kopplas till konsekvenser för människor och djur, avstånd och samhörighet mellan länder.¹⁵⁸

Sammanfattningsvis är *Mothers* stora skala och plats underlättande för betraktaren att kunna röra sig runt verket. Den gestaltar ett universellt motiv genom sitt människohuvud. Titeln behövs för att leda betraktaren till förståelse att det är en mor som gestaltas. Vattnet utgör en stor del av skulpturen och meningsproduktionen, både att betrakta och lyssna till.

¹⁵⁷ <https://www.norrkopingskonstmuseum.se/utställning/vatten-livets-flode/>, besökt 2025-11-11.

¹⁵⁸ Anna Almström, *Dolt under ytan - En studie om vattnets betydelse i samtida offentlig konst*, Kandidatuppsats, Uppsala Universitet, 2022.

3.2 &child

Runt fem hundra meter från *Mother* är fontänskulpturen *&child* placerad utanför Hylliebadet i stadsmiljö (Bildbilaga, bild 5a-b). Mellan de båda skulpturerna finns en bilväg samt trottoar som förbinder dem. Den är i stor skala, tre meter hög, och omgiven av en cirkulär vattenspegel som är innesluten av en kant. Verket gestaltar ett barnhuvud där halva munnen och hakan är dolt i vattnet och barnet ”kokar kaffe” genom att det sprutar vatten med munnen längs vattenspegeln. Materialet är brons, vatten och cirkeln som omsluter vattenspegeln är i sten. Större delen av skulpturen av barnhuvudet är torr, eftersom fontänens sprutande vatten är längs vattenspegeln och inte rinner över skulpturen. Vid barnets läppar är bronsmaterialet blankt av vattenstrålen som sprutar ur munnen. Nyansen på skulpturens material är fläckigt gråbrun i färgen. Ögonen är markerade men stängda, medan näsan och framför allt öronen är detaljerat utformade och skulpturen kännetecknas av en långt driven realism. Fontänskulpturen är i marknivå utan upphöjning, med en låg kant runt vattenspegeln. Som betraktare kan man komma fontänskulpturen helt nära och ett barn kan exempelvis luta sig fram och nå vattnet, vilket skedde när jag besökte platsen och fotograferade. På trottoarkanten nära verket finns en informationstavla som är placerad så att besökare som kommer ut från Hylliebadet och går mot skulpturen lätt kan se den (Bildbilaga, bild 5c). Besökare som är på väg till och från badet samt de som passerar förbi på gång- och cykelbanan och på gatan ser skulpturen direkt. Runt omkring finns nybyggda flerbostadshus, byggbaracker och tomter som antagligen ska bebyggas. Här var trafikmiljön något lugnare än vid *Mother*, trots att bilar, bussar, cyklar, sparkcyklar samt gående passerade förbi. Det finns grönstruktur i form av planterade träd i miljön och marktäckande gröna växter runt träden på vägen mellan de båda skulpturerna.

Att förstå att barnet ”kokar kaffe” med munnen kräver kulturellt betingad kunskap.¹⁵⁹ Det kan kopplas till simskola, simbassäng och sommar med badaktiviteter samt att det är små barn upp till ett halvår som gestaltas. Ett barns huvud, liksom människohuvudet *Mother*, kan förväntas att kännas igen av i stort sett alla människor. Barnhuvudet kan ses vara ett ikoniskt tecken enligt Peirce, där det råder överensstämmelse mellan avbildningen och det som avbildas.¹⁶⁰

Det som kopplar till Krauss traditionella skulpturbegrepp är skulpturens material som är brons och kopplar till evighet eller beständighet. Skulpturen *&child* är upprätt och cirkeln som innesluter vattnet kan ses som en låg sockel och är en konstruktion som är nödvändig för strukturen. Platsen är specifik utanför ett badhus med temat vatten och hör ihop med *Mother*, de är båda fontänskulpturer i brons och placerade relativt nära varandra i stadsrummet. Verket *&child* är självrefererande som inom modernismen.

Här kan en parallell dras till Sjöholm Skrubbes avhandling avseende placering av *&child*. I Sjöholm Skrubbes studie av 1900-tals skulpturer är placeringen av skulpturerna av barn och ungdomar ofta nära skol- och idrottsbyggnader där de tenderar att befinna sig vilket gör att skulpturerna ses som identifikationsobjekt och förbilder.¹⁶¹ Skulpturen *&childs* placering vid simhallen är i linje med detta vid en idrottsbyggnad. Gestaltningen av *&child* skiljer sig däremot genom sin skala, att ett fragment av skulpturen ses och resten måste föreställas av betraktaren, samt titeln som inte anger vilken aktivitet som barnet ägnar sig åt eller vilket kön det har.¹⁶²

¹⁵⁹ Barthes, *Bildens retorik*, s. 33.

¹⁶⁰ Kjörup, *Människovetenskaperna*, 218.

¹⁶¹ Sjöholm Skrubbe, ”Skulptur i folkhemmet”, s.175-185.

¹⁶² Ibid, s. 205.

