

Hope och Tilted Arc  
– en komparation av två publika verk i New  
York

Jan Stenfell

Avdelningen för konsthistoria

och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet

Magisteruppsats VT 2012 (KOV204)

Handledare: Ann-Charlotte Weimarck

Jan Stenfell, 'Hope and Tilted Arc – a comparison between two public sculptures in New York'

## Abstract

The essay points out some important features regarding hermeneutics of the concept 'sculpture'. The aim is to make a comparative analysis of two sculptures sited in New York City, Manhattan. One is a monument, entitled *Hope*, dedicated to the former Swedish Ambassador Raoul Wallenberg, who saved thousands of lives in Budapest during the Second World War. The artists are the Swedish couple Ulla and Gustav Kraitz. The other one is the much discussed *Tilted Arc*, manufactured and installed by the American artist Richard Serra. The methods used in the essay are both compositional and semiotic. Both sculptures are (were) in a way destined. *Tilted Arc* was dismantled and destroyed in 1989 and for *Hope* there is a fixed sum funded for its final destruction. The issues to be addressed in the essay are: what are the connotations embedded in the sculptures, and is it reasonable to believe that these connotations did have any significance for the public reception? The essay also draws a schematic matrix of the sites and modalities concerning works of art. Following an analysis of formal, iconographic and semiotic nature, is a discussion mainly based upon the semiotic concept of commutation, where the idea is to isolate certain parts of the artwork in focus, trying to study when and how the mental concepts of meaning are established and changed. The conclusion turns out in a 'most likely'. The conditions of the public reception were probably highly dependent on the connotive meanings of the sculptures discussed, and with a slight twist or change, most parts of the structure of meanings would have been different.

*"Interruption, incoherence, surprise are the ordinary conditions of our lives."*

Paul Valéry

# Innehållsförteckning

Inledning.....	5
Bakgrund .....	6
Syfte .....	7
Avgränsningar .....	8
Teori och metod .....	10
Disposition .....	15
Metodologi .....	15
Formal analys .....	15
Ikonografi .....	17
Semiotisk metod .....	21
Beskrivning och tolkning av <i>Hope</i> .....	26
Bakgrund till <i>Hope</i> .....	26
Formal beskrivning och tolkning av <i>Hope</i> .....	28
Ikonografisk tolkning av <i>Hope</i> .....	31
Semiotisk tolkning av <i>Hope</i> .....	33
Beskrivning och tolkning av <i>Tilted Arc</i> .....	41
Bakgrund för <i>Tilted Arc</i> .....	41
Beskrivning och formal tolkning av <i>Tilted Arc</i> .....	42
Ikonografisk tolkning av <i>Tilted Arc</i> .....	43
Semiotisk tolkning av <i>Tilted Arc</i> .....	46
Diskussion .....	51
Konklusion .....	62
Figurförteckning .....	64
Kommentarer, figurer .....	64
Referenser.....	65
Tryckta källor .....	65
Småtryck.....	68
Tidningsartiklar .....	68
Otryckta källor.....	68
Elektroniska källor .....	68

## Inledning

Under en rad år har jag haft privilegiet att arbeta med publik konst och ibland förundrats över de starka reaktioner som en del av verken kan väcka hos sin publik. Framför allt har jag förvånats över de negativa reaktioner som kommit fram till följd av betydelser som mottagarna lagt in i verken. Reaktionerna, positiva eller negativa, var påfallande ofta knutna till kunskap eller erfarenheter som publiken besatt. Generellt var min åsikt att ju bättre kunskap publiken hade om verken, konstnärerna eller konst i allmänhet, desto mer benägen var man att reagera positivt på konstverken.

Föreliggande uppsats är ett försök att undersöka de betydelsebildningar som kan uppstå i och omkring ett offentligt verk. Min uppfattning är den, att även med en grund kunskap om konst kan mottagarna ofta associera rikt och fritt och konstverken blir på så sätt något av katalysatorer för åsikter eller tankar som redan kan finnas implicit hos betraktarna.

Att just den publika konsten kommer i blickfånget i politiskt oroliga tider ökar nyfikenheten på de betydelsebildningar som ligger bakom handlingsmönster sådana som destruktion eller vandalisering av konst. Kopplingar till politiska strukturer kan med fördel studeras i länder med förändrade politiska ideologier. Studier om detta har gjorts bland annat i Östeuropa och tidigare Sovjetunionen efter unionens och järnridåns fall, och i Irak, före och efter avsättandet av Saddam Hussein. Det verkar i alla fall vara klart att det finns ett nära samband mellan politik och konst<sup>1</sup>. Konst, och kanske särskilt publik konst, är en del av den för tillfället existerande ideologiska praktiken<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Makiya, Kanan *The Monument – Art and Vulgarly in Saddam Hussein's Iraq*, University of California Press 2004, s 33 ff.

<sup>2</sup> Här använder jag mig av den vida definition av ideologi som nämns i: Sjöholm Skrubbe, Jessica, *Skulpturen i folkhemmet. Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*, Makadam, s 30. "[...] ideologi är social meningsproduktion och handlar om värderingar och normer samt om hur dessa kan relateras till frågor om makt."

## Bakgrund

Publik konst är i hög grad utsatt för åsikter och meningsutbyten, vilka ofta har sin upprinnelse i komplexa betydelsebärande system. Att konst engagerar på många nivåer är väl känt. Hur dessa betydelsebildningar uppstår i olika miljöer är inte lika väl känt, inte heller varför dessa kan ta så olika riktning.

Uppfattningen att konstverk är eviga objekt, oberoende av tid, har numera huvudsakligen åsidosatts av en mera tidsbunden syn på konsten, både avseende dess produktionsår (konsthistorisk kategorisering), men också avseende den tidsrymd, som konstverket kan tänkas verka inom. Detta noteras tydligt av Gamboni<sup>3</sup>, men har även anammats mera pragmatiskt till exempel av GSA (General Services Association) i New York City, vilken organisation ser det som obligatoriskt att vid uppförande av ett konstverk i staden, även avsätta medel för dess bortförande<sup>4</sup>.

De båda konstverk som denna uppsats behandlar är Richard Serras *Tilted Arc* (1981) och skulpturen *Hope* (1998) av konstnärsparet Gustav och Ulla Kraitz. Båda konstverken var/är föremål för drag av destruktion; manifest hos *Tilted Arc*, som destruerades några år efter installationen, och latent hos *Hope*, vars donator nödgades avsätta medel i en fond för nedmontering av skulpturen och destruktion eller bortforslande av densamma.

Redan på 700-talet i Bysans fanns ett medvetet utvecklat ikonoklastiskt beteende, vilket oftast tolkats som blasfemi<sup>5</sup>. Under reformationen omtolkades begreppet till att förutom förstörelse också omfatta ignorans och kunde rikta sig mot konsten per se såväl som mot religionen. Ignorans, i betydelsen att inte till fullo vara medveten om sina handlingar, är enligt konsthistorikern Dario Gamboni<sup>6</sup> ett nyckelbegrepp i stigmatiseringen av ikonoklastiska handlingar. En handling som till exempel destruktionen av ett flertal Buddhastatyer i Afghanistan i början av 2000-talet, kan antas handla både om ren blasfemi, men även innefatta en opposition mot västerländska idéer och värderingar. Destruktionen var ett led i en omfattande kampanj ledd av den dåvarande talibanregeringen i Afghanistan.

---

<sup>3</sup> “[...] an object is made, it exists, and it may ultimately, be destroyed”, Gamboni, Dario *The Destruction of Art – Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion 1997, s 25.

<sup>4</sup> Uppgifter vid intervju med konstnären 2012-03-21. *Nordvästra Skånes Tidningar*, 1998-11-15

<sup>5</sup> Gamboni, Dario *The Destruction of Art – Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion 1997, s 13.

<sup>6</sup> *Ibid*, s 13-15.

Ett närliggande begrepp till ikonoklasm är vandalism. Båda begreppen har genomgått en semantisk förändring över tid i både franska och engelska. Med ikonoklasm menades först en förstörelse av religiösa verk. Senare fick begreppet stå för en mer allmän förstörelse av konstverk. Begreppet vandalism betecknade tidigt en förstörelse av just konstverk, men fick efter hand en betydelse av förstörelse över huvud taget. Gamboni<sup>7</sup> menar att man inte kan likställa begreppen eftersom förstörelse av eller åverkan på konstverk historiskt sett har haft en stor symbolisk betydelse.

Vad som betecknats som offentligt sanktionerade handlingar av destruktion är i hög grad beroende av sociala och kulturella värderingsstrukturer. Även i sen tid har synen på vad som är rätt eller fel, fult eller vackert, ont eller gott i detta avseende, styrts av både generella och individuella värderingar, vilka kan botten i politiska och religiösa strukturer eller normativa hegemonier. Hegemoni enligt Antonio Gramsci<sup>8</sup> är en ideologisk och värderingsmässig dominans, som bygger på samtycke, och alltså inget som är av makthavare (eller intellektuella) påtvingat medborgarna.

Jessica Sjöholm Skrubbe noterar att det faktum att man tilldelar skulpturer ”visuella kommentarer” i form av klotter eller annan påverkan, tyder på att man har sett skulpturen som en representation och inte som en tom projektyta<sup>9</sup>. En del av bedömningsgrunderna för ett estetiskt objekt, definieras enligt Gamboni för en oinvigd betraktare i föreställningar om hur mycket arbete som lagts ned på dem<sup>10</sup>. Sålunda är, med en sådan syn, betydelsebildningarna för ett estetiskt objekt hämtade från helt andra samhällsdiskurser än de vanligtvis intellektuella.

## Syfte

Uppsatsen avser att göra en komparativ analys av två publika verk med placering centralt på Manhattan i New York City. Det ena verket, *Tilted Arc* av Richard Serra, är väl omskrivet och kanske mest känt för att det destruerades och fördes bort efter några år. Det andra verket,

---

<sup>7</sup> Gamboni, Dario *The Destruction of Art – Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion 1997, s 17-20.

<sup>8</sup> Ehnmark, Anders *En stad i ljus*, Norstedts förlag 2005, s 82, s 101.

<sup>9</sup> Skrubbe, Jessica *Skulptur i folkhemmet*, Makadam 2007, s 278.

<sup>10</sup> För en diskussion om värdegenerering av konst se: Gamboni, Dario *The Destruction of Art – Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion 1997 till exempel s 175 ff.

*Hope* av Gustav och Ulla Kraitz, är ofta rubricerat som ett monument eller minnesmärke<sup>11</sup> över Raoul Wallenberg, men icke desto mindre ingår det tekniskt och formalt i ett sammanhang av verk producerade av konstnärerna Kraitz<sup>12</sup>.

Syftet med uppsatsen är att skapa förståelse för hur inte bara de deskriptiva, denotativa<sup>13</sup> meningarna är betydelsebärande utan hur också de konnotativa meningarna bär upp verken och har betydelse även för det publika mottagandet av dem. Jag vill granska följande två frågeställningar:

1. Hur ser de konnotativa betydelserna ut för respektive verk?
2. Finns det rimliga skäl att anta att dessa betydelser haft någon inverkan på hur verken hanterats och mottagits?

Min tes är att det faktum att de båda verken härrör från helt olika kulturella kontexter, och därpå följande betydelsebildningar, har haft väsentlig betydelse för hur de båda verken mottogs och hanterades av de amerikanska myndigheterna.

## Avgränsningar

Publik konst har varit föremål för en mängd olika studier, kanske framför allt under de senaste 15-20 åren. Åtskilliga frågeställningar om dessa verk har lyfts fram såsom<sup>14</sup>:

- demokratiska aspekter; vem avgör och vem *bör* avgöra vilka verk som ska uppföras på offentliga platser?

---

<sup>11</sup> Försök har gjorts att definiera en distinktion mellan monument och minnesmärke som begrepp, t.ex., James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven, 1993; ”The Art of Memory. Holocaust Memorials in History”, *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, James E. Young (red.), Prestel, New York, 1994, s. 21. Cher Krause Knight, *Public Art. Theory, Practice and Populism*, Blackwell Publishing, Malden, MA, & Oxford, 2008, s. 23–24. Se även Penelope Curtis, *Sculpture 1900–1945. After Rodin*, Oxford University Press, Oxford, 1999, s. 64; Michael Rowlands & Christopher Tilley, ”Monuments and Memorials”, *Handbook of Material Culture*, Christopher Tilley (red.), SAGE, London, 2006. <[http://sage-ereference.com.ludwig.lub.lu.se/view/hdbk\\_matculture/n31.xml](http://sage-ereference.com.ludwig.lub.lu.se/view/hdbk_matculture/n31.xml)> 2011–07–31. Uppgifterna hämtade från Arvidsson, Jens, ”Astrid Lindgrens minnesmärken i Vimmerby – En fenomenologisk studie”, Lund 2012, s 10. Jag kommer däremot i denna uppsats inte att dra någon gräns mellan dessa båda begrepp.

<sup>12</sup> Se Ramljak, Suzanne (red), *Fertile Forms, The sculpture of Gustav and Ulla Kraitz*. American Ceramic Books 2006.

<sup>13</sup> D’Alleva, Anne *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishing 2005, s 35. Se även definitioner under rubriken Metodologi.

<sup>14</sup> Miles, Malcolm, *Art, Space and the City*, Routledge 1997, s 84-131.



- samhällseliga aspekter; vilka platser är offentliga? Behöver samhället över huvud taget offentlig konst?
- Konstnärliga aspekter; hur förhåller sig konstnärerna till sina publika uppdrag? Hur förhåller sig de publika verken till konstnärernas övriga produktion? Hur förhåller sig konst och arkitektur? Hur förhåller sig verkens integration till dess intervention<sup>15</sup>?

Flertalet av dessa frågeställningar har, som nämnts ovan, ingående behandlats och utforskats under de senaste 15 åren. Flera av begreppen har också undergått processuella betydelseförskjutningar. Föreställningen om ”plats” har t.ex. gått från att vara en specifik fysisk plats eller kontext, till att vara ett efemärt, immateriellt begrepp, ett begrepp eller förhållande som dessutom varierat processuellt över tid. Samma begrepp ”plats” har varit föremål för ytterligare en betydelseförskjutning Tidigare har frågan om konstens och konstnärers kulturella tillhörighet varit förhärskande, men den mer dominerande frågan idag avseende platsspecificitet är förhållandet till ”icke-konst- platser” och det vardagliga livet utanför konstfältet<sup>16</sup>. Båda dessa frågor är dock underordnade frågan om en diskursivt bestämd plats, avgränsad av ett kunskapsfält, intellektuellt utbyte eller kulturell debatt.

Föreliggande uppsats kommer inte explicit att behandla dessa forskningsfält. Undersökningen kommer att fokusera på betydelsebildningar och hur dessa uppkommer, men kommer naturligtvis att beröra också en del för publik konst specifika frågeställningar, men då i mera allmänna ordalag. Speciellt frågan om platsspecificitet är dock väsentlig framför allt avseende Richard Serras verk *Tilted Arc*. Serra hävdade nämligen med emfas att hans verk var platsspecifikt avseende fysisk plats, Federal Plaza i New York<sup>17</sup>.

Kraitz verk *Hope* rubriceras som monument eller minnesmärke över Raoul Wallenberg. Teoribildningen för sådana är betydande och kommer inte att särskilt ingående beröras i föreliggande arbete. Begreppet monument och dess betydelsedimensioner behandlas bland andra av Aronsson<sup>18</sup>. Författaren nämner bland annat att ett monument i extremfallet kan skapa sin egen monumentalitet och att en viktig betydelsedimension är monumentets roll när

<sup>15</sup> Kwon, Miwon *One Place after Another, Site-specific Art and Locational Identity*, s 56-99

<sup>16</sup> Ibid, s 24-26.

<sup>17</sup> Weyergraf-Serra, Clara och Buskirk, Martha, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, The MIT Press 1991, s 65.

<sup>18</sup> Aronsson, Peter, ”Monumentens besvärjelser”, *Minnesmärken – att tolka det förflutna och besvärja framtiden*, Jonas Frykman och Billy Ehn , red, Carlsson bokförlag 2007, s 280 ff.

det gäller att kombinera singulariteten i det ihågkomna med att det representerar generella värden utöver det som faktiskt inträffat. Detta senare kan sägas vara fallet med det undersökta minnesmärket, *Hope*, vilket utvecklas vidare i analysavsnitten.

## Teori och metod

Den litteratur som står till buds för konsthistorisk och övrig visuell analys är riklig och jag har därför i min uppsats tvingats att begränsa urvalet av litterära referenser. Flertalet metoder är relativt teorityngda och inom ramen för min undersökning har jag försökt att översiktligt beröra huvudfrågor och metodinnehåll, men samtliga metoder kan i tillämpningen utvecklas betydligt. Mitt metodval begränsas av tid och situation, men urvalet är gjort för att inom ramen för uppsatsen ge en så god bild som möjligt av de enligt min mening relevanta metoder som finns till hands.

Ett grundläggande arbete på svenska om bildtolkning har gjorts av Sjölin<sup>19</sup>. Inte minst de exempel som ges i hans arbete har delvis fungerat som förebild avseende vissa delar av den kompositionella analysen. Ett svenskt arbete om bildsemiotik är Sonessons *Bildbetydelser*<sup>20</sup>. Här ges en grundläggande kunskap om olika semiotiska modeller och exempel på deras respektive tillämpning, vilka delvis använts som referenser i föreliggande uppsats. Den allt övervägande delen av litteraturen har dock bestått av ett flertal övriga verk med delvis olika tolkningar av de metoder som anlitas. För dessa verk hänvisas till notförteckning och referenser.

Urvalet av metoder baseras till viss del på Gillian Rose's schema *Sites, modalities and methods for interpreting found visual material*<sup>21</sup>. Utöver nämnda schema har jag studerat andra undersökningar om konstnärliga praktiker, t.ex. Sjöholm Skrubbe<sup>22</sup>. Vidare behandlas metodval bland annat i *Handbook of Visual Analysis*<sup>23</sup>, vilken ytterligare styrkt mig i mitt val.

Med utgångspunkt från ovanstående vill jag sålunda åberopa två avgörande metoder: kompositionell och semiotisk tolkning. Dessa kommer att stödja sig på tre huvudsakliga

---

<sup>19</sup> Sjölin, Jan-Gunnar, *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag*, Studentlitteratur 1993.

<sup>20</sup> Sonesson, Göran, *Bildbetydelser- inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur 1992.

<sup>21</sup> Rose, Gillian *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications Ltd 2007, s 30.

<sup>22</sup> Sjöholm Skrubbe, Jessica *Skulptur i folkhemmet*, Makadam 2007.