Att röra sig omkring verket, betrakta verket från olika ställen i relation till dess placering och notera stadsmiljön som omgärdar verket samt läsa informationsplattan underlättas av utformningen av platsen. Genom detta kan betraktaren uppfatta skulpturen med sinnena.¹⁶³ Liksom *Mother* har en specifik plats i rondellen så har *&child* en specifik plats nära simhallen. Och liksom *Mother* skulle *&child* kunna ha en funktion på olika platser och verket är inte vare sig platsspecifikt eller platslöst enligt Sjöholm Skrubbe.¹⁶⁴

Barnets blick är riktad rakt fram men ögonen är stängda. Det kan tolkas som att barnets blick riktar sig inåt till det inre rummet som *Sitting Giant*.¹⁶⁵ Ögonen kan också tolkas som riktade mot något, exempelvis mot betraktare som står ansikte mot ansikte mot skulpturen, eller att skulpturens blick är riktad långt ut i landskapet på någon punkt, även om ögonen är stängda. Om nu ögonen är stängda eller bara inte lika detaljerat utformade som öronen. Ett obehagligt intryck det kan ge är om *&child* får liv, öppnar sina ögon och har ruvat på en plötslig händelse som sker.

Vatten är både material, ämne och motiv liksom för *Mother*. Placeringen av *&child* där scenen utspelar sig gör att skulpturen konnoterar simskola, simbassäng och sommar med badaktiviteter som är vardagsnära aktiviteter.¹⁶⁶ Barn och vatten kan kopplas till fostervatten och dopvatten.¹⁶⁷ Gestaltningen av *&child* kan ge intryck en arketypisk utformning och med dess storlek är den kuslig och hotfull. *Mother &child* hör ihop enligt titlarna, där Mor och barn-titeln ger ett neutralt och idealiserat intryck. Det förhållandevis korta avståndet mellan dem pekar också på att de är en enhet. Deras skala och arketypiska utformning kan konnotera till en situation där båda gestalterna får liv och *Mother* reser sig upp för att ta sig till sitt barn och skulle då förstöra det mesta i sin väg.

Små barns huvud är stort i förhållande till kroppen. Även om det är så kan man som betraktare uppleva barnets huvud som mycket stort. Att bara se huvudet utan att kroppen ses gav ett lätt obehagligt intryck, för att inte säga groteskt intryck, av det stora huvudet. Gestaltningen av *&child* är liksom *Mother* innebär att betraktaren ser ett fragment och måste föreställa sig resten av skulpturen. Det må vara realistiskt återgett och kanske fascinerande. Här uppstår att betraktaren ser något som är vant men ändå finns något obehagligt. Det är ett vardagsnära motiv, med igenkänning för de som har eller har haft kontakt med små barn eller små syskon, men samtidigt främmande och avvikande.¹⁶⁸ Andra betraktare kan ha andra upplevelser av skulpturen som att små barn kopplas ihop med glädjande igenkänning och minnen om egna barns barndom och trygghet.

Betraktaren informeras om skulpturen via en informationstavla alldeles nära verket placerad på trottoarkanten vid *&child* där det framgår titel, konstnär och årtal, att den är donerad av Malmö Förskönings- och Planteringsförening samt Malmö Stads symbol (Bildbilaga, bild 5c). Skulpturens form och uttryck leder tillsammans med texten till meningsproduktion enligt Barthes.¹⁶⁹ Att betrakta verket och läsa informationsplattan leder betraktaren till perception och förståelsen blir en generell konnotation och inte en

¹⁶³ Sonesson, *Bildbetydelser*, s. 304-305.

¹⁶⁴ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 227.

¹⁶⁵ Ravinen kulturhus, Charlotte Gyllenhammar, *Nedslag*,

<https://www.ravinenkultur.se/utställning/charlotte-gyllenhammar/> besökt 2025-09-03, 2025-11-22.

¹⁶⁶ Gillgren, "Den performativa blicken", s. 73.

¹⁶⁷ Clarke, *Water and art*, s. 73-74.

¹⁶⁸ The "Uncanny", övers. A. Stratchey, ursprungligen publicerad i tidskriften *Imago*, nr. 5, 1919, [PDF], tillgänglig på: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, (hämtad 2025-09-09) & Charlotte Gyllenhammar, Charlotte Gyllenhammar, 2004, paginering saknas.

¹⁶⁹ Barthes, *Bildens retorik*, s. 41-42.

specifik individuell. Konstnären har bestämt betydelsen innan och är given.¹⁷⁰ Titeln leder förståelsen till barn och inte att ett specifikt barn avses. Tecknet ”&”, och, i titeln indikerar att något ska stå före titeln *&child* och visar på att barnet hör ihop med något. Det kan leda betraktaren till att koppla ihop *Mother* och *&child*.

Sammanfattningsvis kan obehagskänslor uppstå på flera olika sätt kopplat till *&child*. Det kan vara storleken, att fragment av skulpturen visas som gör att barnhuvudet upplevs mycket stort, om ögonen är stängda eller inte. Vad skulle hända om båda skulpturerna *Mother* och *&child* plötsligt får liv och börja röra sig om *Mother* vill hämta sitt hämta sitt barn som befinner sig själv i vattnet. Det mångbottnade och tvetydiga är närvarande.

¹⁷⁰ Barthes, *Bildens retorik*, s. 41-43.

3.3 Mother & child

Som framgått ovan kan verken *Mother* och *&child* läsas som enskilda verk och samtidigt läsas ihop som ett verk. Båda verken *Mother* och *&child* är kategorin skulpturer i Krauss modell och de är inte arkitektur och inte landskap.¹⁷¹ Verken utgår från betraktaren är i rörelse, där *Mother* är placerad i en trafikerad rondell och *&child* nära en simhall dit besökare är på väg till eller från. Verken kan också stå för sig själva kopplat till den omgivande kontexten och upplevas var för sig och är autonoma. Motiven av moder och barn är universella och skulle kunna finna sin plats i stort sett vart som helst i Sverige och världen. Detta innebär att alla har möjlighet att känna igen oavsett ålder, etnicitet, kulturell bakgrund med tanke på att Malmö är en stad med 179 nationaliteter och 150 språk talas.¹⁷²

Iscensättningen är i stadsmiljön med staden som bakgrundskuliss och människor på väg i sin tillvaro till arbete, skola och mötesplatser.¹⁷³ Avståndet mellan de båda fontänskulpturerna utgör en vakans, som är en situation som inte helt överensstämmer utan behöver tolkas av betraktaren, om skulpturerna betraktas som ett verk.¹⁷⁴ En orsak till att skulpturerna är på olika platser är att de har tillkommit vid olika år. Avståndet mellan skulpturerna kan påverka upplevelsen av skulpturerna när de ses som ett eller två verk. Först när betraktaren har kännedom om titlarna kan en tydlig koppling ses mellan verken. Om betraktaren inte känner till titeln *Mother* kan verket framstå som ett könlöst människohuvud. *Mother* och *&childs* blickar är inte riktade mot varandra, utan *Mothers* blick är riktad uppåt mot himlen och *&childs* blick är inåtvänd medan skulpturen ansikte delvis är vänd mot det håll där *Mother* är placerad. Skulpturerna kan delvis ses från varandras respektive placeringar.

Betraktaren rör sig mellan de båda verken och kan då ses befinna sig i det reella rummet, verkligheten.¹⁷⁵ *Mother* är i det estetiska rummet och avgränsas av den omslutande vattenspegeln och det gäller även för *&child* som är i sitt estetiska rum avgränsat även det av vattenspegeln.¹⁷⁶ Genom titlarna, gestaltningen och att det finns en väg som förbinder de båda skulpturerna uppstår en situation där vägen och betraktaren kan ses bli en del av gestaltningen. Betraktaren kan röra sig mellan skulpturerna via vägen som underlättar för betraktaren att nå båda skulpturerna. Det som omgärdar skulpturerna, som ger skulpturerna samband med platsen, innebär implicit koreografi där betraktaren kan inta en ideal placering enligt Sjöholm Skrubbe.¹⁷⁷ Omgivningen hjälper till att positionera betraktaren så att verket blir betraktat från den ideala platsen.¹⁷⁸ När de båda verken läses ihop och betraktaren rör sig i det estetiska rummet, på vägen mellan verken, blir betraktaren en fokaliserare, identifikationsgestalt, enligt Kemp.¹⁷⁹ Sjöholm Skrubbe invänder att fokaliserare inte direkt kan implementeras på situationer med skulpturer och dess kommunikationsformer, eftersom skulpturen och betraktaren konkret är på samma plats.¹⁸⁰ Det är skulpturerna genom sin skala och tredimensionalitet som blir identifikationsfigurer menar Sjöholm Skrubbe, och betraktaren är en del av

¹⁷¹ Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, s. 37.

¹⁷² Malmö Stad, Fakta och Statistik, Befolkning, <https://malmo.se/Fakta-och-statistik/Befolkning.html>, besökt 2025-11-10.

¹⁷³ Gillgren, "Den performativa blicken," s. 73.

¹⁷⁴ Ibid, s. 68.

¹⁷⁵ Ibid, s. 61.

¹⁷⁶ Ibid, s. 63.

¹⁷⁷ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 220.

¹⁷⁸ Kemp, "The Work of Art and Its Beholder," s. 187.

¹⁷⁹ Ibid, s. 187.

¹⁸⁰ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 222.

iscensättningen och gestalt i samma rumslighet som skulpturen. Beträktaren blir en del av konsten.

Sikten mellan skulpturerna är begränsad av bland annat busskur, husfasader och träd. Från *Mother* kan betraktaren se *&childs* ansikte med ögon och näsa, men ett öga är delvis dolt. De är inte samma skulptur, men likaväl kan gestaltningen ses ihop. I de skulpturer från 1900-talet i Sjöholm Skrubbes avhandling med titel eller motiv av mor och barn är gestalterna av mor och barn samma skulptur, där modern håller i barnet eller att barnet är på moderns axlar.¹⁸¹ Det fysiska avståndet i de samtida verken *Mother* och *&child* finns inte i 1900-talets skulpturer. Av de skulpturer med mor och barn-motiv och titlar i Sjöholm Skrubbes avhandling är en placerad på en central plats i Stockholm, en centralt i Nässjö och en i en park i Kiruna. Obehag relaterat till *Mother* och *&child* är genom deras skala och att delar av dem ses men del av gestaltningen måste föreställas av betraktaren. Obehag kan upplevas avseende att *&child* kan upplevas vara övergivet genom avståndet till *Mother*. Om betraktaren inte vet att *Mother* är mamma, så kopplar antagligen inte betraktaren ihop de båda verken.