<sup>23</sup> Van Leeuwen, Theo, och Jewitt, Carey (red), *Handbook of Visual Analysis* SAGE Publications Ltd 2004, s 117.

teorifält; formal (eller pre-ikonografisk analys), ikonografisk analys och semiotisk analys. Den kompositionella analysen kommer sålunda att delas upp med avseende på formal analys respektive ikonografisk analys. Eftersom begreppet ikonologi i Erwin Panofskys analytiska modell<sup>24</sup> är närliggande ett semiotiskt tillvägagångssätt, kommer jag i de delar som rör det som Panofsky beskriver som ”intrinsic meaning or content”<sup>25</sup> att använda mig av semiotisk tolkning<sup>26</sup>. De metoder jag huvudsakligen valt, ikonografi och semiotik, intresserar sig båda för representativitet<sup>27</sup>. Mieke Bal har i sitt verk *Reading Rembrandt* (1991)<sup>28</sup> praktiserat en semiotisk modell som är relativt odogmatisk och inte heller försöker kombinera olika semiotikers specifika begrepp och angreppssätt. Bal har snarare utifrån mer generella semiotiska utgångspunkter hanterat sina frågeställningar<sup>29</sup>, ett förfarande som jag i föreliggande uppsats ska försöka praktisera<sup>30</sup>. En väsentlig kontribution har av Bal också getts i texten *Seeing Signs. The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art*<sup>31</sup>. I denna text finns en fullständig praktik av Bal’s metod.

Till hjälp i tillämpningen har jag därutöver bland annat valt ett tillvägagångssätt som praktiserats av D’Alleva<sup>32</sup>. Författaren närmar sig de olika analysmetoderna genom att ställa för respektive metod relevanta frågor till materialet, vilka frågor återfinns i särskilda frågeavsnitt. Förutom metods specifika frågor använder sig D’Alleva också av ett idéhistoriskt närmande till konstverken, åberopande bland andra marxistiska och feministiska perspektiv samt genusperspektiv.

För att lättare förstå de två matriser jag ska presentera nedan vill jag först introducera den modell över ”sändare och mottagare” som lingvistikern Roman Jakobson infört. Modellen har

---

<sup>24</sup> Se nedan under kapitelrubriken Metodologi.

<sup>25</sup> Boström, Hans-Olof, *Panofsky och ikonologin*, Karlstad University Press 2003, s 12.

<sup>26</sup> Här följer jag Sjöholm Skrubbe (2007) s 25-26. ”Jag har [...] använt bildsemiotiken instrumentellt i bildsemiotisk forskning. Detta bör preciseras: bildsemiotiken har i föreliggande arbete fungerat som en grundläggande *förförståelse* av hur skulptur i offentlig miljö generar och kommunicerar betydelse genom ett socialt konstruerat och föränderligt system av koder.”

<sup>27</sup> Van Leeuwen, Theo, och Jewitt, Carey (red), *Handbook of Visual Analysis* SAGE Publications Ltd 2004, s 92

<sup>28</sup> Väsentliga delar återges i Bal, Mieke. *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press 2006, s 313-331

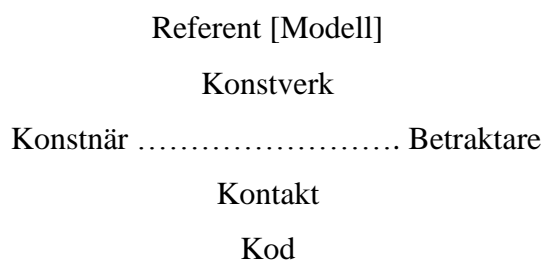
<sup>29</sup> Hatt, Michael och Klonk, Charlotte (red), *Art History – A critical introduction to its methods*, Manchester University Press 2006, s 214.

<sup>30</sup> Se även Bal, Mieke. *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press 2006, s 294-298.

<sup>31</sup> Bal, Mieke, ”Seeing Signs. The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art”, *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

<sup>32</sup> D’Alleva, Anne, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King publishing Ltd 2005

modifierats för visuell kommunikation av Wendy Steiner<sup>33</sup>. Steiner skriver ”[...] modellen är ett element i en interaktion som samtidigt är både kreativ och kommunikativ. Förvisso, såtillvida som vi behandlar konstverk i relation till sina modeller, är det omöjligt att separera skapande och kommunikation”<sup>34</sup>.



Konstnären sänder ett budskap till betraktaren. Budskapet behöver en kontext (”referent”) och en kod, som är helt eller delvis gemensam för både konstnären och betraktaren, och till sist en kontakt, en fysisk kanal och psykologisk anknytning, som möjliggör för båda att hålla kommunikationen vid liv<sup>35</sup>. Denna icke-separerbara process är ett fundamentalt begrepp i matriserna av Michael O’Toole och Gillian Rose nedan.

För tillämpning av semiotisk tolkning har jag funnit O’Toole’s matris över funktioner och system i skulptur<sup>36</sup> användbar och använder mig följaktligen av hans schema för ett semiotiskt närmande till de båda i uppsatsen aktuella skulpturerna. O’Toole är en av få som i praktiken använt sig av semiotisk tolkning specifikt av skulptur. Enligt honom förutsätter funktionell semiotik tre huvudfunktioner i all kommunikation: att fånga vårt intresse, att transportera någon information om verkligheten och att strukturera detta i en sammanhållen textuell form. I matrisen betecknas dessa som representationell, modal respektive kompositionell funktion. Begreppen har sina respektive motsvarigheter i lingvistik. Översättning av begreppen i matrisen är mina egna.

---

<sup>33</sup> Steiner, Wendy, *The Real Real Thing – The Model in the Mirror of Art*, The University of Chicago Press, 2010, s 13.

<sup>34</sup> Ibid s 13. “[...] the model is an interaction that is at once creative and communicative. Indeed, insofar as we consider artworks in relation to their models, it is impossible to separate creation and communication”.

<sup>35</sup> Fritt översatt efter Roman Jakobson, “Closing statement: Linguistics and Poetics” *Style in Language*, Sebeok, Thomas A. (red), New York, Wiley 1960, s 353.

<sup>36</sup> O’Toole, Michael, *The Language of Displayed Art*, Routledge 2011, s 34.

<b>Funktion</b> <b>Enhet</b>	<b>Representationell</b>	<b>Modal</b>	<b>Kompositionell</b>
<b>Arbete</b> (objekt) <b>(Eng. Work)</b>	Process (handling/händelse/existens/re- lation) Tema (religiös, magisk, samhällelig/politisk) Peripeti (narrativ vändpunkt)	Skala (jfr med mänsklig) Massa Jämvikt Palpabilitet ”Adress” Modalitet Budskap	Volym (jfr m rymd) Proportion (relaterad till placering) Oberoende Öppen/stängd Fixerad/mobil Sammanhållning Material
<b>Figur</b> <b>(eng. Figure)</b>	Deltagare (agenter m fl.) Kropp (antropomorfisk/zoomorfisk /biomorfisk/oorganisk) Agerande Rörelse/statiskhet Position	Skala Massa Jämvikt Adressering Linje Soliditet Relation till ljus Karakterisering Uttrycksfullhet Vitalitet	Relativ position till Gestalt Parallellitet Statisk/dynamisk Fixerad/mobil Rytm Material
<b>Medlem</b> <b>(Eng. Member)</b>	Basal fysisk form (delar av kropp/objekt/naturliga former/maskindelar/geometris- ka former) Drapering	Realistisk grad (detaljerad/stiliserad/förtunnad /abstrakt) Rå/polerad Betonade faktorer	Textur Rytmska relationer Materiella kvaliteter

**Figur 1** Funktioner och system i skulptur (O’Toole, 2011)

Med modal funktion menar O’Toole de funktioner som kanaliserar vårt seende och vår hållning genom perspektiv eller genom att sätta fokus på eller inrama särskilda bildelement<sup>37</sup>. Kompositionell funktion innebär i det här fallet den geometriska balansen i verket. Översatt till termer av information står alltså den modala funktionen för att fånga vårt intresse, den representationella för att informera betraktaren och den kompositionella för att sammanhållet strukturera formen. Sett som en modell för konstnär (sändare) och betraktare (mottagare) utelämnar O’Toole alltså betraktaren som explicit part. Dock finns denne med som implicit part i den representationella delen.

<sup>37</sup> O’Toole, Michael, *The Language of Displayed Art*, Routledge 2011, s 1.

Författaren (O'Toole) menar inte att matrisen ska tolkas alltför bokstavligt, utan snarare betraktas som ett hjälpmedel för att ge struktur åt informationen och dess betydelse för tolkningen.

Denna matris som Michael O'Toole sammanställt ligger nära den struktur som Gillian Rose (Rose 2007) använder sig av<sup>38</sup>. Hon menar att det finns tre platser<sup>39</sup> där betydelsebildningen för ett konstverk sker. Dessa benämner hon produktionsplatsen, platsen för verket i sig och platsen där betraktaren befinner sig. Dessa begrepp är i sin tur uppdelade i tre modaliteter:

1. Teknologisk
2. Kompositionell
3. Social (ekonomiska, sociala och politiska relationer)

Översatt till en matris liknande den som O'Toole sammanställt skulle Rose's modell kunna se ut som nedan:

	<b>Platsen för produktion</b>	<b>Platsen för verket i sig</b>	<b>Platsen för betraktaren</b>
<b>Teknologisk</b>	Form/mening/effekt	Teknik för att tillverka, reproducera eller visa	Teknologisk roll ("lins" för betraktaren)
<b>Kompositionell</b>	Genre	Sensoriska kvaliteter/känsla/unicitet/ram för kulturellt tänkande <sup>40</sup>	Betydelsen av formalt arrangemang
<b>Social</b>	Ekonomiska processer (kan kräva detaljerade analyser av ett företag mm) Sociala och politiska identiteter/ konstnärlig intention (jfr film och auteur-teori) <sup>41</sup>	Meningsbärande processer, vilka överstiger eller skiljer sig från producentens och betraktarens. Verkets kvintessens <sup>42</sup> .	Social kontext/betraktarens intention/betraktarens politiska och sociala identitet <sup>43</sup> . Denna box kan delas upp i: a. betraktandets praktik och b. betraktarnas sociala identitet (konventioner <sup>44</sup> )

<sup>38</sup> Rose, Gillian *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications Ltd 2007, s 13.

<sup>39</sup> Engelska "sites".

<sup>40</sup> Rose, Gillian *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications Ltd 2007, s 21.

<sup>41</sup> Ibid, s 19 (jfr med film)

<sup>42</sup> Min egen benämning, fritt tolkad från Rose. s 21.

<sup>43</sup> Begreppen här är huvudsakligen mina egna, fritt tolkade från Rose s 23-24.

<sup>44</sup> Min egen benämning, fritt tolkad från Rose, s 25.

## Figur 2 Bildsemiotisk matris enligt Rose (2007), min tolkning

Ovanstående matris är mitt eget försök att strukturera Rose's text om metodologiska verktyg. Matrisen är gjord för att peka på likheterna i de teoretiska strukturer som både O'Toole och Rose använder sig av. Modellerna kommer fritt tolkade att utgöra ramverk för min tolkning av skulpturerna *Hope* och *Tilted Arc*. Särskild tonvikt kommer att ligga på Rose's schema, vilket jag anser, framför allt avseende social modalitet, mer motsvara även övriga författares syn på semiotisk tolkning. Beträktaren, eller mottagaren, har också ett tydligare fokus hos Rose än hos O'Toole.

Jag kommer också att använda mig av begreppet "kommutation"<sup>45</sup> under rubriken "Diskussion" nedan. Kommutation i bilder tas bland annat upp av Göran Sonesson<sup>46</sup>, som även refererar till de franska semiotikerna Guy Gauthier<sup>47</sup> och Louis Porcher. Med kommutation i bilder avses att man successivt reducerar antalet bildelement i bildens uttrycksplan och noterar de betydelseförändringar som sker i bilden<sup>48</sup>.

## Disposition

Uppsatsen är huvudsakligen disponerad i två avsnitt: först kommer en analysdel uppdelad avseende konstverk och tolkningsmetoder. Här hanteras således de båda verken för sig. Därefter följer en diskussion av resultaten enligt en kommutativ metod, använd inom lingvistik och bildsemiotik, och sist en konklusion. De båda sista avsnitten komparerar båda skulpturerna mera fritt.

## Metodologi

### Formal analys

Metoder för formal analys har till stor del utvecklats av konsthistorikerna Heinrich Wölfflin och Alois Riegl. De arbetade båda för att utveckla begreppet "stil"<sup>49</sup> för att fånga de för en viss epok eller tidsrymd karakteristiska kännetecknen. De lutade sig mot G.W.F. Hegel, vilken betraktade konsten som historiskt bunden och därför möjlig att stilistiskt

---

<sup>45</sup> En metod som bland annat använts av Gauthier (1979): Gauthier, Guy, *Initiation à la sémiologie de l'image*, Paris 1979, s 92-104.

<sup>46</sup> Sonesson, Göran, *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992, s 59-61.

<sup>47</sup> Gauthier, Guy, *Initiation à la sémiologie de l'image*, Paris 1979, 92-103.

<sup>48</sup> Kommutation är ursprungligen ett lingvistiskt begrepp myntat av den danske lingvistikern Louis Hjelmslev.

<sup>49</sup> Engelska "style"

tidsbestämna<sup>50</sup>. Formalism som analysmetod koncentrerar sig på de formala elementen i konstverket och menar att dessa element följer en viss förutbestämd logik. Enligt Wölfflin återkommer med en viss cyklisk regelbundenhet klassiska faser såväl som barockfaser. Till skillnad mot både ikonografi och semiotik, menar formala förespråkare att kontextuella eller meningsbyggande företeelser saknas. Istället betonar man betraktarens roll att ur verket avläsa rent fysiska och visuella karakteristika. Detta synsätt ligger nära det sätt som den tyske filosofen Immanuel Kant förespråkade i sin estetiska attityd<sup>51</sup>, i vilken han menar att ”det sköna föremålet [...] äger, trots att det saknar yttre ändamål en inre ändamålsenlighet i sin uppbyggnad”<sup>52</sup>.

Wölfflin och Riegl argumenterade dock inte för en konst för dess egen skull. Tvärtom så var de öppna för andra discipliner och tog intryck bland annat av psykologi och perceptionshistoria. Deras hermeneutiska problem bestod av att peka på konstens historiska kontinuitet, samtidigt som de försökte förklara historiska transformationer eller förändringar<sup>53</sup>. Wölfflin intog tidigt (1921) en relativt extrem ståndpunkt när han menade att ”Det som betraktaren inte omedelbart utifrån sina egna erfarenheter kan förstå anser Wölfflin vara oväsentligt för tolkningen av konstverket: ”Är inte det, det speciella med bildkonsten, att den förklarar sig av sig själv, att var och en utan vidare kan läsa den?””<sup>54</sup>. Detta var dock en ståndpunkt som Wölfflin senare reviderade.

Formalisterna hittade en senare förkämpe i den engelske konstkritikern och konstnären Roger Fry. Han argumenterade för att konstens egen makt inte kan förklaras bort genom att tala om ikonografi. Denna hållning kan möjligen förklaras genom det motstånd som Fry visade gentemot psykoanalysen, vilken mycket direkt påtalar sambandet mellan form och innehåll, i

---

<sup>50</sup> Hatt, Michael och Klonk, Charlotte (red), *Art History – A critical introduction to its methods*, Manchester University Press 2006, s 65. Se också Miller, A.V. *Hegel's Phenomenology of Spirit*, Oxford University Press, 1977, s 297-321.

<sup>51</sup> Se Cheetham, Mark A, "Immanuel Kant and the Bo(a)rders of Art History", *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), Cambridge University Press, Cambridge, 2009, s 7 ff.

<sup>52</sup> Nordin, Svante, *Filosofins historia – Det västerländska förnuftets äventyr från Thales till postmodernismen*, Studentlitteratur 2009, s 401.

<sup>53</sup> Hatt, Michael och Klonk, Charlotte (red), *Art History – A critical introduction to its methods*, Manchester University Press 2006, s 90.

<sup>54</sup> "Ist es nicht das Besondere der anschaulichen Kunst, dass sie sich von selbst erklärt, dass jeder sie ohne weiteres lesen kan?".Boström, Hans-Olof, *Panofsky och ikonologin*, Karlstad University Press 2003, s 10.



konst såväl som i drömmar. Fry resonerade som så, i motsats till Riegl, att konstverk inte har något verkligt förhållande till den kulturella kontexten eller till sin upphovsman<sup>55</sup>.

Formalisten Henri Focillon såg konstnärliga former som levande ting som förändrades beroende på material och konstverkens spatiala utbredning. Verken påverkades varken av politiska, ekonomiska eller sociala skillnader eller variationer.

En relativt sen amerikansk formalist var Clement Greenberg, som också han tog sin utgångspunkt i Kant<sup>56</sup>. Greenberg, som var en förespråkare för och kritiker av amerikansk abstrakt expressionism, menade att varje konstforms kompetensområde låg inom det som var specifikt för det egna mediets natur och att dess speciella uttryck inte kunde uttryckas genom något annat medium. För måleriet var ytmässigheten och möjligheten att uttrycka sig i två dimensioner det som utmärkte detta gentemot andra medier<sup>57</sup>. Han går till och med så långt att han menar att den modernistiska konsten transformerar alla teoretiska möjligheter till empiriska sådana för att på så sätt pröva dess relevans för den konstnärliga praktiken<sup>58</sup>. Min uppfattning är att han möjligtvis kom till denna extrema ståndpunkt från en delvis annorlunda utgångspunkt än t.ex. Wölfflin och Fry. Den abstrakta expressionismen uppkom till stor del som en reaktion mot den dåvarande förhärskande realismen i USA och det är snarare denna utgångspunkt som fört Greenberg mot sitt ställningstagande för formalismen.

Den kompositionella, och därmed också den formala, metoden att analysera konstverk har enligt Rose vissa tillkortakommanden<sup>59</sup>. Hon menar att metoden inte uppmanar till en diskussion om produktionen eller om hur olika betraktare upplever bilden eller verket. Vidare menar hon att om man helt enkelt accepterar verket som det är, så öppnar det inte för en reflektion om det unika i varje ny tolkning. Varje kompositionell analysmetod behöver därför kombineras med någon annan metod.

## Ikonografi

En sådan, även den en kompositionell metod, är ikonografien. Termen ikonografi betyder helt enkelt ett sätt att ur en konstbild utläsa motiv och representationer. I själva verket innebär

---

<sup>55</sup> D'Alleva, Anne, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King publishing Ltd 2005, s 18.

<sup>56</sup> Sandqvist, Tom (red), *Konsten och konstbegreppet, Skriftserien Kairos Nr 1*, Raster förlag, s 27.

<sup>57</sup> Ibid, s 28-29.

<sup>58</sup> Ibid, s 37.

<sup>59</sup> Rose, Gillian, *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials, Materials* SAGE Publications Ltd 2007, s 57.

dock ett praktiserande av ikonografin att man har en ingående kunskap om verkets kultur och tillblivelseprocess<sup>60</sup>. Skiljelinjen mellan ikonografin och den närliggande ikonologin kan identifieras som att ikonologisk analys tar ikonografin ett steg längre och studerar den vidare kulturella kontext vari verket ifråga emanerar från och existerar i. En av svårigheterna är att finna de specifika karakteristika som placerar konstverket i denna kulturella kontext.