Sammanfattningsvis uppkommer fler frågor sedan *&child* tillkommit i stadsmiljön tillsammans *Mother*. Obehagskänslor kan uppstå när verken relateras till varandra, som att *&child* är ensamt och inte i direkt närhet till *Mother*. Skulpturerna är i mycket stor skala jämfört med 1900-tals skulpturerna i Sjöholm Skrubbes material. I stadsmiljön och skulpturernas relation till gatumiljö och husfasader kan avståndet mellan de båda skulpturerna upplevas vara proportionerligt.

¹⁸¹ Sjöholm Skrubbe, "Skulptur i folkhemmet", s. 203, 208, 220.

4 Diskussion

Uppsatsens syfte är att studera samtida svensk skulptur utifrån det känslomässiga betraktandet, där verken visas i utställningsrummet och det offentliga rummet. De tre frågeställningar är: "Hur kan uppochnervänd konst förstås av mottagaren?", "På vilket sätt kan verkets skala bidra till mottagandet?", samt "På vilket sätt kan den omgärdande offentliga platsen jämfört med traditionella utställningsrum inverka i upplevelsen av verket?" De verk som studeras är fyra skulpturer av Charlotte Gyllenhammar, där två visades i en utställning och två i offentlig miljö.

Skulpturerna som ingår i studien är i stor skala och en är uppochnervänd. För *Night, Descend, Mother* och *&child* ses fragment, delar av, gestaltningen, medan andra delar av dem måste föreställas av betraktaren. Det gör att även om det som visas, som huvudet av ett barn vid *&child*, är proportionerligt och detaljrikt återgivet, kan intrycket påverkas än om hela gestalten varit synlig. Fragment och vakanser i gestaltningen inverkar på upplevelsen. Det som kan upplevas proportionerligt om hela figuren syns kan få en grotesk framtoning då gestaltningen innebär att ett fragment, en del, syns.

För de två verken i utställningsrummet framkom att frånvaron av omgivande miljö gjorde det svårare att tolka konstverken. Den omgivande miljön som är av vikt saknades och bidrar till meningsproduktionen av verken. Både vid *Sitting Giant* och *Night, Descend*, kunde betraktaren få en känsla av att dessa verk fått en platslös placering och slumpmässigt hamnat där det stod vilket kan ge upphov till obehagskänslor. Förutom skala och uppochnervänt motiv är frånvaro av omgärdande platsen central vid tolkningen. Det framgår speciellt när verket relaterar till platsen som i *Night, Descend* och kvinnan verkar sjunka ner genom golvet, vilket måste föreställas av betraktaren för att bli en helhet. Rummet, eller miljön, utgör en del av gestaltningen. Utställningsrummet, den vita kuben, är en konvention inom utställning, och dess neutralitet utmanas onekligen då omgivningen mer eller mindre tydligt är en del av gestaltningen.

För *Mother* och *&child* i det offentliga rummet i stadsmiljö framgick att den omgärdande miljö och placeringen inverkar hur betraktaren rör sig både runt verken och även mellan verken. Sjöholm Skrubbes avhandling har genomgående i uppsatsen varit ett referensmaterial avseende metod och teori. Hennes avhandling har offentlig konst om studieobjekt och i min uppsats är de två offentliga skulpturerna *Mother* och *&child* offentliga verk och därmed är det relevant att applicera Sjöholm Skrubbes resultat på dessa. Jag har även tillämpat Sjöholm Skrubbes tillvägagångssätt på verken i utställningsrummet *Sitting Giant* och *Night, Descend*. Speciellt avseende *Mother* och *&child* är deras placering föremål för intresse och olika frågor uppkommer om betraktaren ställs inför dem enskilt eller båda samtidigt. Både deras respektive plats och avståndet dem emellan påverkar det som Sjöholm Skrubbe benämner implicit koreografi, som ska underlätta för betraktaren att inta den ideala positionen för betraktande. Här är både platsen och skulpturens form bidragande till att betraktaren finner optimal position. Dessa två skulpturer utgår från att betraktaren rör sig; *Mother* genom placeringen i rondellen och *&child* en bit bort där titeln signalerar att den tillhör *Mother* och de båda ses delvis från sina respektive platser.

En skillnad mot Sjöholm Skrubbe är att i hennes avhandling är skulpturerna från perioden 1940-1975 och i denna uppsats från åren 2014 till 2019 och samtida skulptur. Formspråket är olika på flera sätt. För skulpturerna under 1900-talet är gestaltningen av barn präglade av oskuldsfullhet och placeringen ofta där barn befinner sig, som vid skol- och idrottsbyggnader, och skulpturerna kan ses fungera som förebilder. Placeringen av *&child* är i direkt närhet till en simhall och barnet utför en aktivitet som görs i simskolesammanhang. *Sitting Giant* och *&child* gestaltar barn med stängda ögon, där

Sitting Giants ansikte med ögon kan anas och *&childs* ögon är markerade och stängda medan öronen och näsan är detaljerat utformade. Den inåtvända blicken där betraktaren inte kan möta den i kombination med den stora skalan kan ge en obehaglig känsloupplevelse för betraktaren. Upplevelse av igenkänning och nyfikenhet kan också ske och skulpturerna kan förstås som mångbottnade och tvetydiga, vilket utmärker samtida konst.

Titlarna skiljer sig åt mellan 1900-talets skulpturer och de från 2010-talet avseende gestaltning av barn, där de förra ofta anger vilken aktivitet gestalterna utövar samt kön, medan 2010-talets skulpturer i denna uppsats anger storlek och att det är barn som avses. Titlarna för varje verk i denna uppsats visade sig bidra avsevärt i meningsproduktionen och förståelsen och också påverka hur verket upplevdes. I *Sitting Giants* fall är det just en jätte som avses. Gestaltningen av verket visar på ett förskolebarn, medan titeln pekar på den förutom gestaltning är en jätte jämfört med normallånga barn eller vuxna människor. För *Night, Descend* var titeln betydelse extra tydligt, där *Descend* betyder nedåttstigande rörelse. I stället för intrycket av sårbarhet kan kvinnan vara på väg nedåt i marken och på så sätt undkomma en utsatt situation eller åtminstone ta sig någon annanstans som hon valt själv. *Mother* visar att det rör sig om en mor, trots att verket kan upplevas som könlöst och där *&childs* titlar visar på att det kan tolkas höra ihop med *Mother*, där verken har ett avstånd mellan sig men kan skymmas från varandras placering

Skulpturerna uppvisar såväl familjära som främmande motiv och kan ge obehagskänslor enligt Freud. Igenkänning ges av motiven barn och kvinnor och gestaltningarna kan vara vardagsnära som vattenlek. Förutom stor skala och uppochnervänd position kan tanken skrämna på vad som skulle hända om de plötsligt fick liv och börjar röra på sig. Det ger en likhet med modelldockor som kan vara svåra att avgöra om de är vid liv eller livlösa och utlösa obehagskänslor. Skulpturerna börjar som en igenkänning i det familjära och rör sig mot det främmande och kusliga.

Studien behandlar fyra verk av Gyllenhammar vilket är ett litet antal verk. Med ett så litet material är det vanskligt att dra generaliserande slutsatser. Icke desto mindre framkommer i såväl verksanalyserna som i de texter som ingår i uppsatsen att likartade känsloupplevelser som obehag kunna upplevas vid betraktandet. I en framtida uppsats kan ett större urval av verk ge svar på om en större bredd av känslor upplevs.

Från Krauss skulpturteoretiska begrepp avseende monumentet och modernismen till Sjöholm Skrubbe och begreppet medelvägens modernism avseende svensk offentlig skulptur under 1900-talet vidare till den svenska samtida skulpturkonsten kan ses en indikation på utvecklingen av figurativ skulptur. Fyra skulpturer av en konstnär kan ge en indikation på hur olika estetiska grepp kan ge upphov till olika känslor.

Denna studie är gjord ur betraktarens perspektiv. Det innebär att konstnärens vision och tankar inte är medtagna. Enligt receptionsetetiken formar verket sina betraktare och verket implicerar den ideala, implicita betraktaren. Det finns inneboende i verken att kommunicera med betraktaren, där dess motiv, form och gestalter struktureras för att ge den optimala betraktarpositionen. Omgivande miljö, platsen och gestaltningen, där blickar framgår eller inte samt vad betraktaren måste föreställa sig som är dolt inverkar. Det framkom i denna studie att verken kan stå för sig själva.

Avseende offentlig konst så möts betraktare av den ute i samhället, utan egentlig möjlighet att undvika den. Att uppföra konst med mångbottnad betydelse och inte alls tänkt att vara publikfriande eller snäll, ställer krav på beställare att ha en medvetenhet om hur konst kan tänkas upplevas. Därmed inte sagt att ”svår” konst ska väljas bort, men det ska finnas genomtänkta skäl till hur konstverk väljs ut. Betydelse kan även skifta över tid.

Jag menar att såväl Krauss som Sjöholm Skrubbes skulpturteorier har betydande relevans för samtida skulptur. Samtliga skulpturer i denna uppsats kan indelas i kategorin skulptur i Krauss modell om det utvidgade fältet. Krauss modell inkluderar landskap. I begreppet landskap ingår även stadslandskap, det urbana landskapet, där två av uppsatsens skulpturer är placerade.¹⁸² Krauss paradigm får anses råda ännu. Sjöholm Skrubbe bygger vidare på Krauss och introducerar begreppet ”medelvägens modernism” där det traditionella och förnyelsen existerade parallellt i 1900-talets skulptur. I denna uppsats framgår att tidsperioder även existerar parallellt i samtida skulptur. Aspekter som material och form från tidigare epoker återkommer i den samtida skulpturen och förnyelse sker genom gestaltning som resulterar i tolkning av mångtydighet vilket är utmärkande för den samtida konsten. Litteratur om samtida skulpturteori har inte hittats vid litteratursökning.

Förslag på fortsatt forskning är att fördjupa genusperspektivet. Gyllenhammars verk har återkommande motiv av kvinnor och barn, utsatthet och sårbarhet. Studie där Gyllenhammars verk och konstnärskap sätts i relation till konstnärer med feministiskt perspektiv som Annika von Hausswolff och Lotta Antonsson i samma generation kan med fördel utföras. Vidare satt i relation med motiv där barn uppvisar ett obehagligt, aggressivt handlande som i Lena Cronqvist motiv, med små flickor med otäcka personligheter där de utför våldsamma handlingar mot människor och djur, kan undersökas vidare. För att undersöka en större bredd av känslor som kan upplevas vid betraktandet kan studien utökas med flera skulpturer, som nämnts ovan.