Den som kanske främst kom att utveckla dessa båda metoder, ikonografi och ikonologi, var Erwin Panofsky. Med utgångspunkt vid Hamburgs universitet i början av förra seklet, bidrog bland andra Aby Warburg och Ernst Cassirer till att Panofsky förfinade och utvecklade dessa sina metoder<sup>61</sup>. Någon full konsekvens i tillämpandet av de båda metoderna nådde aldrig Panofsky<sup>62</sup>. Han definierade emellertid tre olika nivåer i sin analytiska modell:

1. pre-ikonografisk eller representationell beskrivning; en ganska enkel formal, stilhistorisk analys.
2. Ikonografisk analys, identifikationsprocess, vilken leder till typhistoria eller identifiering av metoder och begrepp.
3. Ikonologisk analys, i vilken betydelsebildningen blottläggs. Denna analytiska metod fordrar enligt Panofsky en grundläggande insikt i mänskligt psyke.

Panofskys tre olika nivåer kan sägas vara syntetiserade av minst tre olika teorier med lika många upphovsmän. Den första nivån var klart inspirerad av Riegl och Wölfflin. Den andra nivån i sin tur var Panofskys tolkning av de idéer som Warburg fört fram lite tidigare. Warburg var, liksom Panofsky, intresserad av att tränga bortom de medvetna tankarna om konst och försöka nå ner till de djupare betydelseskikten. En av skillnaderna mellan Warburg och Panofsky var dock att medan Warburg menade att samhällsliga konflikter och meningsskiljaktigheter manifesterades i konsten, så var Panofsky mer öppen för idén att konsten faktiskt var ett sätt att lösa dessa konflikter. Ikonografin öppnade därefter vägen för ikonologin, i vilken man kan finna starka drag av Cassirers tankar.

Cassirer och Panofsky var båda influerade av Immanuel Kant och speciellt hans utgångspunkt i vetenskapliga och matematiska fakta för att på det sättet nå fram till en djupare kunskap.

---

<sup>60</sup> D'Allea, Anne, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King publishing Ltd 2005, s 21.

<sup>61</sup> Boström, Hans-Olof, *Panofsky och ikonologin*, Karlstad University Press 2003, s 8.

<sup>62</sup> Ibid, s 15.

Kunskapen om konsten bygger alltså på kunskap om det vi ser. Hur konsten i sig ser ut kan vi dock aldrig veta<sup>63</sup>. Genom att människans ”jag” är styrande också för erfarenhetskunskapen agerar en transcendental medvetenhet i vår tolkning av konsten. Genom upprepade kausaliteter kan denna förnimmelsernas mångfald eller transcendentala medvetenhet uppstå.

I föreliggande uppsats kommer jag framför allt att, av de i modellen två senare nivåerna, hålla mig till ikonografisk analys. I den mer djuplodande processen att undersöka betydelsebildningarna för respektive verk kommer jag att hålla mig till semiotiska tolkningsverktyg. Van Leuween pekar på likheterna mellan metoderna<sup>64</sup> och menar att de är beroende av varandra, så tillvida att de bör användas gemensamt.

I korthet så försöker ikonografin frilägga symboliska och allegoriska meningar i de undersökta konstverken. En symbol är något som är allmänt erkänt som representerande en tanke eller en idé. Som allegori kan något betecknas som innehåller en hel uppsättning symboler.

Idén om den representationella meningen har beröringspunkter med begreppet denotativ mening. Panofsky menar att begreppet ”representationell” riktar uppmärksamheten på vad som är i praktiken etablerade konventioner, med hänsyn taget till allmän symbolik. Grundidén bygger på att avskilja vad som är konventioner av mening och vad som är representationer<sup>65</sup>.

På nivå två, den rent ikonografiska analysen, betecknar symboler inte bara en speciell person eller sak, utan snarare idéerna eller begreppen som de är behäftade med. En åtskillnad bör här göras mellan abstrakta och figurativa symboler. En abstrakt symbol kan vara t.ex. ett kors för kristendom, medan en figurativ symbol besitter en visuell likhet. På samma sätt måste man skilja på öppen symbolik och förklädd sådan. Här bör man också uppmärksamma det faktum att konstnären omedvetet kan använda sig av symboler, vilket en kritiker bör vara särskilt observant på.

---

<sup>63</sup> Nordin, Svante, *Filosofins historia – Det västerländska förnuftets äventyr från Thales till postmodernismen*, Studentlitteratur 2009, s 394.

<sup>64</sup> Van Leeuwen, Theo, och Jewitt, Carey (red), *Handbook of Visual Analysis* SAGE Publications Ltd 2004, s 92.

<sup>65</sup> *Ibid*, s 101.

I ikonografisk analys ingår den spatiala uppbyggnaden som en viktig del. Mieke Bal använder begreppet fokaltitet<sup>66</sup>, för att påvisa vikten av att undersöka ett konstverks ”målgrupp” eller förhållande till betraktaren<sup>67</sup>. En betraktare kan exempelvis i förhållande till en skulptur placeras högt eller lågt och få olika siktlinjer beroende på var man befinner sig, eller var konstnären tänkt sig att betraktaren ska befinna sig.

Den ikonologiska analysen slutligen, menar Van Leuween<sup>68</sup>, är snarare den förhärskande ideologin och handlar om de fundamentala uttrycken för en nation, klass, religion eller liknande. Här närmar sig tolkningen det icke-manifesta, det inte alltid ens för konstnären själv uppenbara. Metoden kräver mycket av uttolkaren och Van Leuween använder sig av uttrycket ”syntetisk intuition”<sup>69</sup> för att beskriva den kompetens som uttolkaren nödvändigt måste besitta. Skillnaden mellan de båda metoderna, ikonologi och semiotik, ligger främst i studieobjektet. Ikonologin används framför allt i studier av äldre material och semiotik avseende samtida mediebilder<sup>70</sup>.

Panofsky betraktade varje konstverk som besittande unika egenskaper både för sin kultur och sitt ursprung, men menade samtidigt att konstverket återspeglade det mänskliga sinnet, vilket enligt Panofsky hade både universella och partikulära karaktärsdrag. Därmed kan konst tolkas från ett unikt historiskt perspektiv, men även sättas in i ett större historiskt sammanhang<sup>71</sup>. Hans stora bidrag till konsthistorien var kanske att han återskapade tron på att konsten besatt en särskild sorts kunskap.

Panofskys metoder kan sägas ha dominerat hela mitten av 1900-talet och använts för analys av varierande konstrikningar. Jan Bialostocki vidareutvecklade en del av Panofskys idéer till att även innefatta den över tid processuellt förändrade betydelsen i bilder<sup>72</sup>. Med ett begynnande 1960-tal ersattes så gradvis de ikonografiska modellerna med analysmetoder som

---

<sup>66</sup> Engelska “focalizer.” Bal, Mieke. *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press 2006, s 13.

<sup>67</sup> Rose, Gillian, *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Materials SAGE Publications Ltd 2007, s 47. Se även: Bal, Mieke. *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press 2006, s 17 ff.

<sup>68</sup> Van Leeuwen, Theo, och Jewitt, Carey (red), *Handbook of Visual Analysis* SAGE Publications Ltd 2004, s??

<sup>69</sup> Engelska “syntetic intuition”.

<sup>70</sup> Rose, Gillian, *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications Ltd 2007, s 117.

<sup>71</sup> Hatt, Michael och Klonk, Charlotte (red), *Art History – A critical introduction to its methods*, Manchester University Press 2006, s 96.

<sup>72</sup> D’Allea, Anne *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishing 2005, s 24.

i högre grad tar hänsyn till betraktarens roll och den sociala kontext vari konstverken verkar och blir till.

## Semiotisk metod

En metodologisk genomgång av denna art har klara reduktioner främst beroende på den begränsade tid som står till förfogande. Att introducera semiotik som ett fullödigt verktyg för visuell analys och tolkning kräver till sitt förfogande ett betydligt större utrymme än vad som rimligen kan rymmas inom detta arbetes begränsade ram. Förutom nedanstående kortfattade genomgång vill jag därför hänvisa till den litteratur som tagits upp i uppsatsens referenser. Det är också på sin plats att här nämna några av de begränsningar som kan identifieras hos semiotiken som bildkonstnärlig analysmetod. Några av dessa begränsningar nämns av bland andra Don Slater<sup>73</sup>, som exempelvis menar att trots sin analytiska rikedom, så tillhandahåller inte semiotiken en tydlig tillämpningsmetod. En annan framhållen begränsning, som också kan ses som en styrka, är semiotikens synkroniska läsning<sup>74</sup>. Framför allt en läsning av en semiotisk modell enligt Saussure, ger vid handen att tolkningen är statisk såtillvida att den sker vid ett visst givet ögonblick<sup>75</sup>. Styrkan i detta kan hävdas vara att det ändå inte finns någon verklig access till historien. Uppfattningen att historien kan förstås från ett samtidsperspektiv måste alltid vara en chimär.

Semiotik som metod fokuserar inte på betydelsen av konst som sådan<sup>76</sup>, snarare på hur betydelser är möjliga och hur de uppstår<sup>77</sup>. Vidare ligger fokus inte så mycket på det individuella planet, utan referenserna hämtas från en vidare kontext. Denna meningsbyggande kontext byggs i sin tur upp av tecken. Begreppet kontext<sup>78</sup> har problematiserats bland annat av Mieke Bal och Norman Bryson, vilka menar att den fullständiga kontexten aldrig kan fångas fullt ut, utan är beroende av faktorer såsom ekonomiska resurser, läsarens tålamod mm. Som

---

<sup>73</sup> Rose, Gillian, *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications Ltd 2007, s 78.

<sup>74</sup> Hatt, Michael och Klonk, Charlotte (red), *Art History – A critical introduction to its methods*, Manchester University Press 2006, s 221.

<sup>75</sup> Synkroni, vilket har ett komplicerat förhållande till sitt parbegrepp diakroni. Se de Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, Edition Payot Paris, s 89-90.

<sup>76</sup> Bal, Mieke, ”Seeing Signs. The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art”, *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

<sup>77</sup> Hatt, Michael och Klonk, Charlotte (red), *Art History – A critical introduction to its methods*, Manchester University Press 2006, s 200.

<sup>78</sup> Engelska ”context”.

en följd av detta kan kontexten från ett givet förhållande alltid utökas<sup>79</sup>. I stort sett allt som har en mening kan förstås i termer av tecken<sup>80</sup>. Det metodologiska angreppssättet skiljer sig således från ovan nämnda metoder och betraktaren blir snarare ett verktyg för allokering av vissa meningsbyggande regelverk och koder. På så sätt står läsandet av bilden eller konstverket i centrum, inte tillblivelseprocessen. Läsandet är dock relaterat till en vidare struktur eller kontext än den som en *enskild* betraktare kan tillhandahålla.

Detta sökande efter regelverk som styr betydelsebildningarna är inte på något sätt limiterat till bildkonst utan emanerar snarare från kommunikation; språklig och bildmässig. Den underliggande idén bygger på att det finns kommunikativa strukturer för uttryck och meningsbildning. Semiotiken per se är således särdeles interdisciplinär och tillämpbar på en mängd olika vetenskapliga fält, men har fått en alldeles egen ställning avseende hantering av bildmässiga och bildkonstnärliga betydelsebildningar. Två förgrundsforskare som arbetat mycket med att utveckla semiotiska modeller, vilka är användbara för bilder och bildkonst, är lingvistikern Ferdinand de Saussure<sup>81</sup> och filosofen Charles Sanders Peirce<sup>82</sup>. För båda gäller att större delen av deras för semiotiken relevanta verk publicerats postumt. Från att tidigare ha representerat två olika skolor och skolbildningar, anser de flesta semiotiker idag att dessa allt mer interagerar och går in i varandra. Den tidigare renläriheten är alltså till delar numera fränsprungen och i nutida semiotisk forskning används ofta teoretiska diskurser från både Saussure och Peirce.

För båda är begreppet ”tecken” fundamentalt i betydelsebildningen. Saussure har delat in tecknet i uttryck och innehåll<sup>83</sup>, vilka båda är relativt fristående från den verklighet de hänvisar till. Tecknet som helhet står för verkligheten, men också här är relationen tämligen arbiträr eftersom varken tecknet eller teckeninnehållet är identiskt med vad det står för. Exempelvis kan i en bild uttrycket vara färgpigment ordnade på ett visst sätt, medan innehållet kan vara situationen för varseblivningen, eller annorlunda uttryckt; det som är

---

<sup>79</sup> Bal, Mieke och Bryson, Norman, *Semiotics and art history*, *Art Bulletin* 73, s 177.

<sup>80</sup> Rose, Gillian, *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Materials SAGE Publications Ltd 2007, s 79.

<sup>81</sup> Se bland annat: de Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, Edition Payot Paris, s 65-71.

<sup>82</sup> Se bland annat: Hoopes, James (red), *Peirce on Signs- Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*, The University of North Carolina Press 1991, s 141-143.

<sup>83</sup> Sonesson, Göran, *Bildbetydelser – Inledning till semiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur 1992, s 25.

utgångspunkt för tolkning kallas uttryck och dess mål innehåll<sup>84</sup>. Det objekt som tecknet åsyftar kallas referent<sup>85</sup>.

En väsentlig skillnad mellan Saussure och Peirce är att tecknet för Saussure mer är en struktur, för Peirce en process<sup>86</sup>. Enligt Sonesson kan det system som Peirce utvecklade lätt bli en teoretisk tvångströja, men bådas idéer är relativt teorityngda.

Peirce utvecklade teckenstrukturen lite annorlunda än Saussure<sup>87</sup>. För honom bestod den semiotiska processen av tre led: *tecken*, eller representamen, *objekt* och *interpretant*<sup>88</sup>, vilka grovt kan översättas till uttryck, innehåll och innehållets konkreta tillämpning. I praktiken kan detta ta sig uttryck som ett trafikljus, sett som en idé för att stoppa en bil, där det röda ljuset blir uttryck (representamen), en bil som stoppar blir innehåll (objekt) och föreställningen att en bil ska stoppa vid rött ljus blir tillämpning (interpretant). Det finns inget automatiskt förhållande mellan dessa delar och tecknet, förhållandet, måste konstrueras.

Så snart som den mentala bilden (interpretant) tar form, blir den ett nytt tecken, som i sin tur tar form av en ny interpretant och på så sätt fortgår den semiotiska processen eller semiosen.

Peirce gjorde också åtskillnad mellan symboliska (eller konventionella), ikoniska och indexikala tecken, där de *symboliska* bygger på symbolisk likhet (eller konventioner), men i övrigt är arbiträra, *ikoniska* på fysisk likhet eller analog imitation och *indexikala* slutligen på existentialitet<sup>89</sup> (eller verklig närhet) av något slag. Detta betyder inte att tecknet enbart tillhör en enda kategori, snarare överlappar de varandra. Ett foto är exempelvis oftast både indexikalt och ikoniskt. Frågeställningarna som utgår från kategoriseringarna kan sägas vara viktigare än kategoriseringarna själva. Konsthistorikern Rosalind Krauss menar att trots en alltmer utvecklad eklekticism på 1970-talet, så hölls de konstnärliga uttrycken samman av ett indexikalt sammanhang, snarare än genom en gemensam stil eller dylikt<sup>90</sup>. Det här var ett för

---

<sup>84</sup> Sjölin, Jan-Gunnar, *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag*, Studentlitteratur 1993, s 14.

<sup>85</sup> *Ibid*, s 19.

<sup>86</sup> D'Allea, Anne, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King publishing Ltd 2005, s 33.

<sup>87</sup> Bal, Mieke, "Seeing Signs. The use of Semiotics for the Understanding of Visual Art", Cheatham, Mark A., Holly, Michael A., Moxey, Keith (red), *The Subjects of Art History*, Cambridge University Press 2009, s 75.

<sup>88</sup> Här använder jag mig av de begrepp som Sonesson använt i sitt verk *Bildbetydelser*.

<sup>89</sup> Bal, Mieke, "Seeing Signs. The use of Semiotics for the Understanding of Visual Art", Cheatham, Mark A., Holly, Michael A., Moxey, Keith (red), *The Subjects of Art History*, Cambridge University Press 2009, s 77.

<sup>90</sup> Krauss, Rosalind, "Notes on the index", *October Vol 3.1977*, s 68-81.

dåtiden annorlunda sätt att se på konstupplevelsen och måste enligt min mening efter en tid ha fått implikationer också på produktionen av konst, eftersom det finns en tidsfördröjd relation mellan betraktarnas reaktioner och upphovsprocessen för konst. Så trots att semiotiken inte primärt intresserar sig för tillblivelseprocessen, så kan den, menar jag, i rimlig mån ändå påverka konstproduktionen.

Senare semiotiker, såsom till exempel Roman Jakobson, intresserade sig i ökande grad för system av tecken, koder<sup>91</sup>. Han menade bland annat att varje enhet förhåller sig till helheten, eller med andra ord, varje enskilt tecken får betydelse i relation till systemet av koder. Produktionen och tolkningen av tecken förutsätter också att det finns en kommunikativ relation dem emellan. Detta blir extra tydligt i verbalspråkliga sammanhang, men relationsberoendet är detsamma inom det bildspråkliga fältet. Begreppet koder har också utvecklats av Stuart Hall, som ansåg att betydelsebildningar är sammanhållna av konventioner, vilka är partikulära för en viss grupp av människor<sup>92</sup>. Dessa koder kan i vissa fall hållas samman av förmodat neutrala teknisk-praktiska faktorer såsom tillgång till nyhetsmedier, teknik, bildkvalitet mm. Enligt Hall ger koderna tillgång till vidare sociala betydelsesystem genom att man på en konnotativ nivå kan referera *genom* koderna till ekonomiska och politiska system, ideologier osv.

Begreppet *kod* är närliggande det begrepp *myt* som användes av Roland Barthes. Han hävdade bland annat att myten inte definieras genom budskapet som sådant, utan genom det sätt varpå budskapet yttras<sup>93</sup>, med andra ord så byggs Barthes mytologier upp av formen, inte av dess innehåll. Myter byggs upp på en konnotativ nivå av denotativa tecken, vilket med viss logik medför att det tidigare denotativa tecknet (uttryck + relation + innehåll) transformeras till innehåll på en konnotativ- eller mytnivå. Hela det denotativa tecknet blir således bara en del (innehåll) av tecknet på mytnivå. Barthes benämner uttrycket på en denotativ nivå för ”mening” och på en mytnivå för ”form”. Relationen mellan uttryck och innehåll på mytnivå betecknas som ”signification” av Barthes.

---

<sup>91</sup> Engelska ”codes”; D’Alleva, Anne, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King publishing Ltd 2005, s32.

<sup>92</sup> Rose, Gillian, *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials, Materials* SAGE Publications Ltd 2007, s 94.

<sup>93</sup> Barthes, Roland, *Mythologies*, Granada Publishing Limited 1973, s 109.



Eftersom processen med tolkning av tecken alltid genererar ett nytt tecken (representamen) så kan tolkningsprocessen rent teoretiskt hålla på hur länge som helst<sup>94</sup>. I praktiken så begränsas emellertid processen bland annat av insatta resurser eller av en annan begränsande faktor; nämligen kompetensen hos uttolkaren. Emedan kontexten inte är given en gång för alla, utan producerad, så förutsätter tolkningen av tecken en ingående kunskap om de samhällsfält vari tecknet producerats. Även Panofsky var inne på liknande tankegångar, även om han relaterade mera inåt, mot människans psyke. I sin tredje nivå, ikonologisk analys, nämnde han just detta. Problemställningen är i huvudsak densamma; det vill säga vikten av kompetens hos uttolkaren.