I denna uppsats har jag metodologiskt valt en analysmetod där skulpturteori, receptionsetetiska begrepp som fokalisering, fragment och vakanser, samt semiotikens inskräpning av tecken i denotativ och konnotativ nivå har varit verktyg för att visa hur skulptur kan verka. Uppochnervänd gestaltning och skalan på verket påverkar betraktarens upplevelse, där även upplevelse av platslöshet i utställningsrummet och omgivande offentlig miljö är av betydelse för tolkningen och hur stor del av gestalten som är synlig eller dold. Studiens fyra verk uppvisar samtliga det som utmärker den samtida konsten, nämligen att den mångbottnad och tvetydig. Inom ett konstverk finns det plats för känslor av olika karaktär, såväl positiva som negativa. Glädje och trygghet kan samsas med oro och kuslighet. Det familjära och de kusliga kan återfinnas i samma verk enligt Freud. Konstnärer kan i den samtida konsten skapa konst som visa på mångtydiga och motsägelsefulla känslor som kan höra ihop.

¹⁸² Riksantikvarieämbetet, Allt finns i landskapet, <https://www.raa.se/kulturarv/landskap/allt-finns-i-landskapet/>, hämtat 2026-01-17.

5 Sammanfattning

Uppsatsens syfte är att studera samtida skulptur som visas i ett vitt, konventionellt utställningsrum, och i det offentliga rummet. Verken inkluderar omvända perspektiv och proportioner på den mänskliga kroppen och betraktarnas upplevelse vid mottagande. Frågeställningar är ”Hur kan uppochnervända perspektiv förstås av mottagaren”, ”På vilket sätt kan verkets skala bidra till mottagandet” samt ”På vilket sätt kan den omgärdande offentliga platsen jämfört med traditionella utställningsrum inverka i upplevelsen av verket?” Studien gjordes med utgångspunkt i Charlotte Gyllenhammar (f. 1963) verk med fyra skulpturer, varav två i en utställning *Sitting Giant* (2019), *Night, Descend* (2014) och två i offentlig miljö, fontänskulpturerna *Mother* (2014) & *child* (2017), båda placerade i Hyllie, Malmö. Samtliga verk var i stor skala och en var uppochnervänd. Utställningstext i broschyr och på webbsida, utställningens audioguide och recension i dagstidning avseende verken utgör material i textform som visar hur Ravinen Kulturhus kontextualiserar verken i utställningen. Analysen skedde med utgångspunkt i skulpturteori, receptionestetisk metod och semiotisk metod. Psykoanalys avseende upplevelse av obehag användes för att fördjupa förståelsen för skulpturens gestaltning och motiv. Resultatet visar att dess skala och att fragment, en del, av skulpturen ses där betraktaren måste föreställa sig resten av gestalten, påverkar upplevelsen och kan ge obehagskänslor, då proportionerna påverkas, även om det är ett familjärt motiv. Skulpturerna visar samtidigt en situation som är vardagsnära men också främmande, vilket bidrar till obehagsupplevelse. I utställningsrummet, den vita kuben, som ska vara neutralt för att inte störa konstupplevelsen, så saknas den omgivande miljön och därmed en faktor för meningsproduktion. Detta då skulpturerna relaterar till rummet, antingen genom sin stora skala eller genom att betraktaren i ett fall ser fragment av den och måste föreställa sig del av gestaltningen. Skulpturerna blir platslösa i rummet. För de två skulpturerna i det offentliga rummet var platsen en stor del för meningsproduktionen, både där de är placerade samt avståndet mellan dem. Skulpturerna är två autonoma verk men kan även läsas ihop som ett verk, vilket titlarna indikerade. Titlarna var betydelsebärande för samtliga skulpturer för meningsproduktion och förståelse och kan leda betraktaren till andra intryck än det initiala, som att indikera en rörelse i skulpturen eller att två skulpturer hör ihop. Det framgår att den samtida konsten är mångbottnad och tvetydig, där olika känsloupplevelser kan uppträda samtidigt.

6 Källförteckning

6.1 Litteratur

Allgårdh, Sophie & Malmborg, Estelle af, *Svensk konst nu: 85 konstnärer födda efter 1960*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2004.

Barthes, Roland, *Bildens retorik*, Faethon, Stockholm, 2016.

Brinck, Ingar, Eriksson, Yvonne & Göthlund, Anette, *Från modernism till samtidskonst: svenska kvinnliga konstnärer*, Signum, Lund, 2003.

Castenfors, Mårten, *Sveriges konst 1900-talet D. 3 1970-2000*, Sveriges allmänna konstfören., Stockholm, 2001.

Clarke, David J., *Water and art: a cross-cultural study of water as subject and medium in modern and contemporary artistic practice*, Reaktion, London, 2010.

Dreishpoon, Douglas. *Modern Sculpture: Artists in Their Own Words* [Elektronisk resurs], University of California Press, 2022. <https://doi-org.proxy.lnu.se/10.2307/j.ctv2vr8v47>.