Cabak Rédei (2007) slår fast att ”För att perceptionen mellan sändare och mottagare ska lyckas måste de dela ett gemensamt normsystem, vilket är socialt och kulturellt bestämt”<sup>95</sup>. Viktig anser jag också den funktion vara som samma forskare (Cabak Rédei) poängterar, och som är en förlängning av det resonemang som Pragskolan<sup>96</sup> och därefter Sonesson (1992) framfört, nämligen att mottagaren, eller betraktaren (min anmärkning), fyller i de luckor av mening som kan uppstå<sup>97</sup>. Denna interpolering av betydelser kan enligt min uppfattning dock aldrig vara en reversibel process eftersom de normsystem som delas, även om de är gemensamma, aldrig fullt ut kan vara exakt lika.

Relationen mellan det enskilda tecknet och kodsystemet, kontexten, har studerats av bland andra den franska semiotikern Julia Kristeva. Kristeva intresserade sig särskilt för fenomenet intertextualitet<sup>98</sup>, och utvecklade ett grafiskt system med två variabler för detta. Systemet underlättar både för upphovsmannen av texten och för uttolkaren av denna att förhålla sig till varandra, men är också ett system för att vidga förståelsen för hur texten förhåller sig till andra texter<sup>99</sup>.

Intertextualitet har även bäring på begreppen denotation och konnotation, vilka, trots komplexiteten i dessa, måste introduceras i denna uppsats för att underlätta förståelsen för de

---

<sup>94</sup> D’Alleva, “semiotic drift”.

<sup>95</sup> Min översättning. Cabak Rédei, Anna, *An Inquiry into Cultural Semiotics, Germaine de Stael’s Autobiographical Travel Accounts*, Lund University 2007, s 45.

<sup>96</sup> Sonesson, Göran, *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992

<sup>97</sup> Cabak Rédei, Anna, *An Inquiry into Cultural Semiotics, Germaine de Stael’s Autobiographical Travel Accounts*, Lund University 2007, s 45-46, ‘In conversation, for instance, gaps of meaning, which may arise between the enunciator and the listener (receiver), are filled in by the latter, to a greater or lesser degree’.

<sup>98</sup> D’Alleva, Anne, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King publishing Ltd 2005, s 35.

<sup>99</sup> Se även Holmberg, Claes-Göran och Ohlsson, Anders, *Epikanalys- En introduktion*, Studentlitteratur 1999, s 45.

inom ramen för uppsatsen behandlade konstverken<sup>100</sup>. Denotation indikerar de mer uppenbara betydelserna hos tecknet. Konnotation hänvisar till mer implicita eller underliggande betydelser och betydelsebildningar hos samma tecken. Valentin Voloshinov pekade på svårigheten att hålla isär dessa begrepp som enheter, snarare interagerar och överlappar begreppen varandra. Återigen ställs höga krav på uttolkaren eftersom värderingsbedömningar framhålls som väsentliga i sammanhanget. Begreppen denotation och konnotation problematiserades ytterligare av Roland Barthes, som framhävde det faktum att de denotativa betydelserna har även dessa vuxit fram i en konnotativ kontext. Relationen dem emellan är således särdeles komplex. Tecknets denotativa betydelse är följaktligen en processuell och dynamisk produkt av dess egen konnotativa kontext.<sup>101</sup>

## Beskrivning och tolkning av *Hope*

### Bakgrund till *Hope*

Den 9 november 1998, precis 60 år sedan Kristallnatten, invigdes i New York ett monument över Raoul Wallenberg. Skulpturen *Hope* är placerad vid First Avenue mitt i en gatukorsning mellan 46:e och 47:e gatan. Materialen är granit, diabas, keramik och brons. Den är ibland karakteriserad som monument och ibland som minnesmärke. Konstnärerna, eller upphovsmännen, är det svenska konstnärsparet Ulla och Gustav Kraitz. Det praktiska arbetet med monumentet hade då tagit tre år, men förberedelserna och initiativet till det hade startat några år tidigare.

Sveriges dåvarande generalkonsul i New York, Dag Sebastian Ahlander, sammanförde vid en vernissage 1993 konstnären Gustav Kraitz med dåvarande parkchefen i New York, Henry Stern<sup>102</sup>. Dialogen handlade om möjligheten av att makarna Kraitz skulle kunna producera ett monument/minnesmärke över Raoul Wallenberg och hans gärning i Budapest 1945.

Wallenberg, född 1912, var en svensk diplomat, som under hösten 1944 lyckades rädda ett ansevärt antal judar undan förintelse och koncentrationsläger. Raoul Wallenberg försvann

---

<sup>100</sup> Flera definitioner finns, förutom, Roland Barthes, se not nedan, exempelvis också Louis Hjelmslev och Umberto Eco.

<sup>101</sup> "Denotation is not the first among meanings, but pretends to be so; under this illusion, it is ultimately no more than the *last* of the connotations (the one that seems both to establish and to close the reading), the superior myth by which the text pretends to return to the nature of language, to language as nature; doesn't a sentence, whatever meaning it releases, subsequent to its utterance, it would seem, appear to be telling us something simple, literal, primitive: something *true*, in relation to which all the rest is literature?"(Barthes S/Z), Poster, Mark (red), *Jean Baudrillard, Selected Writings*, Polity Press, Oxford, 1996, s 89.

<sup>102</sup> *Nordvästra Skånes Tidningar* (1998-11-15).

själv i februari 1945 några veckor efter sovjetiska arméns inmarsch i Budapest. Hans gärning är hedrad med sammanlagt 31 monument<sup>103</sup>, enligt historikern Tanja Schult<sup>104</sup>.

Vid tiden för Kraitz möte med Stern hade staden New York inte tagit emot en enda donation av någon skulptur på över tio år. Efter mötet mellan konstnären och parkchefen överlämnades ärendet till New York Art Commission, vilken organisation tackade ja till en gåva från Marcus Storch i Stockholm. Marcus far kom från Riga via Moskva till Stockholm under kriget och Marcus hade således privata motiv för att finansiera ett monument över en man som kämpade mot nazisterna under andra världskriget. Marcus Storch var direktör för AGA under en tid, sedermera sittande bland annat i KVA (Kungliga Vetenskapsakademin) och Nobelstiftelsen och var således inflytelserik i flera kretsar.

Processen fortgick genom att de kringboende fick yttra sig över förslaget till monument. Frågan behandlades, förutom av New York City Art Commission, också av Manhattan Community Board och av Central Park Administrative Office, vars chef, ovan nämnde Henry Stern, alltså redan var vidtalad.

Gustav Kraitz är född i Budapest och utbildad vid Konstakademin i Budapest. Han flydde till Sverige 1956 efter att ha suttit i sovjetiskt fångläger och ämnet har således ett personligt intresse för konstnären. Skulpturen smälter väl in bland övriga verk i hans/deras produktion. Konstnärsparet Kraitz hade tidigare haft flera utställningar i USA och var alltså inte helt okända i amerikanska konstkretsar.

Monumentet i sig hedrades av en bok (Finn 1998) i vilken finns en inledning av FN:s dåvarande generalsekreterare Kofi Annan, en manifestation av den betydelse man tillskrev monumentet.

---

<sup>103</sup> Schult, Tanja ”Monument med mänskliga proportioner” (2010-01-27), *Svenska Dagbladet*.

<sup>104</sup> Schult, Tanja, *A Hero's Many Faces - Raoul Wallenberg in Contemporary Monuments*, Palgrave Macmillan 2009, s 1



**Figur 3 Hope**

### Formal beskrivning och tolkning av *Hope*

Monumentet *Hope* är beläget i korsningen mellan 47:e gatan och First Avenue i New York, alldeles i närheten av FN:s högkvarter, vilken byggnad tydligt syns när man närmar sig skulpturen. De kompositionella elementen i *Hope* består av en låg, cirkulär bas av mestadels kvadratisk huggen gatsten på vilken fem svarta granitpelare är monterade. Gatstenarna ensamma väger 180 ton<sup>105</sup> och bygger upp en låg, konvex kulle, som bildar en sockel eller bas för skulpturen. Stenarna är lagda i koncentriska cirklar och i centrum av sockeln finns fyra stenar, vars skarvar är formade till ett kors. Sockeln som sådan är omgiven av huggen kantsten för att dels skydda sockeln för påkörning, men också för att höja den över det omgivande gatuplanet. Höjdskillnaden mellan centrum och periferi på sockeln är ca en halv meter.

Granitpelarna är kvadratiske i genomskärning och har två motstående råa, grovhuggna sidor, de övriga är polerade. De 23 fot höga pelarna är indelade i fyra eller fem segment och tillpassade så att skarvarna syns minimalt. De olika segmenten är fastsatta medelst små stålstänger, vilka är fastnaglade i borrarade hål. Därefter har delarna limmats ihop. De översta delarna är huggna så att de bildar en spetsig vinkel uppåt. Skarvarna i sin tur är fyllda med silikon för att undvika frostsador. Materialet är svart diabas och pelarna bildar en inre cirkel

---

<sup>105</sup> Finn, David, *Hope – A Monument to Raoul Wallenberg*, The Overlook Press/Peter Mayers Publishers Press 1998, s 10.

på sockeln. På en av pelarna vilar ett blått keramiskt klot högst upp, ca 70 cm i diameter. Detta är glaserat och innehåller tydliga spår av rinnande glasyr, vilket bidrar till dess melerade yta.

En attachéväska i brons tillsammans med en inhuggen text fullbordar verket. Den fastbultade bronsväskan är placerad utanför pelarnas inre ring och är i naturlig storlek. Den står solitärt placerad på sockeln och är framför allt ett verk av Gustavs fru, Ulla Kraitz.

Samtliga pelare är försedda med en inhuggen text. Texterna ger en kort introduktion till monumentet och till Raoul Wallenberg. Skulpturen är dedicerad till Raoul Wallenberg, vilket framhävs i texten på en av granitpelarna. I övrigt behandlar texten Raoul Wallenbergs gärning och öde och innehåller också ett citat av honom. Texterna, skrivna av informationssekreteraren Kjersti Board, lyder:

*Dedicated to  
Raoul Wallenberg  
a Swedish diplomat  
born in 1912,  
who was stationed  
in Budapest, Hungary  
1944 – 45*

*Displaying great  
daring and ingenuity,  
Raoul Wallenberg  
saved the lives  
of countless  
Hungarian Jews  
by placing them  
under the protection of  
the Swedish Government*

*.... Raoul Wallenberg,  
with extraordinary*

*courage and with  
total disregard  
for the constant  
danger to himself,  
saved the lives  
of almost  
one hundred thousand  
men, women  
and children....*

*- From the 1981*

*Joint Resolution of Congress  
making  
Raoul Wallenberg  
an Honorary Citizen  
of the United States*

*“I could never  
return to Stockholm,  
knowing that I had  
failed to do  
everything  
within human power  
to save as many  
Jews as possible”*

*- Raoul Wallenberg*

*On January 17 1945  
Raoul Wallenberg  
was detained  
and imprisoned by  
the Soviet government  
His fate remains  
unknown.*

Hela skulpturen är placerat i ett yttre rum mitt i New Yorks gatumiljö, omgiven av höghus. Sockeln bildar en liten trafikrondell och trafiken är stundtals så intensiv att det är svårt att komma nära monumentet. På grund av sin spatiala komposition placerar verket en närstående betraktare lågt placerad enligt figurationslogiken<sup>106</sup>.



Figur 4 Text på pelare, Hope

### Ikonografisk tolkning av *Hope*

Verket invigdes således 9 november 1998, 60 år sedan Kristallnatten<sup>107</sup>, vilket var av stor symbolisk betydelse. Som ett monument över en man, som genom att utfärda skyddspass, räddade tusentals judar undan förintelsen var det av oerhört symbolvärde att på årsdagen av Kristallnatten kunna manifesteras ett monument som riktade sig mot nazismen.

Konstnären var inspirerad av bilder från bombade städer i Europa efter andra världskriget. Mestadels rör det sig om foton som spridits i massmedia. Många känner till bilderna, men få har sett de faktiska städerna under åren precis efter kriget. De svarta pelarna kan alltså sägas vara en representation av skorstenar i Budapest efter krigsslutet 1945. Även de spetsiga avslutningarna på toppen av varje pelare är tänkta att associera till skorstenar som är delvis raserade.

---

<sup>106</sup> Rose, Gillian, *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications Ltd 2007, s 42.

<sup>107</sup> Nationalencyklopedin, NE Malmö, 2009, uppslagsord Kristallnatten, ”Den judeprogram som genomfördes i Tyskland natten mellan 9 och 10 november 1938, iscensatt av propagandaminister Goebbels”.



**Figur 5** Den 21 februari 1940, Ryssarna bombar Pajala kyrkby

Symboliken är ganska uppenbar. Diabasen symboliserar skorstenar, död, inte minst därför att diabas ofta används som material för gravstenar. Material och form är här betydelsebärande och är viktiga för att symboliken ska fungera.

Vidare har konstnären hämtat gatstenar från det judiska ghettot i Budapest och poängterar att det var viktigt med proveniensens för stenarna. Stenarna skänktes av borgmästaren i Budapest och det var över huvud taget angeläget att blanda in också de ungerska myndigheterna i processen.

Ljuset, och speciellt skuggornas rörelse, spelar enligt konstnären en stor roll för kompositionen, vilken också beroende på pelarnas upprepning och storlek är tydligt rumsbildande. Avståndet mellan pelarna varierar och det perceptuella rummet ändrar karaktär beroende på betraktarens position. Innehållet i skulpturen, eller monumentet, är allvarligt, nästan magiskt till stor del beroende på de svarta pelarna, vilkas motsatta polerade och råa ytor ger materialet ett eget inneboende liv.

Pelarna kan sägas ha sin motsvarighet i höghusen/skyskraporna runt om platsen och på Manhattan. Den spatiala kompositionen får sin upprepning i en vidare fysisk kontext; stadsrummet i New York. Symbolvärdet är stort i verket. Även klotet har sin symbolik, sfären



i sig symboliserar bland annat fullkomning, evigheten, himlavalvet<sup>108</sup>, men står enligt konstnären för hopp, hoppet som aldrig får försvinna. Enligt konstnären är blått också hoppets färg och är följaktligen medvetet vald.

En avhandling har skrivits om monument över Raoul Wallenberg<sup>109</sup>, i vilken *Hope* ingår. Dessutom har en bok, en monografi, producerats om monumentet<sup>110</sup> av en amerikansk skribent och fotograf, David Finn.

## Semiotisk tolkning av *Hope*

Att uppleva en skulptur skiljer sig väsentligt åt från att uppleva en målning eller någon annan form av konst<sup>111</sup>. För det första upplever man skulpturen i relation till sin fysiska kropp<sup>112</sup>, skulpturen förstärker vår kroppsuppfattning, gör oss medvetna om våra kroppar. Man relaterar skalan i skulpturen till sig själva och det i sin tur påverkar vår uppfattning om denna. Det andra som händer är relaterat till skulpturens tredimensionalitet. Detta är en komplex process som hänger samman med vilken sida eller vinkel vi betraktar skulpturen från. Eftersom man ofta går runt en skulptur för att betrakta den från andra vinklar, finns ett element av tid involverat. Den tredje upplevelseskillnaden mellan skulptur och måleri beror på skulpturens närvaro, dess nästan metafysiska idé, och känslan av att det faktiskt är *vårt* att gå runt den.

Det som först fångar betraktarens blick i verket *Hope* är nog det blå klotet, som balanserar uppe på en av diabaspelarna, eller kanske kontrasten mellan de båda. De höga, ganska råa pelarna, varav en alltså bär upp en blankpolerad blå sfär är mycket speciella till sin karaktär. Materialet är hämtat från ett stenbrott uppe i nordöstra Skåne nära Broby, vilket lär vara världens största dagbrott för denna sten<sup>113</sup>. Stenen är en ”fin- eller medelkornig, mörkt grå till svart magmatisk bergart. Gångar av diabas har bildats vid stelning av bergartssmälta (magma)

---

<sup>108</sup> Cooper, J.C., *Symboler – en uppslagsbok*, Eskilstuna tryckning AB Boktryck 1984 s, Uppslagsord Sfar: Fullkomning; summan av alla möjligheter i en begränsad värld; den ursprungliga formen som rymmer alla andra former; det kosmiska ägget; upphävande av tid och rum; evigheten; himlavalvet; världen; själen; animus mundi; (Platon);cykliskt återkommande förnyelse; omvälvning; himlarna.

<sup>109</sup> Schult, Tanja, *A Hero's Many Faces- Raoul Wallenberg in Contemporary Monuments*, Palgrave Macmillan 2009.

<sup>110</sup> Finn, David, *Hope- A Monument to Raoul Wallenberg*, The Overlock Press/Peter Mayer Publishers, Inc 2000.

<sup>111</sup> O'Toole, Michael, *The Language of Displayed Art*, Routledge, s 32.

<sup>112</sup> “[...] This means that the image not only represents its content but at the same time exemplifies something of the most general structure of the human condition itself-namely consciousness's correlation with, and emergence from, a physical body.” Crowther, Paul, *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*, Stanford University Press, 2009, s 27.

<sup>113</sup> <http://www.svartabergen.nu/default.asp?SidID=2&Sida=svartabergen.asp&bild=svartbild.jpg>

som trängt upp genom sprickor i jordskorpan”<sup>114</sup>. De stenar som valts ut för att användas som utgångspunkt för skulpturer är oftast ganska svarta. Samma material är också populärt som gravstenar kanske beroende på de markerade gråskalekontraster som kan fås fram genom att i olika grad polera eller bearbeta ytan. Materialet har en hög densitet, 3080 kg/kbm<sup>115</sup>, eller med andra ord, en kubikmeter väger ca tre ton.

Stenen är skör och över 90 % av materialet blir kross eller spill<sup>116</sup>. Att finna relevanta stenar till en skulptur som *Hope*, kräver således att ca tio gånger pelarnas volym måste brytas. Även transporten av stenarna måste ägnas särskild omsorg och i det här fallet har specialkonstruerade lådor använts för ändamålet och pelarna har efter nerpackning skeppats över till USA i container.

Den ikonografiska symboliken med brunna skorstenar kan med en semiotisk läsning fördjupas ännu mera. Pelarnas denotativa mening är svart diabas, stendlängder, skulpturelement mm. De konnotativa betydelseerna kan vara krig, vilket i sin tur kan generaliseras med våld och hot. Sådana konnotativa meningar förtätar de associationer som representeras, till en enda entitet<sup>117</sup>. Dessa konnotativa meningar benämndes enligt van Leeuwen ”Myter” av Barthes<sup>118</sup>.

De flesta människor har i någon mening varit utsatta för hot i livet och har då förmågan att associera pelarna till någon negativ upplevelse, kanske kombinerad med våld eller tvång. Andra kan eventuellt uppleva mentala bilder från lästa böcker eller filmer som man har sett. I vilket fall som helst så kan de konnotativa betydelselagren föra ganska långt bort från Wallenbergs gärningar i Budapest vårvintern 1945.

De gatstenar som använts för att bygga upp sockeln, har hämtats från det judiska ghyttot i Budapest. Processen var utdragen och började med att Gustav Kraitz kontaktade borgmästaren i Budapest och erbjöd sig att ersätta de gamla gatstenarna i de kvarter som

---

<sup>114</sup> Nationalencyklopedin, NE Malmö, 2009, artikel *diabas*.

<sup>115</sup> Wikipedia, uppslagsord *Diabas*, <http://sv.wikipedia.org/wiki/Diabas>

<sup>116</sup> Uppgift från konstnären vid intervju, 2012-03-21.

<sup>117</sup> Van Leeuwen, Theo, och Jewitt, Carey (red), *Handbook of Visual Analysis* SAGE Publications Ltd 2004, s 97.

<sup>118</sup> Barthes (1957). Enligt min mening är Barthes's begrepp mer komplext och är mer en struktur för verbal eller språklig betydelsebildning och snarare ett kommunikationssystem. Litteraturen är talrik. Se t.ex.: Roland Barthes "From Myth today" Art and Modern Life", Harrison, Charles och Wood, Paul (red), *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Ltd 1996, s 687-693.

tidigare varit ghettot med nya stenar<sup>119</sup>. Det visade sig att borgmästaren själv hade suttit i fängelse för innehav av ett bokförlag som inte gillades av dåvarande regim<sup>120</sup>. Han var dessutom en beundrare av Raoul Wallenberg och nämnde att stenarna redan tagits undan och lagrats för att kunna användas i framtiden. Stenarna skänktes därför av staden Budapest och transporterades till Kraitz hem i nordvästra Skåne. Väl där så påbörjades tankearbetet med hur de skulle arrangeras och i linje med det så numrerades varje sten för att sedan i New York kunna sättas samman till den sockel för monumentet som de formar. Arbetet utfördes av två svenska stensättare och verkställdes på ett sätt så att man slapp använda cementering mellan stenarna. Istället arrangerades de så tätt att de perfekt passade samman.

För Gustav Kraitz var stenarna så betydelsefulla och fyllda med känslor och emotionell rörelse att när han vidrörde dem kunde han känna och bli berörd av händelserna i Budapest 1945. Han hoppades också att besökare till monumentet skulle kunna känna vad stenarna betydde.



**Figur 6 Blått klot, Hope**

Högst upp på en av diaspelarna har konstnären placerat ett ca 70 cm i diameter stort keramikklot. Klotet har en denotativ mening som blå sfär eller keramikula. Även om konstnärens stil skänker klotet ett supplementärt budskap, så är innehållet på en denotativ nivå

---

<sup>119</sup> Finn, David, *Hope – A Monument to Raoul Wallenberg*, The Overlook Press/Peter Mayers Publishers Press 1998, s 10.

<sup>120</sup> *Nordvästra Skånes Tidningar* ( 1998-09-08).

fortfarande analogt till verkligheten<sup>121</sup>. Däremot kan klotet uppfattas på olika generaliseringsnivåer, på olika grader av kunskapsplan. De denotativa meningarna är inte heller enbart upp till betraktaren, i vissa fall kan det finnas ett flertal olika läsningar. I fallet med Kraitz klot kan det möjligen också denotativt läsas som ett jordklot, eftersom de visuella likheterna är stora med de bilder som från ett rymdperspektiv har visats på vår planet.

Det konnotativa betydelselagret innehåller bredare begrepp, idéer och värderingar samt bygger vidare på det redan etablerade denotativa lagret. Det kan synliggöras genom kulturella associationer eller genom speciella konnotatorer, eller representationsaspekter<sup>122</sup>. För att underlätta den konnotativa läsningen kan man studera de speciella poser som är allmänt igenkännbara eller konventionella. En sådan är placeringen av keramikklotet högst upp på en av pelarna. Posen av upphöjdhet bidrar till läsningen av klotet i ljuset av uppåtsträvan, makt, eller just hopp. Något som står över oss, opåverkbart, och undantaget från det basala, vardagliga. En helt annan läsning hade gjorts om klotet istället legat ner på sockeln och speciellt om en svart sten av diabas hade placerats ovanpå det och hotat att krossa klotet. På så sätt kan man genom konventionella poser laborera med placeringar och dess betydelse för betraktarens läsning av de formala elementen.

En enkel jämförelse kan här göras med det monument som Kirsten Ortwed producerat och som är placerat på Nybroplan i Stockholm och som också det är ett monument över Raoul Wallenberg. Istället för Kraitz stående, resta, vertikala monoliter finner vi i Stockholm liggande, nästan krypande, horisontella formelement<sup>123</sup>. Med ovanstående resonemang om poser kan man dra en förmodad slutsats att betraktarnas läsning av dessa blir helt annorlunda i de båda fallen. Ortweds monument har i pressen fått utstå mycket kritik, medan Kraitz monument fått mycket positiv kritik, även i svensk press. Jämförelsen kan utvecklas ytterligare, men uppsatsen har komparationen med *Tilted Arc* som huvudsakligt ämne, och det finns inte här utrymme för en vidare spatial eller fenomenologisk jämförelse.

De konnotativa meningarna i det blå keramiska klotet kan dock höggradigare utvecklas. Klotet signifierar själva titeln, *Hope*, vilket kan tänkas vara adresserat till släktingar till de

---

<sup>121</sup> Van Leeuwen, Theo, och Jewitt, Carey (red), *Handbook of Visual Analysis* SAGE Publications Ltd 2004, s 94.

<sup>122</sup> Ibid, s 97.

<sup>123</sup> Se exempelvis: Wästberg, Per, ”Reflektioner kring Kirsten Ortweds utformning av Raoul Wallenbergs torg i Stockholm”, *Förlust, Wanås 2008*, Utställningskatalog 2008, The Wanås Foundation.

judar som försvann i förintelselägren under andra världskriget, men också till människor som har det svårt världen över. Det innehåller en allmänmänsklig hållning att inte ge upp, att det finns en god kraft, något som står över all ondska. Denna teologiska läsning ligger inte så långt från läsningen av transition, av övergång mellan det svarta, fyrkantiga, tunga, till det ljusa, runda, lätta. Transitionen, eller passagen, kan också förstås som en adressering, vilken förflyttas från en sammanhållen social grupp (fångna judar under andra världskriget, eller släktingar till dessa), till en mycket vidare adressering (människor som över huvud taget har det svårt). Med en sådan läsning för man i skulpturen in ett tidselement, ett element av tidsbunden narration. Tillsammans med pelarens riktningssymbol får man så ett vektorielement i skulpturen, en indikation både på storlek och på riktning. Vektorn, eller pekaren, blir ett indexikalt, och enligt min mening även ikoniskt, begrepp för rörelse<sup>124</sup>, ett av de mest övertygande begreppen för att ett konstverk inte kan läsas som ett stillastående singulärt begrepp, utan som ett begrepp som har beröring med platser utanför skulpturens spatiala utbredning.

Bronsväskan, som är placerad på sockeln, indikerar både Wallenbergs närvaro och icke-närvaro. Följaktligen kan också väskan peka på en sorts transition, en övergång mellan existens och frånvaron av existens. Emedan någon faktiskt har placerat väskan på dess position, bör någon ha varit på plats för detta och denna någon bör ha varit Wallenberg, eftersom hans initialer finns på väskan: RW. Men eftersom väskan står övergiven och kvarlämnad, har denne någon, förmodligen Wallenberg, även lämnat platsen.

Den solitära placeringen av väskan medför också att väskan bildar sitt eget spatiala och perceptuella rum och att den följligen skulle kunna fungera som ett separat verk, fast då med något annorlunda betydelser. Makarna Kraitz har producerat denna bronsväska i flera exemplar och då alltså som solitära objekt.

---

<sup>124</sup> Bal, Mieke, "Seeing Signs. The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art", *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), Cambridge University Press 2009, s 77.



**Figur 7 Bronsväska, Hope**

Den denotativa meningen av väskan är ett bronsobjekt placerat på kvadratiska gatstenar. Den konnotativa meningen kan vara Wallenberg själv, eller hans diplomatiska gärning. En annan kan vara regelverket som reglerade var judar fick bosätta sig (ghetto). En kontorsväska av det här enkla, formella slaget, kan tänkas stå för struktur och administration, kanske också byråkrati. Flera av begreppen som nämnts kan ge positiva associationer, men avseende byråkrati, med en slagsida mot det negativa. Sedan finns det också metanivåer där väskan (Wallenberg) kan sägas representera det goda, den vinnande sidan i kriget eller en engagerad medmänniska.

Adresseringen av monumentet är framför allt riktad till en judisk befolkning i New York, men även exempelvis till de människor som förlorat anhöriga i kriget. Med tanke på de många intellektuella judar och deras släktingar och vänner, som flydde från Europa till USA under andra världskriget, finns redan här en stor potentiell målgrupp. Man kan förmoda att merparten av USA:s befolkning på något sätt har hört talas om förintelselägren och har bildat sig en moralisk uppfattning om dessa. Med denna förmodan kan man följaktligen tala om en adressering i monumentet som rör större delen av de människor som passerar förbi med bil eller till fots, sett bilder av skulpturen eller som i framtiden kan tänkas få en visuell eller annan kontakt med den.

Sett som ett tecken i Charles Sanders Peirce betydelse<sup>125</sup>, kan hela monumentet tolkas som olika teckentyper, där gatstenarna kan läsas som ett indexikalt tecken. Dessa har ju sitt ursprung från platsen där Wallenberg en gång befann sig och där hela händelsen utspelades, mestadels under januari och februari 1945. Som nämnts tidigare var just proveniensen mycket viktig för konstnären. Att just  *dessa* gatstenar har befunnit sig på samma fysiska plats och under samma tid som Raoul Wallenberg, ger dem en unicitet som gör att de inte kan ersättas med andra stenar och således i någon mening är ovärderliga.

En vidare attributering av Peirce´s teckenvokabulär ger vid handen att de resta pelarna har en ikonisk likhet med nedbrunna skorstenar. Denna ikoniska likhet är mycket medveten och är kanske det som till största delen ger monumentet dess karaktär. Utan denna åsyftan skulle pelarna lika gärna kunna ha en cirkulär bas eller vara tillverkade av ett annat material.

En ytterligare teckenkaraktär hos Peirce är det symboliska tecknet, vilket bestäms av konventionell likhet. Här menar jag att klotet har denna funktion, likaså färgen på detta. Konstnären har valt också dessa karakteristika mycket medvetet och omsorgsfullt. Som nämnts ovan är det främst klotet som *form* som står för hopp, liksom *kulören* på detsamma. I den meningen binds formen och färgen konventionellt till begreppet hopp och utgör således ett symboliskt tecken.

I föreliggande uppsats har jag, som ovan nämnts, bestämt mig för att i valet mellan semiotikerna Saussure och Peirce, främst använda mig av Peirce i avsikt att semiotiskt närma mig skulpturerna. Men som exempel skulle ett resonemang om klotet i Saussures mening kunna ges följande lydelse:

Enligt symbollexikon står klotet för helhet, enligt konstnären för hopp. I båda fallen kan den blå färgen och den runda formen sägas utgöra uttrycket och det som den står för är innehållet<sup>126</sup>. Relationerna mellan uttrycket och innehållet utgörs av konvens eller konventioner, dessa blir i så fall klotets ”signification”<sup>127</sup> (Barthes). För att klotet ska kunna stå för hopp förutsätts att det är runt eller sfäriskt. Den runda formen blir då obligatorisk eller

---

<sup>125</sup> Short, T.L., *Peirce´s Theory of Signs*, Cambridge University Press 2009, s 214-222.

<sup>126</sup> Sonesson, Göran, *Bildbetydelser – Inledning till semiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur 1992, s 26-27.

<sup>127</sup> Det är endast på mytnivå som Barthes benämner relationen mellan uttryck och innehåll för ”signification”.

utgör uttryckets relevans och är följaktligen invariant. Möjligen kan färgen blå också ha det förhållandet, men det är mera osäkert.

Sett som helhet kan *Hope* tänkas ingå i en klassisk eller klassiserande hegemoni<sup>128</sup> med alla sina element av antika tempel. Exempelvis har pelarna sin motsvarighet i grekiska och romerska tempel som bärande element, men då oftast med cirkulär bas. Det svarta i pelarna blir då ett motsatt begrepp till de vita marmorelarna. Även om tempelarna verkar ha haft en i vissa fall överflödande kolorit<sup>129</sup>, är det oftast som vita pelare vi memorerat dem och som de kognitivt lagrats i vårt minne.

En ytterligare associationsrelation till antika tempel finns i det blå, upphöjda klotet och dess motsvarighet i antika gudsavbildningar. Skulpturerna av antika gudar är numera oftast bortforslade, men har i antik tid spelat en central roll eftersom avsikten med tempelbyggandet sannolikt var att uppföra ett hus, ett fysiskt ramverk, för dyrkande av någon gud. I analogi med jämförelsen har även basen för monumentet en liknande motsvarighet i antika tempel.

De bild- och textfriser som i vissa fall omger antika tempel har också sin motsvarighet i de på *Hope* inhuggna (egentligen blåstrade) texterna. Texten kan läsas intertextuellt<sup>130</sup>. Bland annat anspelas på ”The 1981 Joint Declaration of Congress”, i vilken stadfästs att Raoul Wallenberg blev hedersmedborgare i USA.

En annan hegemonisk kontext är den som handlar om traditionen av monument över stora eller på något sätt kända människor, oftast män. Som nämnts i inledningen är inte frågeställningarna som primärt rör monumenttraditionen föremål för behandling i föreliggande uppsats, men inte desto mindre är det en tradition som sannolikt påverkar den kognitiva läsningen av Kraitz skulptur.

---

<sup>128</sup> Ehnmark, Anders *En stad i ljus*, Norstedts förlag 2005, s 82, s 101.

<sup>129</sup> Gombrich, Ernst, H. *The Story of Art*, Phaidon Press Ltd, 1995, s 92.

<sup>130</sup> Holmberg, Claes-Göran och Ohlsson, Anders, *Epikanalys- En introduktion*, Studentlitteratur 1999, s 45.



# Beskrivning och tolkning av *Tilted Arc*

## Bakgrund för *Tilted Arc*

Den 15 mars 1989 destruerades och bortfördes Richard Serras skulptur *Tilted Arc* från sin plats på Federal Plaza i New York. Skulpturen var tillverkad av kraftig stålplåt och placerad på nedre Manhattan mitt på Federal Plaza. Vid bortforslandet var det tio år sedan GSA (General Services Administration) bad NEA (National Endowment for the Arts) att sätta upp en panel (Artist Nomination Panel)<sup>131</sup> för att nominera konstnärer, som kunde vara lämpliga för uppdraget att uppföra en skulptur på denna plats. Panelen presenterade sina förslag på konstnärer för GSA, som rekommenderade Richard Serra som konstnär. Valet var märkligt mot bakgrund av GSA:s uttalade ambition att publik konst skulle vara en integrerad del av arkitekturen och framhäva de omgivande byggnaderna. Serra hade nämligen gjort uttalanden så sent som 1980 i vilka han bland annat redogjorde för sin inställning att konsten skulle vara icke-funktionell<sup>132</sup>. Konflikten blev på så sätt tydlig redan i planeringsfasen.

Skulpturen blev färdig och installerades 1981. Samma år startade domare Edwards Re en kampanj för att få *Tilted Arc* bortförd. Kampanjen resulterade i att en hearing anordnades några år senare för att besluta om skulpturen skulle relokaliseras. Mellan 6 och 8 mars 1985 fick förespråkare för och emot skulpturen komma till tals. Av talarna var 122 *för* att *Tilted Arc* skulle få finnas kvar och 58 *emot*.

Trots att Richard Serra på legal väg agerat för att skulpturen skulle få behålla sin plats på Federal Plaza, destruerades den och fördes bort natten till 15 mars 1989.

Verket var resultatet av ett Art-in-Architecture program som initierades 1963 av General Services Administration (GSA). Det var designat och byggt som "site-specific", ett begrepp som Serra började arbeta med på 1970-talet.

---

<sup>131</sup> Weyergraf-Serra, Clara och Buskirk, Martha, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, The MIT Press 1991, s 1.

<sup>132</sup> Kwon 2004, s 72: "There seems to be in this country [United States] right now, especially in sculpture, a tendency to make work which attends to architecture. I am not interested in work which is structurally ambiguous or in sculpture which satisfies urban design principles. I have always found that to be not only an aspect of mannerism but a need to reinforce a status quo of existing aesthetics.... I am interested in sculpture that as non-utilitarian, non-functional... any use is a misuse" (Serra).



Figur 8 Tilted Arc

### Beskrivning och formal tolkning av *Tilted Arc*

Verket bestod av Cor-Ten stål och var 120 fot långt (36,6 m), 12 fot högt (3,66 m) och 2,5 tum tjockt. Det var kurvande som en cirkelbåge och lutade knappt 10 % inåt, mot centrum. Skulpturen var placerad utan sockel eller bas direkt på torgets plattläggning. Materialet rostade delvis, från ytan och inåt, och det bildades därefter en skyddande, korroderad, rostbrun yta.

Koloriten blev således något varierande, beroende på rostangreppets intensitet, och den rostbruna ytan blev på sätt levande och dynamisk. På långt håll gav den ett ganska homogent ljusbrunt intryck.

Verket var placerat på Federal Plaza på Manhattan på ett sådant sätt att det till största delen hindrade människor från att röra sig fritt på torget eller över det. På torget fanns en damm med en fontän och torget var belagt med plattor som skapade ett mönster bland annat i form av närmast koncentriska cirklar utgående från den runda dammen. Tillsammans med

tvärgående mönsterband bildades ett geometriskt mönster, som sett från ett fågelperspektiv åstadkom en illusion av rörelse.

Serras skulptur var lagd på torget på så sätt att kurvaturen i den bildade ett akoncentriskt mönster mot stenläggningen och *Tilted Arc* bröt alltså abrupt med den visuella rörelsen på torget. Mellan skulpturen och dammen formades så ett fält begränsat av konkava objekt sett från ett betraktarperspektiv.

*Tilted Arc* var omgivet av statliga, federala administrationsbyggnader, vilka nästan skapade en fond runt torget.



**Figur 9** *Tilted Arc* ovanifrån

### Ikonografisk tolkning av *Tilted Arc*

Verket frambringade på nära håll ett fysiskt imperativ, kraftfullt, manligt, yxlikt, avdelande, manifesterande. Påtagligheten i Serras verk gäller generellt och oavsett om de presenteras på

ett galleri eller utomhus på en offentlig plats. Det tunga materialet ger också ett ohanterligt intryck och associerar lätt till tunga industristrukturer från ett tidigt 1900-tal.

På avstånd bildade verket en kurva, en linje som sträckte sig över större delen av Federal Plaza, men på nära håll blev verket massivt och fysiskt mycket tydligt. De binära par som samspelade var konkav/konvex, mörker/ljus och hårt/mjukt.