Freud, Sigmund, The "Uncanny", övers. A. Stratchey, ursprungligen publicerad i tidskriften *Imago*, nr. 5, 1919, [PDF], tillgänglig på: <https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, (hämtad 2025-09-09)

Gillgren, P. "Den performativa blicken." I "Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap 1, Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.). Pp. 62–79. Stockholm: Stockholm University Press. 2017. DOI: <https://doi.org/10.16993/bal.e>. License: CC-BY 4.0

Gyllenhammar, Charlotte, *Charlotte Gyllenhammar*, Carlsson i samarbete med Galleri Charlotte Lund, Stockholm, 2004. Utställningskatalog.

Gyllenhammar, Charlotte, *Charlotte Gyllenhammar: kastad/cast*, Skissernas Museum, [Lund], 2020. Utställningskatalog.

Hedlin Hayden, Malin, 'Utsatthetens topografi', *Charlotte Gyllenhammar.*, Sidorna 10-21, 2022. Utställningskatalog.

Jentsch, Ernst (1997) "On the psychology of the uncanny" (1906), *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2:1, 7-16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>., hämtad 2025-09-17.

Kemp, Wolfgang. "The Work of Art and Its Beholder, The Methodology of the Aesthetic of Reception." In: *The subjects of art history: historical objects in contemporary perspectives*, Cheetham, Mark A., Holly, Michael Ann & Moxey, Keith P. F. (red.), s. 180-196. Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Kjørup, Søren, *Människovetenskaperna: problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*, 2., [rev. och uppdaterade] uppl., Studentlitteratur, Lund, 2009.

Krauss, Rosalind E. "Sculpture in the Expanded Field", *October*, no. 8, Spring 1979. s. 30-44. URL: <https://www.jstor.org/stable/778224>, hämtad 2025-09-09.

Krauss, Rosalind. "Skulptur i det utvidgade fältet," i *Minimalism och postminimalism*, Skriftserien Kairos nr 10 (2005), Stockholm: Raster, 1996-.

Moxey, Keith P. F., *The practice of theory: poststructuralism, cultural politics, and art history*, Cornell Univ. Press, Ithaca, N.Y., 1994.

O'Doherty, Brian, *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, Expanded edition, Univ. of California Press, Berkeley, Calif., 1999.

O'Reilly, Sally, *The body in contemporary art*, Thames & Hudson, London, 2009.

Royle, Nicholas, *The uncanny*, Manchester University Press, Manchester, 2003.

Rudd, Natalie, *Contemporary art*, Thames & Hudson, London, 2023

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

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

6.2 Webbsidor

Antaya, Christine. "Vad vill Ravinen med den här utställningen?" *Helsingborgs Dagblad*, 2025-06-14. <https://www.hd.se/kultur/konstrecensioner/vad-vill-ravinen-med-utstallningen-av-giganten-gyllenhammar/>, hämtad 2025-11-19.

Charlotte Gyllenhammar hemsida <https://www.charlottegyllenhammar.com/start/>, besökt 2025-09-03, samt <https://www.charlottegyllenhammar.com/article/92/biography>, besökt 2025-11-04.

Malmö Stad, Fakta och Statistik, Befolkning <https://malmo.se/Fakta-och-statistik/Befolkning.html>, besökt 2025-11-10.

Norrköpings konstmuseum, *Vatten - livets flöde* <https://www.norrkopingskonstmuseum.se/utstallning/vatten-livets-flode/> besökt 2025-11-11.

Prins Eugens Waldemarsudde, *Charlotte Gyllenhammar, Croiser/Korsa*, <https://waldemarsudde.se/utstallningar/charlotte-gyllenhammar/> besökt 2025-11-09.

Riksantikvarieämbetet, Allt finns i landskapet, <https://www.raa.se/kulturarv/landskap/allt-finns-i-landskapet/>, besökt 2026-01-17.

Statens Konstråd, "Dö för Dig – Charlotte Gyllenhammar uppför ny version av den uppochnedvända eken." Senast uppdaterad 2023-05-26. <https://statenskonstrad.se/do-for-dig-charlotte-gyllenhammar-ateruppfor-den-upp-och-nedvanda-eken/> besökt 2025-09-29.

Ravinen Kulturhus, 31 maj 2025 – 21 september 2025 *Charlotte Gyllenhammar – Nedslag*, samt Audioguide – *Charlotte Gyllenhammar – Nedslag* <https://www.ravinenkultur.se/utstallning/charlotte-gyllenhammar/> besökt 2025-09-03, 2025-11-22.

Vetenskaprådet, God forskningssed 2024. <https://www.vr.se/analys/rapporter/vara-rapporter/2024-10-02-god-forskningssed-2024.html>, besökt 2025-12-16.

6.3 Otryckta källor

Almström, Anna, *Dolt under ytan - En studie om vattnets betydelse i samtida offentlig konst*, Kandidatuppsats vid Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 2022.

Frostensson, Kajsa, *Våld i konsten: En studie om hur våld gestaltats i konsten under 1900-talets sista decennier*, Masteruppsats vid Konstvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 2020.