*Tilted Arc* kan sägas symbolisera makt, inte minst på det sätt varpå det var placerat och hindrade ett fritt gående över torget. Var man än befann sig på torget, så måste man förhålla sig till verket. Dess representation av mur och omgärdande form var tydlig och dess placering direkt på marken och på det stenlagda torget kunde ge associationer till en fängelsegård. Det var dessutom direkt tänkt att kunna styra rörelseströmmarna över torget<sup>133</sup>. Till viss del var maktutövandet reellt såtillvida att konstverket faktiskt styrde var man skulle gå och hindrade både en fri rörelse och en fri sikt över Federal Plaza.

Verket bekostades av GSA, vilka också ägde och ansvarade för det. Konstnären erhöll 175 000 US dollar för verket, vilket knappt täckte kostnaderna för att skapa och installera verket<sup>134</sup>.

Richard Serra var mer än välkänd 1981 när verket köptes in och placerades på Federal Plaza. Han arbetade mycket med skulpturala strukturer som kan betecknas som ”korresponderande plan”<sup>135</sup>. I Serras fall kunde det innebära att han balanserade ytor eller skivor av metall, oftast bly eller stål, på ett sätt så att verket vid en första blick närmast framstod som instabilt, men efter ett tag istället signalerade stadga och konstans. Som exempel kan nämnas skulpturen *One ton prop (House of Cards)*<sup>136</sup> som tillverkades av fyra blyskivor, vilka tillsammans vägde ett ton och balanserades mot varandra som i ett korthus. Upplevelsen kan sägas bygga på den erfarna känslan av balanserad tyngd. Serra själv uppger ”the weight is cancelled out, you have no thought of tension nor of gravity.” I fallet med *Tilted Arc* var det samma känsla av balans som gav sig tillkänna. Här arbetade Serra däremot bara med *ett* plan och tvingades således att böja och luta skulpturen något för att uppnå samma känsla av balanserad spänning eller tyngd.

---

<sup>133</sup> Weyergraf-Serra, Clara och Buskirk, Martha, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, The MIT Press 1991, s 66.

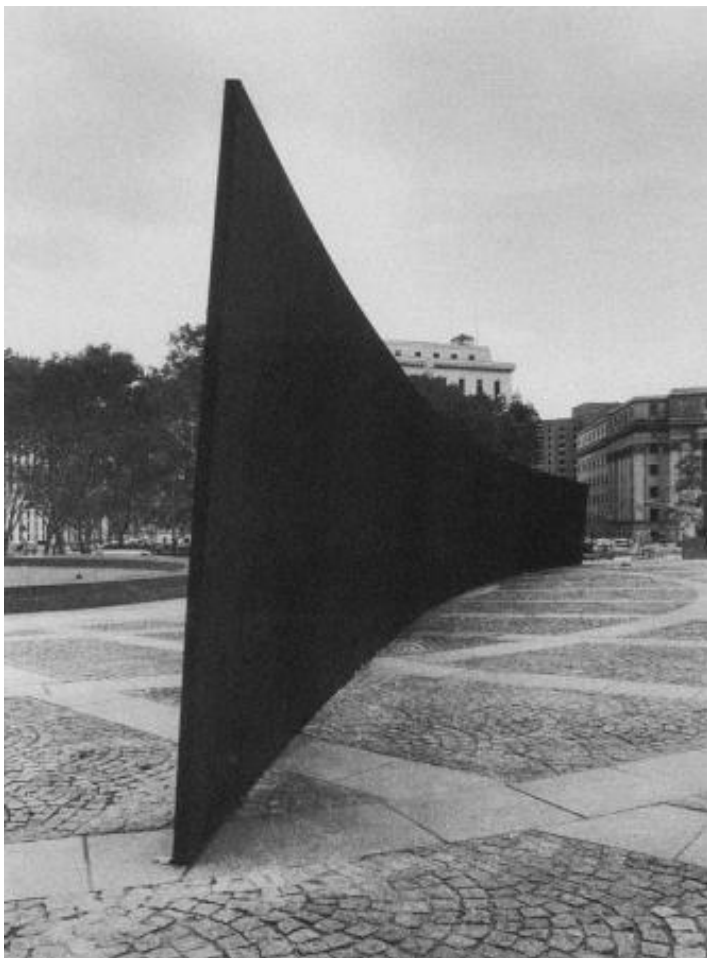
<sup>134</sup> Ibid, s222.

<sup>135</sup> Schodek, Daniel L. , *Structure in Sculpture*, Massachusetts Institute of Technology 1993, s 101

<sup>136</sup> Utställningsbroschyr *Richard Serra- Sculpture: Forty Years*, MoMA The Museum of Modern Art June3-September 10, 2007, s 4

Detta sätt att uttrycka sig skulpturalt har Serra sedan vidareutvecklat bland annat i skulpturerna *Sequence Band* (2006) och *Torqued Torus Inversion* (2006), en sorts spiralformade band, som med en upplevd lätthet, trots sin tyngd och material ("Weather-proof Steel") närmast dynamiskt rör sig över marken eller golvet.

Att i skulptural form hantera tyngd och balans är ett problem som konstnärer sedan i varje fall antik tid brottats med. Att uppnå en illusionär rörelse med ett högst substantiellt material som brons eller sten är ett närmast klassiskt skulpturalt problem. I modern tid har bland andra konstnärerna Auguste Rodin och Edgar Degas<sup>137</sup> behandlat detta.



**Figur 10 "Yxperspektiv", Tilted Arc**

---

<sup>137</sup> Tucker, William, *The Language of Sculpture*, Thames and Hudson Limited London, 1994, s 145-159.

## Semiotisk tolkning av *Tilted Arc*

Richard Serra öppnade sitt tal i den hearing som hölls i mars 1985 med orden ”My name is Richard Serra, and I am an American sculptor, an American artist”<sup>138</sup>. Med dessa ord satte han därmed in sig själv som person och konstnär i en specificerad kontext av amerikanska konstnärer och mer specifikt som amerikansk skulptör.

Den amerikanska konstnärskontext som Serra menade sig själv tillhöra satte mycket av sin konstideologiska agenda på 1970-talet. Richard Serra som tidigare mest varit involverad i minimalistiska och miljörelaterade<sup>139</sup> skulpturer blev känd under 1960-talet och han hade 1979 ett etablerat rykte, åtminstone i konstvärlden<sup>140</sup>. Rosalind Krauss skriver i sin text *Notes on the Index*<sup>141</sup> att uppfattningen av 70-talets konst såsom diversifierad, splittrad, fraktioniserad, inte är så självklar. Frånvaron av en kollektiv stil är inte ett tecken på en verklig skillnad. Istället hålls mycket av denna tids konstproduktion samman av det begrepp, hämtat från Charles Sanders Peirce, som kallas ”Index”. De har med andra ord en existentiell förankring i en plats eller i varje fall i en verklighet.

Även verket *Tilted Arc* ingick i detta sammanhang, som hölls samman av ett Index-begrepp. I Serras fall rörde det sig bland annat om att materialet, som kunde associera till en farkost<sup>142</sup>, eller kanske till och med explicit genom konstverkets titel till Noaks ark, hade producerats på ett stålverk för produktion av stål till just fartyg. För Serra var det viktigt att få denna koppling till stålverksarbetare, vilka i ett stort antal vid denna tid hotades av arbetslöshet. Anledningen var ökad konkurrens från främst Asien och Sydamerika och Serra menade att han med sin stålsculptur ville hylla de amerikanska stålverksarbetarna<sup>143</sup>. Vid hearingen kom det fram att arbetarna själva inte var särskilt tilltalade av att på sin fritid behöva konfronteras med ett material, som var så kopplat till deras arbete och vardag.

Materialet och det fysiska imperativet i storleksrelationen till övriga fysiska objekt på torget innebar ett markant intrång på platsen. Den tunga stålplåten kändes omöjlig att rå på och etablerade genast en maktstruktur gentemot betraktaren. Konstnären var vid tiden för

---

<sup>138</sup> Weyergraf-Serra, Clara och Buskirk, Martha, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, The MIT Press 1991, s 65.

<sup>139</sup> Engelska ”environmental”.

<sup>140</sup> Nairne, Sandy, *State of the Art – Ideas and Images in the 1980s*, Illuminations limited 1990, s 82.

<sup>141</sup> Krauss, Rosalind, ”Notes on the Index”, *October Vol. 3* 1977, s 68.

<sup>142</sup> Nationalencyklopedin, NE Malmö, 2009, s 194, uppslagsord Noaks ark

<sup>143</sup> Crimp, Douglas, *On the Museum’s Ruins*, Massachusetts Institute of Technology 1993, s 173.

färdigställande och utplacerande av skulpturen (1981) van vid att arbeta platsspecifikt och sannolikt väl medveten om betydelsen av relationen till det fysiska rummet och därmed om verkets både perceptuella och spatials utbredning. Sedd från ett fågelperspektiv eller från något fönster en bit upp i någon av de byggnader som omger Federal Plaza, bröt skulpturen hela den rörelse som landskaps- eller markarkitekterna velat åstadkomma med det stenlagda mönstret. Ögats rörelser runt den virvel som avtecknades på marken avbröts abrupt och man kunde inte gärna låta bli att i alla fall notera detta visuellt. Med ett spacialt ovanifrånperspektiv blev verket något av en visuell nagel i ögat.

Sett från ett vanligare betraktarperspektiv, från marknivån, blev också känslan av brytning eller stilbrott högst påtaglig. Skalan i förhållande till dammen med fontänen var påfallande stor och med sitt höjdmått på ca 3,7 m fanns det ingen chans att man på något sätt skulle kunna ta sig över skulpturen utan redskap. De invändningar mot skulpturen som gjordes i termer av att den stängde av de naturliga passagerna över torget var alltså högst reella. Att skulpturen dessutom bildade en cirkelbåge eller cirkelsegment gjorde inte saken lättare eftersom man kunde få en känsla av att ”fångas in” av konstverket.

Platsen var som gjord för att utmanas, omgiven som den var av federala byggnader med bildliga och innehållsmässigt bokstavliga maktanspråk. Torget var något av en vindtunnel och dess enda funktion var att slussa människor snabbt in till en mångfald höga, anonyma kontorsbyggnader. Det var också just denna enda funktion som Serra utmanade genom att anlägga en cirkelbåge av massivt stål över hela platsen. Om skulpturen hade vridits 90 grader så hade möjligen åtkomligheten till byggnaderna varit större, men den visuella och geometriska kommunikationen med torget och fontänen hade inte varit lika stark.

Konstnären valde sannolikt mycket medvetet en konfrontation. Uttalanden som “I’ve never felt, and I don’t feel now, that art needs any justification outside of itself”<sup>144</sup> pekar på att Serra mycket väl visste vad han gjorde och att han var beredd på en viss konfrontation eller strid om sitt verk. Liknande reaktioner hade inträffat tidigare, fast inte så kraftfulla som här i New York. Fyra år tidigare, 1977, i den tyska staden Bochum råkade hans skulptur *Terminal* ut för skadegörelse i form av graffiti<sup>145</sup>. Även denna skulptur var tillverkad av Cor-Ten stål och

---

<sup>144</sup> Nairne, Sandy, *State of the Art – Ideas and Images in the 1980s*, Illuminations limited 1990, s 82.

<sup>145</sup> Crimp, Douglas, *On the Museum’s Ruins*, Massachusetts’ Institute of Technology 1993, s 169.

uppsatt mitt i ett ståldistrikt med en blinkning åt stålarbetarna. Konstverket gav i Bochum upphov till politiska protester av liknande art och med liknande argument.



**Figur 11** Skiss ur Richard Serras skissblock

Richard Serra hade både sociala och politiska ambitioner, om än av det mer lågmälda slaget. Crimp (1993) skriver om några konstnärer inklusive Richard Serra: ”Their contributions to a materialist critique of art, their resistance to the *disintegration of culture into commodities*, were fragmentary and provisional, the consequences limited, systematically opposed or mystified, ultimately overturned”<sup>146</sup>. Serra själv engagerade sig framför allt mot att konsten kom att betraktas som en handelsvara, tillkommen för att konsumeras. Detta var ett av skälen till att Serra valde att producera sina verk utanför konstinstitutionernas begränsningar. Arbetena, verken, blev inte konstverk förrän de ockuperade en plats enligt Serra. Detta gav honom nästan en image av religiositet, i det att han menade att platsen ger verket en sorts konsekration<sup>147</sup>, trots att Serra var emot den ”mystifiering” som konstvärlden och konstnärerna skänker sina verk. Hans verk gavs en sorts offentlighet även i det faktum att de är avhängiga annan arbetskraft än hans egen för att produceras. De är således beroende av det omgivande samhället och stålarbetarnas skicklighet med materialet.

---

<sup>146</sup> Ibid ss 155-156.

<sup>147</sup> Min anmärkning. Efter Crimp 1993, s 159.



I Serras fall kan den kraftfulla interventionen som sådan kanske representera en kulturell elit som fysiskt manifesterar sig, men även patriarkaliska maktstrukturer som vid utplaceringen tilläts ta över det offentliga rummet. En annan tolkning, som Serra själv hävdade, var att skulpturen utmanade de rådande maktstrukturerna på en plats, Federal Plaza, som omgavs av myndighetsbyggnader. Att Serra var medveten om sin implicita maktkommunikation genom installationen framgår av de skisser som konstnären själv gjort av *Tilted Arc*. Om man förkortar eller förskjuter perspektivet genom en teleskopisk lins får hela skulpturen formen av en yxa. Detta är ett perspektiv som ofta utnyttjades av fotografer och som också framhölls av Serra själv i hans skissblock. Yxan är en konventionell symbol för makt<sup>148</sup> och bredeggad, som i det här fallet, förstärker den föreställningen om yxan som vapen.

*Tilted Arc* kan hävdas ingå i en kulturell hegemoni bestående av ett kulturkonservativt amerikanskt samhälle, alternativt själv utmana en existerande sådan<sup>149</sup>. Tveklöst utgjorde Serra en del av en konstitutionell kontext, vilket utnyttjades vid urval av konstnär för platsen. Trots sin inställning att konstnärens roll bör hållas tillbaka, så blev han alltså själv påtänkt som potentiell upphovsman till ett verk på Federal Plaza just på grund av den konstnärsroll man ålade honom. ”How the work alters a given site is the issue, not the persona of the author. Once the works are erected in a public space, they become other people’s concern”<sup>150</sup> säger Serra. Detta påstående försatte konstnären i en sorts makthierarki gentemot sin publik. Hans verk har också ofta beskyllts för att vara aggressiva, macho och ibland som ”[...en maskulin gest av dominans över en devaluerad plats...]”<sup>151</sup>. Suzi Gablik ser Serra som en konstnär som sätter upp en vinnare-förlorare och en dominerande-offer dikotomi genom *Tilted Arc*<sup>152</sup>.

Den modala funktionen är väsentlig hos O’Toole (2011) eftersom den är så ”dåligt bejakad”<sup>153</sup> i traditionella konsthistoriska och kritiska diskurser. Sedd som enheten figur<sup>154</sup> blev skulpturens storlek gentemot torgets fysiska markörer mycket påtaglig. Likt en motorväg

---

<sup>148</sup> Cooper, J.C., *Symboler – en uppslagsbok*, Eskilstuna tryckning AB 1984, uppslagsord Yxa.

<sup>149</sup> Antonio Gramsci menade med hegemoni att det skulle finnas ett visst samtycke hos folket, inte maktutövande med våld.

<sup>150</sup> Crimp, Douglas, *On the Museum’s Ruins*, Massachusetts Institute of Technology 1993, s 165.

<sup>151</sup> Citat av Suzi Gablik, Miles, Malcolm, *Art, Space and the City*, Routledge 1997, s 53.

<sup>152</sup> Enligt Patricia Mathews måste dock frågor relaterade bland annat till genus kontinuerligt revideras. Se Mathews, Patricia, “The Politics of Feminist Art History” *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), Cambridge University Press, Cambridge, 2009, s 94.

<sup>153</sup> Engelska ”under-recognized”.

<sup>154</sup> Jfr fig 2.

ställd på sidan såg den inte ut att på håll ockupera så mycket plats, men allteftersom man närmade sig skulpturen växte den och känslan av barriär blev påtaglig. Genom att den var vält på sidan eller vippad<sup>155</sup>, förstärktes den övergivna känslan och genom titeln, *Tilted Arc*, väcktes existentiella frågeställningar om ett av Gud övergivet människosläkte. Flykten undan syndafloren misslyckades och kvar stod de strandade resterna av en båt.

Kurvaturen i skulpturen gav samtidigt en förnimmelse av rörlighet, att skulpturen likt en spänd stålfjäder, kunde spjärna tillbaka och räta ut sig med ett ryck. Skulpturen gav med andra ord en paradoxal känsla av soliditet och stillhet, på grund av sin massiva stålkropp, och en uppfattning av spänd eller tyglad kraft. Detta skänkte skulpturen ett eget liv och en vitalitet som motsades av dess faktiska tyngd. Beroende på perspektiv, om man såg kurvaturen tydligt eller ej, ändrades perceptionen om soliditeten och man gavs från en viss vinkel lätt uppfattningen att skulpturen av sig själv kunde sätta sig i rörelse. Det var i detta ögonblick som man blev varse konstverkets peripeti, när man insåg att rörelsen sannolikt inte kom att inträffa.

Det var enligt min mening lutningen och kurvaturen som skänkte en visuell hållning åt verket. Det var också dessa karakteristika som huvudsakligen kommunicerade dess betydelse som representation för en farkost och utgjorde en visuell ingång i verket, dess perceptuella förankring. Om materialet i Peirce´s teckenterminologi är ett indexikalt tecken, så kan titeln stå för ett symboliskt och språkligt arbiträrt tecken (Arc). Det ikoniska tecknet bildas av skulpturens form, vilken likt ett strandat fartyg, låg hjälplöst utslängt, synbart berövat sin ursprungliga funktion.

Tecken tillhör ofta inte exklusivt en enda kategori<sup>156</sup> och i det här fallet är materialet, stålet, både ett indexikalt och ikoniskt tecken. Det faktum att materialet var tillverkat på en fysisk plats för tillverkning av fartyg, ett varv, ger det en karaktär av indexikalt tecken, medan den ikoniska karaktären ges av materialets relation till fartyg som begrepp, tillverkade av just Cor-Ten stål.

---

<sup>155</sup> Engelska "tilted".

<sup>156</sup> D'Alleva, Anne, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishing 2005, s 31.



**Figur 12** Spåren efter *Tilted Arc* Federal Plaza

Även destruktionsen av ett konstverk kan vara ett viktigt element i konstverkets livsprocess<sup>157</sup>. Efter bortforslandet av *Tilted Arc* blev frånvaron av verket påtaglig, verket blev något av ett icke-verk. De fysiska spåren av verket fanns kvar en tid och förstärkte de existentiella meningar och betydelser som skulpturen getts under sin tid som publikt verk. Dessa spår skapade i sig helt nya tecken; ett indexikalt genom att referera till det konstverk som tidigare stått på platsen, formen av cirkelsegment utgjorde ett ikoniskt sådant (*Tilted Arc* hade ju just denna form) och ett symboliskt genom att hänvisa till den opinionsbildning (samhälleliga konventioner) som till sist medförde att konstverket fördes bort.