Högfeldt, Sandra, *Ensam Ute: Att placera offentlig skulptur*, Kandidatuppsats vid Institutionen för kulturvetenskaper, Linnéuniversitetet, 2009.

Petterson Sandmark Niels, *Det Unheimliche och Hemmet – En kartläggning om det kusliga i hemmets atmosfär*, Masteruppsats vid Institutionen för arkitektur och byggd miljö, Lunds Universitet, 2018.

Ravinen Kulturhus, *Charlotte Gyllenhammar Nedslag*. Utställningstext, Broschyr, 2025.

7 Bildförteckning

Bildbilaga, Bild 1. Charlotte Gyllenhammar, *Dö för dig/Slå rot* (2023), Ek, Drottninggatan, Stockholm. © Charlotte Gyllenhammar / Bildupphovsrätt 2023 Dö för dig/Slå rot (2023). Foto. Ricard Estay. <https://statenskonstrad.se/do-for-dig-charlotte-gyllenhammar-ateruppfor-den-upp-och-nedvanda-eken/>, besökt 2025-09-29.

Bildbilaga, Bild 2a. Charlotte Gyllenhammar, *Sitting Giant* (2019) mått 213 x 202 x 197 cm, modell av gips. Foto Förf. 2025.

Bildbilaga, Bild 2b. Charlotte Gyllenhammar, *Sitting Giant* (2019). mått 213 x 202 x 197 cm, modell av gips. Placering i utställningsrummet. Foto Förf. 2025.

Bildbilaga, Bild 3a. Charlotte Gyllenhammar, *Night, Descend* (2014) mått 220x120x120 cm, svart brons. Foto. Förf. 2025.

Bildbilaga, Bild 3b. Charlotte Gyllenhammar, *Night, Descend* (2014) mått 220x120x120 cm, svart brons. I motljus. Foto. Förf. 2025.

Bildbilaga, Bild 4a. Charlotte Gyllenhammar, *Mother* (2014), mått 5x10x4 m, bassängen: 30 m i diameter, vikt ca 10 ton, brons. Foto. Förf. 2025.

Bildbilaga, Bild 4b. Charlotte Gyllenhammar, *Mother* (2014), mått 5x10x4 m, bassängen: 30 m i diameter, vikt ca 10 ton, brons. Sett snett från sidan. Foto. Förf. 2025.

Bildbilaga, Bild 5a. Charlotte Gyllenhammar, *&child* (2017), mått 3 m hög, brons. Placering i relation till Hylliebadet. Foto. Förf. 2025.

Bildbilaga, Bild 5b. Charlotte Gyllenhammar, *&child* (2017), mått 3 m hög, brons. Ansiktets detaljer Foto. Förf. 2025.

Bildbilaga, Bild 5c. Informationstavla för *&child*. Placerad nära fontänskulpturen så att betraktaren möter den när hen kommer ut från Hylliebadet. Texten längst ner lyder: "Donerad av Malmö Förskönings- och Planteringsförening". Till höger Malmö Stads symbol. Foto. Förf. 2025.

Bilaga 1. Bildbilaga



Bild 1. Charlotte Gyllenhammar, *Dö för dig/Slå rot* (2023), Ek, Drottninggatan, Stockholm. ©Charlotte Gyllenhammar / Bildupphovsrätt 2023 *Dö för dig/Slå rot* (2023). Foto. Ricard Estay. <https://statenskonstrad.se/do-for-dig-charlotte-gyllenhammar-ateruppfor-den-upp-och-nedvanda-eken/>, besökt 2025-09-29.



Bild 2a. Charlotte Gyllenhammar, *Sitting Giant* (2019) mått 213 x 202 x 197 cm, modell av gips. Foto Förf. 2025.



Bild 2b. Charlotte Gyllenhammar, *Sitting Giant* (2019) mått 213 x 202 x 197 cm, modell av gips. Placering i utställningsrummet. Foto Förf. 2025



Bild 3a. Charlotte Gyllenhammar, *Night, Descend* (2014) mått 220x120x120 cm, svart brons. Foto. Förf. 2025.



Bild 3b. Charlotte Gyllenhammar, *Night, Descend* (2014) mått 220x120x120 cm, svart brons. I motljus. Foto. Förf. 2025.



Bild 4a. Charlotte Gyllenhammar, *Mother* (2014), mått 5x10x4 m, bassängen: 30 m i diameter, vikt ca 10 ton, brons. Foto. Förf. 2025



Bild 4b. Charlotte Gyllenhammar, *Mother* (2014), mått 5x10x4 m, bassängen: 30 m i diameter, vikt ca 10 ton, brons. Sett snett från sidan. Foto. Förf. 2025.



Bild 5a. Charlotte Gyllenhammar, *&child* (2017), mått 3 m hög, brons. Placering i relation till Hylliebadet. Foto. Förf. 2025.



Bild 5b. Charlotte Gyllenhammar, *&child* (2017), mått 3 m hög, brons. Ansiktets detaljer. Foto. Förf. 2025.



Bild 5c. Informationstavla för *&child*. Placerad nära fontänskulpturen så att betraktaren möter den när hen kommer ut från Hylliebadet. Texten längst ner lyder: "Donerad av Malmö Förskönings- och Planteringsförening". Till höger Malmö Stads symbol. Foto. Förf. 2025.