## Diskussion

Kan man då efter ovanstående tolkning dra några jämförande slutsatser i enlighet med syftet för uppsatsen? Mina försök till tolkning i avsnitten ovan antas ge svar på den första av mina

---

<sup>157</sup> För argument i denna diskussion hänvisas till : Gamboni, Dario, *The Destruction of Art – Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion 1997.

frågeställningar, formulerade under rubriken Syfte: *Hur ser de konnotativa meningarna ut för respektive verk?* Om man definierar konnotation inom konst som något som "[... refererar till betydelser av tecknet vilka är mindre uppenbara, som man kommer fram till genom slutledning...]<sup>158</sup>, så är därmed den första frågeställningen bearbetad, om än inte på något sätt fullständigt besvarad.<sup>159</sup>

Den andra frågeställningen som skulle behandlas var: *Finns det rimliga skäl att anta att de konnotativa meningarna haft någon betydelse för hur verken hanterats och mottagits?* Detta är en mer intrikat frågeställning, till vilken det inte ges några absoluta indikativa svar. För att nöjaktigt hantera frågeställningen behöver vi ytterligare information än vad som givits ovan och jag ska med hjälp av begreppet kommutation försöka närma mig problemet.

Sonesson pekar på de svårigheter som det medför att i en plan bild eliminera eller reducera bestämda visuella element, eftersom avgränsningarna dem emellan inte alltid är helt klara<sup>160</sup>. Den skulptur, *Hope*, som jag tänker praktisera modellen på är betydligt lättare att använda sig av i det avseendet. De skulpturala elementen är relativt klara, avgränsade, definierade och har en samlad betydelse som tecken, men betydelserna kan även de, liksom formelementen, i viss mån avgränsas. Genom att isolera eller byta ut element på uttrycksplanet kan man försöka visa om det sker förändringar på innehållsplanet. Likaså kan man försöka påvisa förändringar i uttrycksplanet genom att byta ut element i innehållsplanet<sup>161</sup>. Eftersom uttrycket på en denotativ nivå transformeras till innehåll på en konnotativ nivå<sup>162</sup> kommer konnotationerna att påverkas av förändringar i betydelsebildningarna.

Man måste dock vara medveten om att man i processen, med semiotiska termer, samtidigt skiljer text från kontext. Denna åtskillnad av text från kontext beskrivs bland annat av Bal och Bryson: "From one point of view, as Derrida has argued, this cut is precisely the operation that establishes the aesthetic as a specific order of discourse. From another point of view, the

---

<sup>158</sup> D'Alleva, Anne *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishing 2005, s 35.

<sup>159</sup> En definition av begreppen denotation/konnotation är dock betydligt mer komplex än så. Se ovan under Metodologi.

<sup>160</sup> Sonesson, Göran, *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992, s 59.

<sup>161</sup> "[...] l'épreuve que doit servir à montrer si le remplacement d'un élément par un autre dans le plan de l'expression de la langue peut entraîner une distinction dans le plan de contenu, ou si le remplacement d'un élément par un autre dans le plan du contenu peut entraîner une différence dans le plan de l'expression"

Hjelmslev, Louis, *Le Langage* 1963, (1966) s 173.

<sup>162</sup> Se under avsnittet "Metodologi"

cut (text/context) is what creates a discourse of art-historical explanation; [...] To set up this separation of text from context, then, is a fundamental rhetorical move of self-construction in art history.

Semiotic inquiry has a further reservation about procedures of this kind; since it is concerned with the functioning of signs, it is particularly sensitive to the fact that in our example (a contextual account of mid-Victorian painting) the status of the paintings as works of the sign has in fact largely been effaced. This need not happen with all contextualizing accounts – and our example is, of course, only an imaginary case. What the example depends on is the idea of a number of contextual factors converging on the work (or works) of art. The factors proposed may be many; they may belong to all sorts of domains; but they all finally arrive *at* the artwork, conceived as a singular and as the terminus of all the various causal lines or chains. The question to be answered was, ‘what factors made the work of art what it is?’<sup>163</sup>.

Två postulat måste göras; för det första att det avseende konstverkets innehåll råder redundans<sup>164</sup>, för det andra att de förändringar i betydelsebildningarna som jag vill visa på aldrig kan bli annat än rena tankeexperiment; en sorts kontrafaktisk verklighet.

Jag tänker göra två tankeexperiment:

1. Bildligt talat dekonstruera *Hope* för att resonera mig fram till när betydelsebildningen förändrats till ett stadium när man kan tänka sig att skulpturen faktiskt inte hade accepterats som ett offentligt verk mitt i en trafikerad gata på en prestigefylld plats på Manhattan; en reduktiv process.
2. Systematiskt och idémässigt flytta några olika skulpturelement från *Hope* till Federal Plaza, alltså den plats där Serras verk var placerat; en additiv process.

Samma tankeexperiment kan göras för *Tilted Arc*, men eftersom min avsikt är att påvisa metoden som sådan, kommer jag av utrymmesskäl att huvudsakligen begränsa mig till *Hope*.

För att börja med det första tankeexperimentet så förutsätter det att man kan dela in skulpturen i olika formala skulpturelement. Jag tänker dekonstruera *Hope* i de fysiska delarna:

- Basen, sockeln, bestående av gatstenar
- Pelarna av diabas

---

<sup>163</sup> Bal, Mieke och Bryson, Norman, “Semiotics and Art History”, *Art Bulletin* 73, s 179.

<sup>164</sup> “[...]ett överflöd av särdrag på uttrycksplanet för samma innehåll”, Sonesson 1992, s 62.

- Klotet av keramik
- Väskan av brons
- Den inblästrade texten om Wallenberg

Denna imaginära uppdelning av skulpturen i fem tydligt avgränsade fysiska formelement motsvaras delvis, men bara delvis, av en kontextuell och meningsbärande uppdelning. Samtliga element kan ge upphov till ett flertal olika kombinationer, var och en med en för denna kombination specifik betydelsebildning, men för att enbart närma sig frågeställningarna i uppsatsens syfte, så kan kombinationerna begränsas.

En imaginär reducering av formelementen innebär samtidigt att man dekonstruerar monumentet och förändrar dess representationella, modala och kompositionella funktion (O’Toole 2011). För att kunna åstadkomma en konnotativ uppdelning kommer jag att använda mig av den tolkning av verket som gjorts tidigare i uppsatsen. De tydligt uppdelade formelement som konstnären hanterat i sitt verk består av olika material, vilket möjligtvis underlättar en förflyttning också av betydelser. Materialet är nära kopplat till den teknologiska modaliteten enligt Rose (Rose 2007).

De olika kombinationerna kommer jag att benämna reduktiva modeller. Genom en reducering, och därmed isolering, av medvetna bildelement försöker jag alltså få ett grepp om helheten, det bakomliggande systemet. De kontextuella elementen är komplexa och närmast interkontextuella. Med en ”närläsning” av de enskilda kontextuella elementen och deras förhållande till helheten kan vi möjligen finna en väg att närma oss detta komplexa, heterogena system, vars uppbyggnad vi kan se konturerna av i den av mig konstruerade matrisen över modaliternas förhållande till platsbegreppen med utgångspunkt i Rose’s resonemang<sup>165</sup>.

**Reduktiv modell 1:** I det första experimentet väljer jag att ta bort klotet från *Hope*. Som jag nämnt ovan är klotet symboliskt betydelsefullt för konstnären och dessutom tydligt relaterat till verkets titel. Frågan är dock i vilken grad kommunikationen till betraktaren av monumentet, som står för hopp, skulle förändras. I vilket fall som helst skulle en stor del av den perceptuella betydelsen ha försvunnit. Som nämnts ovan utgör klotet ett blickfång, men

---

<sup>165</sup> Se fig 2 och Rose, Gillian *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications Ltd 2007 s 21-25.

även både ett färg- och formelement som är väsentligt för att begreppet ”Hopp” ska kunna uppfattas. Framför allt finns det ett positivt korrelerat mellan det blå klotet och läsningen av konstverket som ett verk med ett hoppfullt budskap. I det fall klotet inte hade funnits i skulpturen hade den transition som nämnts i tolkningen ovan försvunnit och den existentiella innebörden förskjutits mot en mörkare sådan.

Min uppfattning är att konstnären blivit tvungen att antingen ändra verktiteln eller addera ett annat symbolelement för hopp, för att kunna uppföra verket. Med en av dessa båda förändringar, annan titel eller annat symbolelement, torde verket ändå kunnat förfärdigas, men konstverket hade genomgått en väsentlig betydelseförskjutning, framför allt om verktiteln förändrats. Som ett monument över Raoul Wallenberg hade skulpturen dock fortfarande fungerat. En titt i O’Toole’s matris (fig 1) ger också vid handen att större delen av de av honom använda begreppen på något sätt hade berörts om konstverket berövats sitt klot. Undantagna är möjligen några av de begrepp som berör produktionen.

**Reduktiv modell 2:** I nästa tankeexperiment väljer jag att istället ta bort de fem svarta diabaspelarna. Dessa ger idag till stor del verket dess karaktär av monument och är en väsentlig del av hela monumentets spatiala utbredning. Det är också främst pelarna som har sin perceptuella upprepning i det omgivande stadsrummet med höghus och stenfasader. Utan pelare avhänds skulpturen mycket av sina drag som traditionellt monument det vill säga den påtagliga fysiska massa, vilken gör att verket direkt uppfattas också av en tillfällig förbipasserande. Man kan till och med gå så långt som att påstå att en vändpunkt för skulpturens kritiska massa skulle passeras. Inte bara komposition, proportioner, skala, massa, jämvikt med mera skulle förändras, även mer immateriella begrepp såsom magi, kommunikativt innehåll, narrativ förmåga och så vidare skulle bli annorlunda.

Enligt min tolkning ovan så kan de konnotativa betydelserna vara krig, upplevt hot mm. Dessa betydelser försvinner till stor del i det fall man reducerar bort pelarna. Det betyder dock inte med säkerhet att skulpturen inte skulle kunna fungera som ett monument över Wallenberg, men nu som ett sorts diminutivt koncentrat, framför allt om de textrader som är inblästrade i pelarna kunnat vara kvar och på något sätt kunnat framträda i ett annat formelement eller material. Min uppfattning är att beställarna av verket torde kunna värdesätta detsamma, även förutom pelarna och den riktning som dessa anger mot ett svunnet krigshärjat Europa. Däremot hade den föreslagna platsen med all säkerhet inte varit densamma.

Konstnären hade möjligen blivit anmodad en annan lokalisering av verket, kanske till och med inomhus. Dock hävdar jag att ett verk med basen, klotet, en text och bronsväskan fortfarande skulle innehålla betydelser som indikerade ett monument över en betydelsefull man, i det här fallet Raoul Wallenberg.

**Reduktiv modell 3:** I mitt tredje tankeexperiment fortsätter jag med att, från det fullständiga verket, ta bort bronsväskan med initialerna R.W. och dessutom textraderna. Då reduceras samtidigt de delar som är direkt och textuellt relaterade till Raoul Wallenberg. Konstverket blir mer allmängiltigt; men kan innehållet fortfarande läsas som ett monument över en stor man? Jag vill hävda att den magiska betydelsen och även den rent teologiska, tempellika läsningen skulle underlättas. Dikotomierna mellan mörkt-ljust, fyrkantigt-runt, högt-lågt skulle förstärkas utan en textrelation till något högst världsligt såsom krig och förintelse. Den transition som jag menar är indikerad av bronsväskan, skulle dock försvinna, men möjligen ersättas av en starkare närvaro av de övriga formelementen.

Sannolikheten för att få uppföra ett monument utan dessa textuella delar, väskan och den inblästrade texten, skulle enligt min mening vara ganska stor. Troligtvis hade någon form av textrelation till verket ändå etablerats, fast möjligen utanför den perceptuella ram som konstverket idag upprättar, det vill säga med en skylt eller liknande utanför den fysiskt konstrelaterade sfären.

En del av de betydelsebildningar som idag finns i verket skulle dock väsentligt förändras. De tydliga drag av representation som finns inrättade i väskan skulle vid ett avlägsnande förändra hela konstverkets karaktär, och de konnotationer av närvaro/icke-närvaro som jag menar finns i väskan, skulle försvinna och med dem det existentiella continuum som väskan implicerar.

Monumentet skulle ovedersägligen fortfarande kunna vara ett monument, men tydligare föra tankarna till en nedbrunnen kyrka eller tempel, och inte alls vara personrelaterat. Konstverket skulle bli reducerat, närmast minimalistiskt, och möjligen alltså höra hemma i en helt annan konstdiskurs. Sannolikt utgör alltså väskan ett betydligt större betydelsebildande element än vad man vid en första tanke kan påvisa.

**Reduktiv modell 4:** I den sista reduktiva modell som jag vill föra fram, kommer jag att ta bort sockeln. Denna, till synes relativt oansenliga del av verket, står för en väsentlig del av



betydelsebildningarna i verket. Som nämnts ovan, så härstammar alla de gatstenar som bygger upp sockeln från just den plats i Budapest som var i geopolitiskt centrum i januari 1945. Den unicitet som är en oundgänglig del av verket, skulle följaktligen inte existera utan sockel. Även för konstnären själv skulle inte verket ha samma mening utan sockeln förutan. Det är t.o.m. tveksamt om verket över huvud taget hade blivit uppfört utan dessa unika gatstenar<sup>166</sup>.

Sett ur ett fiktivt betraktarperspektiv, så skulle hela karaktären på skulpturen förändras i det fall sockeln, basen, hade försvunnit. Sockeln inte bara lyfter skulpturen rent fysiskt, den inramar det skulpturala rummet och skänker verket en grad av konsekration. En avsaknad av sockel hade depatroniserat monumentet och gett det ett drag av enkelhet, men också en tydligare fenomenologisk betydelse och närvaro i betraktarens rum, gatuplanet.

Som kontrast till dessa reduktiva modeller vill jag nu försöka med en additiv process. Genom att likaledes isolera och imaginärt förflytta dessa skulpturala element till den plats där Serras verk *Tilted Arc* en gång fanns, ska jag försöka visa på de betydelsebildningar som kunnat uppstå på denna plats.

Federal Plaza är idag ett delvis grönskande torg, men fortfarande omgivet av ungefär samma federala byggnader som 1989. En skulptural intervention hade således inte påverkat omgivande miljöer på samma sätt som tidigare, men för att kunna använda oss av ovanstående tankeexperiment får vi ponera att torget har samma utseende som mellan åren 1985 och 1989. Återigen med förankring i Rose's<sup>167</sup> resonemang om platsbegreppens förhållande till olika modaliteter, vill jag resonera kring meningsbärande processer och var gränsen går för en genomgripande förändring av dessa.

**Additiv modell 1:** Genom att nu försöka mig på andra kombinationer av skulpturala element vill jag variera resonemanget. Grundförutsättningen är att makarna Kraitz fått ett förutsättningslöst uppdrag att uppföra en skulptur på Federal Plaza i New York, ungefär på samma sätt som Richard Serra fick på 1980-talet.

---

<sup>166</sup> Från intervju med konstnären 2012-03-21.

<sup>167</sup> Rose 2007.

Först ut är en tänkt förflyttning av sockeln och väskan av brons från *Hope*. Sockeln i sig indikerar ett konstverk, ett verk som besitter en sorts värde värt att befästa med en upphöjning genom en sockel. På så sätt sker redan från begynnelsen ett formalt arrangemang<sup>168</sup>, men också en organisering av känsla för platsen och en ram för kulturellt tänkande. Den primära målgruppen är framför allt de som dagligdags vistas på platsen och rör sig på torget. Med tanke på de talrika kontorsbyggnaderna ligger det nära till hands att tänka sig att de kontorsanställda på något sätt skulle kunna identifiera sig själva genom kontorsväskan i brons med namninitialer på, alltså genom det som Rose<sup>169</sup> kallar för ”betraktarens politiska och sociala identitet”<sup>170</sup>. Möjligen kunde skulpturen ha uppfattats som något torftig i sin enkelhet, men genom materialet (brons), sockeln (värdebefästade), och representationen (kontorsväska av läder) hade sannolikt skulpturen inte utsatts för några vidlyftiga protester.

**Additiv modell 2a:** Om man till sockeln och väskan adderat även klotet hade förmodligen verkets värde i betraktarnas ögon ökat betydligt. Med en komposition bestående av en sockel, en bronsväska och ett blått keramiskt klot, hade verkets sensoriska kvaliteter ökat<sup>171</sup> och de kompositionella möjligheterna tilltagit. Samtliga modaliteter hade påverkats; de teknologiska, kompositionella och sociala. Tänkbart är också att betraktarnas sociala identitet, ”konventioner”<sup>172</sup>, på något sätt hade kunnat bekräftas genom de traditionella konstnärliga materialen (sten, brons, keramik) och de ekonomiska värden som kan förknippas med dessa.

Den spatials utbredningen hade varit låg och gatstenen passat väl in i torgets övriga arkitektoniska komposition och utformning. Skulpturen hade varit ett relativt anonymt, men fullständigt autonomt konstverk, utan referentialitet till någonting utanför den vanliga betraktarens vardag. Klotet skulle möjligen ha kunnat konnotera till ett jordklot, men även detta skulle sannolikt vara en del av de statsanställda tjänstemännens vardag.

**Additiv modell 2b:** I denna modell vill jag bara addera den inhuggna texten till övriga delar. Konstverket kan alltså nu tänkas bestå av ett keramiskt klot, en kontorsväska i brons, en

---

<sup>168</sup> Jfr fig 2, kompositionell modalitet/platsen för verket i sig.

<sup>169</sup> Rose 2007.

<sup>170</sup> Min översättning.

<sup>171</sup> Fig 2, fritt efter Rose 2007.

<sup>172</sup> Fig 2, fritt efter Rose 2007.

sockel av till synes ordinära stenar och en text<sup>173</sup> med påståendet att konstverket är ett monument över Raoul Wallenberg.

Med denna text ändras betydelsebildningen radikalt. Konstverket är nu kontextualiserat i en monumentens diskurs och plötsligt uppträder frågor kring konstnärens sociala och politiska identitet och konstnärens intention<sup>174</sup>. Även betraktarens sociala kontext och hans/hennes moraluppfattning berörs. Rose (2007) delar upp det fält där den sociala modaliteten möter platsen för betraktaren i betraktandets praktik respektive betraktarnas sociala identitet (konventioner). Med andra ord har det allmänna betraktandet som begrepp införts och jag menar att samtliga dessa föreställningar berörs genom betydelseförskjutningar från en privat sfär till en samhällelig, offentlig sådan.

Också i O'Toole<sup>175</sup> kan man finna stöd för en sådan ståndpunkt. I beröringsfältet mellan arbetet (konstverket) och den representationella modaliteten finner man att hela processen innehållande handling, existens, religiösa eller politiska teman kan påverkas. Plötsligt är konstverket mer öppet manifest och tar ställning. Tänkbart är ändå att flertalet av de förbipasserande hade uppfattat ett konstverk som tar ställning för de svaga i samhället och som hyllar en man som arbetat för att hjälpa dessa, som ett positivt verk. Kanske känner man till Raoul Wallenberg, kanske stannar man upp, läser, och lär sig något. I båda dessa fall initieras sannolikt positiva, kognitiva processer.

**Additiv modell 3:** I den sista tankemodellen vill jag på det plana torget, Federal Plaza, placera enbart de fem svarta diabaspelarna. Utan den textuella kontexten och utan de övriga skulpturala elementen kan ändå en någorlunda konstintresserad betraktare se dessa pelare som en sammanhållen skulptur, en skulptural helhet. Möjligen skulle ändå röster för att ta bort dessa svarta pelare höjas, inte minst eftersom de, för att förstärka representationen, ser avbrutna ut i topparna.

Eftersom representationen är ganska tydlig, och krig varit mycket närvarande i USA, är det alltså troligt att pelarna skulle ha väckt negativa associationer. Den samlade makt som mycket konkret finns inne i de omkringliggande byggnaderna gör det inte helt otroligt att en process

---

<sup>173</sup> För textens explicita innehåll, se under rubriken Formal tolkning av *Hope*.

<sup>174</sup> Min översättning, Rose 2007.

<sup>175</sup> Se fig 1.

skulle ha väckts också mot fem, svarta, avbrutna stenpelare, vilka huvudsakligen associerade till krig. Detta kan givetvis endast bli ett tankeexperiment inom ramen för ett imaginärt kognitivt resonemang.

Resonemanget kan naturligtvis utökas hur långt som helst. Ett annat sätt att resonera är vad som skulle ha hänt om man kombinerade skulpturala element från de båda skulpturerna och till exempel graverade in texten från *Hope* till *Tilted Arc*. Med denna text skulle Serras verk plötsligt befinna sig i monumentens och minnesmärkenas diskurs. Den långa, svängda, lätt vippade stålskulpturen, skulle trots sin lite vingklippta apparition likväl få ett inslag av samhällelig förankring och representera ett USA, som med demokratiska förtecken gav sig ut i krig borta i Europa. Om man därutöver ponerar att texten ändrades till att istället för den nämnda, omfatta namnen på alla de amerikaner som stupat i kriget mot Afghanistan, skulle det förmodligen bli mycket svårare att ställa sig på den sida i hearingen 1985, som pläderade för att skulpturen skulle relokaliseras. Om man dessutom ändrade titeln på verket från *Tilted Arc* till *Afghanistan Veterans Memorial*, så skulle säkert ytterligare mentala processer till för att hävda att verket skulle bort från torget.

Hittills har i diskussionen huvudsakligen behandlats de hermeneutiska fält som ligger utanför produktionen och därmed konstnärernas sociala och psykologiska kontext. Jag vill fortsätta med att beröra även dessa i någon mån.

Intentionalism är ett begrepp som man oftast förknippar med en ikonografisk tolkning<sup>176</sup>. I det här fallet kan emellertid antas att respektive konstnärs intention haft väsentlig betydelse för hur de agerat och reagerat på omvärldens respons av konstverken. Om man börjar med att jämföra konstnärernas intentioner så står det klart att det redan i denna process finns betydande skillnader. Gustav Kraitz hade inför uppdraget ett personligt engagemang, som gick utanför själva uppdragets innebörd. Med sina egna erfarenheter av Sovjetunionens intåg i Budapest 1945<sup>177</sup>, fanns ett privat intresse för att få uppföra monumentet och genomföra det konstnärliga uppdraget. Detta intresse var inte bara personligt, det grundade sig på en djupt känslomässig och existentiell upplevelse i ungdomen. Gustav förklarar själv: ”Idén att få fundera ut ett sådant monument var för mig som ett sätt att återskapa en del av mig själv.

---

<sup>176</sup> Sjölin, Jan-Gunnar, ”Inledning”, *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag*, 2: uppl., Studentlitteratur, Lund, 1998, s 109-110.

<sup>177</sup> Gustav Kraitz blev själv tillfångatagen av sovjetisk militär 19 januari 1945, två dagar efter Raoul Wallenbergs tillfångatagande. Finn 1998, s 13.

Mina band till den tiden, den platsen, de händelserna, var en central del av mitt liv. Det var ett monument jag måste förverkliga som en del av min egen historia”<sup>178</sup>.

Detta personliga intresse manifesteras i det sammanhållna spel som finns mellan de olika skulpturelementen. Med detta menar jag också att de reduktiva respektive additiva tankeexperiment som jag använt mig av ovan enbart kan vara teoretiska och dessutom imaginära tankeprocesser. Skulpturerna är och förblir två kompositionella helheter även efter en tänkt dekonstruktion. De är emellertid uppbyggda av en mängd psykologiska och kognitiva delbetydelser, vilket ovanstående matriser eller strukturer (fig 1 och 2) försöker peka på. Essentiellt i sammanhanget är att veta att dessa ramar finns, men existerar inte; ”Il y a du cadre, mais le cadre n’ existe pas” enligt Derrida<sup>179</sup>.

Så, varför ville då Richard Serra delta i denna komplicerade process med beställning, färdigställande och installerande av sin skulptur på Federal Plaza, när han förmodligen kunde ana sig till konturerna av den konflikt som skulle komma? Serras skulpturer hade ju tidigare varit föremål för ungefär samma diskussioner och konflikter. Var det enbart av ekonomiska skäl?

Sannolikt inte. När man går igenom de dokument, varav många finns samlade i den dokumentär, som hustrun Sara Weyergraf-Serra, tillsammans med Martha Buskirk gav ut, med titeln *The Destruction of Tilted Arc: Documents* tonar en bild fram av Richard Serra som en, om inte konfliktsökande, så i varje fall principfast man och konstnär. Hans seriositet går heller inte att missta sig på. Serra spenderade månader av arbete med att studera platsen och den exakta lokaliseringen. Han var verkligen engagerad i projektet och hans intention var att skapa en skulptur som skulle kunna interagera med rum och betraktare. Däremot var Serra inte intresserad av att skapa ett konstverk som en betraktare skulle gå fram till och närmare studera. Nej, det var snarare ett skulpturalt objekt ägnat att omedvetet påverka de förbipasserande. Hans tänkta målgrupp var människor i rörelse, antingen gående på torget, eller bilburna sådana. Genom skulpturen ville Serra för besökaren/betraktaren skapa en

---

<sup>178</sup> Finn 1998, s 15. Kraitz nämner också ”Grubblandet tog grepp om mig och jag kunde inte ens fira jul med min familj” *Sydsvenska Dagbladet* 1998-04-25.

<sup>179</sup> Derrida, Jacques, *The Truth in Painting*, översättning av Bennington, G, och McLeod, I, Chicago, 1987, s 83-118.

medvetenhet om sig själv och den omgivande miljön<sup>180</sup>, eller med andra ord, han hade en klart fenomenologisk intention.

## Konklusion

Kan då de varierande informationsbärande tolkningarna ovan kasta ett förklarande ljus över det respektive mottagande som skulpturerna fick? I vilket fall som helst så kan man konstatera att de båda skulpturerna bär/bar med sig helt olika information. Serras verk hade ett mer *intentionellt* samhälleligt tilltal, medan makarna Kraitz monument har ett mer *reellt* socialt tilltal.

Med detta menar jag att Serra under sin tid som konstnär varit, om än måttligt, socialt engagerad och även med detta uppdrag fanns initialt en förändringsambition, en social och politisk vilja att påverka, som i mycket utgick från den intellektuella konstärskontext Serra själv ansåg sig tillhöra. I fallet med Kraitz däremot, menar jag att intentionen var mer subjektivt och psykologiskt betingad och inte för konstnären personligen på samma sätt förankrad i en samhällelig kontext. Paradoxalt nog var förmodligen intentionen hos beställarna tvärtom, det vill säga att på First Avenue (platsen för *Hope*) efterfrågades ett konstverk som skulle kunna påminna om en man som offrade sig själv för en god sak och på en metanivå påminna om krigets konsekvenser. För beställarna till konstverket på Federal Plaza (platsen för *Tilted Arc*), var sannolikt intentionen främst att tillföra platsen ett estetiskt värde och en statushöjande effekt, med ett konstverk som hade en av den tidens främsta konstnärer som upphovsman<sup>181</sup> och som därmed tillhörde en diskurs av konstnärlig elit. Översatt till en modell med sändare och mottagare<sup>182</sup> fanns sannolikt differenser i den kontext och/eller de koder som sändes mellan konstnären och betraktaren.

Finns det då rimliga skäl att anta att de konnotativa meningarna haft någon betydelse för hur verken hanterats och mottagits?

---

<sup>180</sup> Weyergraf-Serra, Clara och Buskirk, Martha, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, The MIT Press 1991, s 65-67.

<sup>181</sup> ”[W]e at the Museum of Modern Art consider Richard Serra to be the major sculptor of his generation” (William Rubin, Director, Department of Painting and Sculpture, Museum of Modern Art. Från: Weyergraf-Serra, Clara och Buskirk, Martha, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, The MIT Press 1991, s 220-221.

<sup>182</sup> Se under avsnitt ”Teori och metod”.

Mitt svar på den frågan har ovan besvarats processuellt och måste slutgiltigt besvaras jakande. Ett konstverk, och i synnerhet ett offentligt sådant, är producerat, placerat och betraktat i en psykologisk och social kontext, vars dimensioner jag har försökt skissa en kontur av. De i huvudsak positivt laddade betydelserna i *Hope*, har sannolikt varit avgörande för att verket kunnat uppföras. Den fysiska arkitektoniska strukturen, och de djupare psykologiska mönstren, får en ännu starkare positiv betydelse i en konnotativ teologisk eller universell betydelse av godhet.

Även *Tilted Arc* menar jag fick en förstärkt betydelse på en konnotativ nivå. De betydelser av soliditet och makt som konnoterades bidrog ytterligare till en negativ inställning med skulpturen insatt i en sorts betraktarens logik. Man kan också förmoda att förväntningarna från beställarna av de respektive verken redan i begynnelsen påverkade läsningen av konstverken i en viss riktning; som värdegenererande minnesmärke utanför FN-skrapan och som framför allt estetiskt objekt på Federal Plaza.

Möjligheten att använda sig av kommutation som hermeneutisk metod har i föreliggande uppsats enligt min mening underlättat att tydliggöra betydelserna och bildandet av desamma och uppsatsens tes anses således positivt besvarad. Med andra ord: det faktum att de båda verken härrör från helt olika kulturella kontexter, och därpå följande betydelsebildningar, har haft väsentlig betydelse för hur de båda verken mottogs och hanterades av de amerikanska myndigheterna.

## Figurförteckning

<i>Figur 1</i> Funktioner och system i skulptur (O Toole, 2011)	13
<i>Figur 2</i> Bildsemiotisk matris enligt Rose (2007), min tolkning	15
<i>Figur 3</i> Hope	28
<i>Figur 4</i> Text på pelare, Hope	31
<i>Figur 5</i> Den 21 februari 1940, Ryssarna bombar Pajala kyrkby	32
<i>Figur 6</i> Blått klot, Hope	35
<i>Figur 7</i> Bronsväska, Hope	38
<i>Figur 8</i> Tilted Arc	42
<i>Figur 9</i> Tilted Arc ovanifrån	43
<i>Figur 10</i> "Yperspektiv", Tilted Arc	45
<i>Figur 11</i> Skiss ur Richard Serras skissblock	48
<i>Figur 12</i> Spåren efter Tilted Arc Federal Plaza	51

## Kommentarer, figurer

1. Hämtad ur O Toole (2011), s 34
2. Matris efter Rose (2007)
3. Hämtad från: <http://www.flickr.com/photos/wallyg/2264186038/>
4. Hämtad från: <http://www.sculptureadventures.com/2011/07/gustav-kraitz-hope.html>
5. Hämtad från Riksantikvarieämbetets databas:  
[http://www.platsr.se/platsring/store/2011/06/03/1307137283842\\_large.jpeg](http://www.platsr.se/platsring/store/2011/06/03/1307137283842_large.jpeg)
6. Hämtad från: <http://www.flickr.com/photos/21804434@N02/5771753760/>
7. Hämtad från: <http://www.flickr.com/photos/21804434@N02/5771754238/>
8. Hämtad från:  
<http://theslideprojector.com/art1/ranchocampus/art1rlecturepresentations/art1rlecture7.html>
9. Hämtad från: <http://minimalissimo.com/2010/11/tilted-arc/>
10. Hämtad från:  
[http://scottzagar.com/arthistory/timelines.php?page=event&e\\_id=1775](http://scottzagar.com/arthistory/timelines.php?page=event&e_id=1775)
11. Hämtad från: <http://blog.artspace.com/?p=262>  
Paintstick on paper, 18x24 inches, Collection of the artist, photo Rob McKeever.
12. Hämtad från: <http://appreciatetheart.blogspot.se/2007/10/defending-controversial-art.html>



# Referenser

## Tryckta källor

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, CA., & London, 1974/1954

Bal, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press 1991

Bal, Mieke. *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press 2006

Bal, Mieke, ”Seeing Signs. The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art”, *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), Cambridge University Press, Cambridge, 2009

Bal, Mieke och Bryson, Norman, *Semiotics and art history*, *Art Bulletin* 73

Barthes, Roland, *Mythologies*, Granada Publishing Limited 1973

Poster, Mark (red), *Jean Baudrillard- Selected Writings*, Polity Press, Oxford, 1996

Boström, Hans-Olof, *Panofsky och ikonologin*, Karlstad University Press 2003

Bryson, Norman m.fl. (red), *Visual Culture – Images and Interpretations*, Wesleyan University 1994

Cabak Rédei, Anna, *An Inquiry into Cultural Semiotics, Germaine de Stael’s Autobiographical Travel Accounts*, Lund University 2007

Cameron Cartier & Shelly Willis (red.), *The Practice of Public Art*, Routledge, New York, NY, 2008

Cobley, Paul och Jansz, Litza, *Introducing Semiotics*, Gutenberg Press, Malta 1997

Cooper, J.C., *Symboler – en uppslagsbok*, Eskilstuna tryckning AB 1984

Crimp, Douglas, *On the Museum’s Ruins*, Massachusetts’ Institute of Technology 1993

Crowther, Paul, *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*, Stanford University Press, 2009

D’Alleva, Anne *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishing 2005

Derrida, Jacques, *The Truth in Painting*, (översättning av Bennington, G, och McLeod, I), Chicago, 1987

- Ehnmark, Anders *En stad i ljus*, Norstedts förlag 2005
- Finn, David, *Hope – A Monument to Raoul Wallenberg*, The Overlook Press/Peter Mayers Publishers Press 1998
- Foucault, Michel, *Diskursens ordning*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm och Stehag, 1993/1971
- Frykman, Jonas och Ehn, Billy, (red), *Minnesmärken: att tolka det förflutna och besvärja framtiden*, Carlsson, Stockholm, 2007
- Förlust, Wanås 2008*, Utställningskatalog 2008, The Wanås Foundation
- Gamboni, Dario, *The Destruction of Art – Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion 1997
- Gauthier, Guy, *Initiation à la sémiologie de l'image*, Paris 1979
- Gombrich, Ernst, H. *The Story of Art*, Phaidon Press Ltd, 1995
- Harrison, Charles och Wood, Paul (red), *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Ltd 1996
- Hatt, Michael och Klonk, Charlotte (red), *Art History – A critical introduction to its methods*, Manchester University Press 2006
- Hjelmslev, Louis, *Le Langage* 1963
- Holmberg, Claes-Göran och Ohlsson, Anders, *Epikanalys- En introduktion*, Studentlitteratur 1999
- Hoopes, James (red), *Peirce on Signs- Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*, The University of North Carolina Press 1991
- Krauss, Rosalind, "Notes on the Index", *October Vol. 3* 1977
- Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", *October, Vol. 8*, 1979
- Kwon, Miwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Mass., & London 2004
- Makiya, Kanan, *The Monument – Art and Vulgarly in Saddam Hussein´s Iraq*, University of California Press 2004
- Mathews, Patricia, "The Politics of Feminist Art History" *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), Cambridge University Press, Cambridge, 2009
- Merleau-Ponty, Maurice, *The World of Perception*, Routledge 2009

- Miles, Malcolm, *Art, Space and the City*, Routledge 1997
- Miller, A.V., *Hegel's Phenomenology of Spirit*, Oxford University Press, 1977
- Nairne, Sandy, *State of the Art – Ideas and Images in the 1980s*, Illuminations limited, 1990
- Nationalencyklopedin, NE Malmö, 2009
- Nordin, Svante, *Filosofins historia – Det västerländska förnuftets äventyr från Thales till postmodernismen*, Studentlitteratur 2009
- O'Toole, Michael, *The Language of Displayed Art*, Routledge 2011
- Rose, Gillian *Visual Methodologies – An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publications Ltd 2007
- Sandqvist, Tom (red.), *Från 60-tal till cyberspace*, Skriftserien Kairos Nr 3, Raster förlag
- Sandqvist, Tom (red.), *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos Nr 1, Raster förlag
- de Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, Edition Payot Paris
- Schodek, Daniel L., *Structure in Sculpture*, Massachusetts's Institute of Technology 1993
- Schult, Tanja, *A Hero's Many Faces - Raoul Wallenberg in Contemporary Monuments*, Palgrave Macmillan 2009
- Sebeok, Thomas A.(red), *Style in Language*, New York, Wiley 1960
- Senie, Harriet F., *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation, and Controversy*, Oxford University Press, New York & Oxford, 1992
- Short, T.L., *Peirce's Theory of Signs*, Cambridge University Press 2009
- Sjöholm Skrubbe, Jessica, *Skulpturen i folkhemmet. Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940–1975*, Makadam 2007
- Sjölin, Jan-Gunnar, *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till idag, 2: uppl.*, Studentlitteratur, Lund, 1998
- Sonesson, Göran, *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992
- Steiner, Wendy, *The Real Real Thing – The Model in the Mirror of Art*, The University of Chicago Press, 2010
- Tucker, William, *The Language of Sculpture*, Thames and Hudson Limited London, 1994
- Van Leeuwen, Theo, och Jewitt, Carey (red), *Handbook of Visual Analysis* SAGE Publications Ltd 2004

Weyergraf-Serra, Clara och Buskirk, Martha, *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, The MIT Press 1991

Whitehead, Christopher, *Interpreting Art in Museums and Galleries*, Routledge 2012

Young, James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven, 1993

## Småtryck

Utställningsbroschyr *Richard Serra- Sculpture: Forty Years*, MoMA The Museum of Modern Art June 3-September 10, 2007

## Tidningsartiklar

*Nordvästra Skånes Tidningar*, 1998-09-08

*Nordvästra Skånes Tidningar*, 1998-11-15

Rosengren, Henrik och Schult, Tanja, "Kultur i skuggan av förintelsen" *Svenska Dagbladet*, 2009-03-30

Schult, Tanja, "Monument med mänskliga proportioner" *Svenska Dagbladet*, 2010-01-27

*Sydsvenska Dagbladet* 1998-04-25

## Otryckta källor

Intervju med Gustav Kraitz, Förslöv, 2012-03-21.

## Elektroniska källor

Wikipedia, uppslagsord *Diabas*, <http://sv.wikipedia.org/wiki/Diabas>,

Om Svarta Bergen

<http://www.svartabergen.nu/default.asp?SidID=2&Sida=svartabergen.asp&bild=svartbild.jpg>