



LUNDS
UNIVERSITET

Ingen främling

Legend i glas och situationens logik

Arild Blid

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet

KOVK03:3, 15 hp, Kandidatkurs HT2020

Handledare: Ludwig Qvarnström

Abstract

No Stranger

Legend i glas and the Logic of the Situation

This thesis investigates how Vicke Lindstrand's public sculpture *Legend i glas*, located in Teaterparken in Växjö, can be related to its location and spatial context in terms of meaning, function and reception. Central questions asked are: How do changes in the direct surroundings affect the situation of reception? How does that affect the meaning and function of the sculpture? To what extent is meaning and function bound to a specific location?

When *Legend i glas* was inaugurated the 12th of August 1978 Teaterparken was fairly empty and mostly covered with grass and trees. Fast forward 20 or so years and the changes are blatant, with massive building complexes surrounding the sculpture on both sides and in the back, which limits the situation of reception in a practical meaning. This also combats how the sculpture itself is encouraging the beholder to behave or act in relation to the sculpture, and thus how the sculpture is received.

The investigation also shows that *Legend i glas* is in fact bound to its site, but not in a strict manner, rather a flexible one. It represents S:t Sigfrid, who according to the legend christened the city of Växjö in the 11th century, and is today a well established symbol of the city as it is its patron saint and thus occurs – textually or visually – in various representative contexts. The material, glass, also has a special status in Växjö, a city with a multifaceted glass tradition and considered the capital of the so-called “Kingdom of Crystal” (swe: Glasiket). By gathering and articulating such meanings, *Legend i glas* becomes site-specific, but in a wide sense, not entirely physical or empirical in nature as used to be the case.

Because of these somewhat site-specific meanings, *Legend i glas* can be claimed to serve as an object of identification. The architect Christian Norberg-Schulz claims that true sense of belonging requires identification, which is made possible through the identity of the place. And by being a concrete manifestation of these meanings of identity value for the city, *Legend i glas* could be claimed to function as an object of identification – at least in theory.

Keywords: Vicke Lindstrand, *Legend i glas*, location, public art, public sculpture, spatial context, meaning, function, site-specificity, traditional, modernistic.

Nyckelord: Vicke Lindstrand, *Legend i glas*, plats, offentlig konst, offentlig skulptur, rumslig kontext, meningsproduktion, funktion, platsspecificitet, traditionell, modernistisk.

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1 Bakgrund	3
1.2 Syfte och frågeställning	4
1.3 Forskningsläge	5
1.4 Teori och metod	7
1.5 Avgränsning	9
1.6 Disposition	9
2. Efterkrigstidens kulturdebatt och den offentliga konstens diskurs	11
3. Att möta konst i det offentliga rummet	14
4. Teaterparken	17
4.1 Den fysiska strukturen nu och då	17
4.2 Det kulturella allrummet	21
5. Legend i glas	24
5.1 Receptionestetik	24
5.2 Platsspecificitet	29
5.3 Identifikationsobjekt	31
6. Avslutande diskussion	34
7. Källförteckning	36
7.1 Otryckta källor (arkivhandlingar)	36
7.2 Tryckta källor	36
7.3 Bildförteckning	38

1. Inledning

1.1 Bakgrund

I Teaterparken i Växjö, på en stensockel omgärdad av en cirkelformad bassäng markerad med en stenmur, tornar en massiv skapelse i grönt glas upp sig. Skapelsen representerar S:t Sigfrid, stadens skyddshelgon.¹ Den bär titeln *Legend i glas*. Motividé och namn förklarade konstnären själv, Vicke Lindstrand (1904-1983), på följande sätt: ”Tanken att manifesteras glasrikets huvudstad genom symbolen av Växjös skyddspatron kom osökt till mig. Tanken fortsatte att kretsa kring legenden om Sankt Sigfrid. Och namnet ’Legend i glas’ gav sig självfallet.”²

Legend i glas ingår i en serie om totalt fyra monumentalskulpturer, utförda i samma material och teknik och som är visuellt likartade.³ *Ikaros nadel* (1964) utanför Technische Hochschule i Stuttgart var först ut, och det var framgångarna den rönt som gav upphov till de tre efterföljande.⁴

De två nästkommande var *Prisma* i järnvägsparken i Norrköping och *Grön eld* på Järnvägstorget i Umeå. De stod klara hösten 1967 respektive 1970.⁵ Och så, en lördag i mitten av augusti 1978, var så det dags för *Legend i glas* att invigas.

Att det skiljer tre år mellan *Ikaros nadel* och *Prisma*, lika många år mellan *Prisma* och *Grön eld*, men hela åtta år mellan *Grön eld* och *Legend i glas*, är värt att notera. En framträdande orsak till detta var den utdragna debatt som föregick uppförandet av *Legend i glas*, en debatt som har beskrivits med ord som ”livlig”, och som handlade om var skulpturen skulle placeras.⁶

Redan i december 1971 hade kulturnämnden fått grönt ljus att av Vicke Lindstrand beställa förslag till en offentlig skulptur. Vicke Lindstrand hade redan då motivet klart för sig.⁷ ”Men någonting gick snett”, konstaterar Lars Thor i sin bok *Legend i glas*.⁸ Problemet var alltså platsen; kommunförvaltningen kunde inte komma överens om var skulpturen skulle stå.⁹ Problemet skulle visa sig bli långvarigt, och den debatt som tog sin början strax efter

¹ L. Thor, *Legend i glas. En bok om Vicke Lindstrand*, Liber Förlag, Stockholm, 1982, s. 112.

² Osig., ”’Legend i Glas’ ingen främling. Bra att vi fått tid att vänja oss”, *SMP*, 1978.08.14.

³ P. Berg, *Vicke Lindstrand 100 år*, Vicke Lindstrand-stiftelsen, Stockholm, 2004, s. 27.

⁴ Ibid. och Thor, *Legend i glas*, s. 109.

⁵ Berg, *Vicke Lindstrand 100 år*, s. 29.

⁶ T. Hedrén, *Konst på gator och torg: en guide till offentligt konst i Växjö*, Växjö konsthall, Växjö, 1994, s. 63.

⁷ Berg, *Vicke Lindstrand 100 år*, s. 30.

⁸ Thor, *Legend i glas*, s. 114.

⁹ Berg, *Vicke Lindstrand 100 år*, s. 31.

beslutet i december 1971 pågick till och från, med varierande intensitetgrad, i flera år framöver.

I *Kronobergaren* den 17 juni 1976 står att läsa:

Legend i Glas blir realitet! Efter många turer och mycket funderande har så Växjö kommun bestämt sig. Vicke Lindstrands, Kosta, förslag till glasskulptur, Legend i Glas skall, om kommunstyrelsen får gehör för sin åsikt i kommunfullmäktige torsdag nästa vecka, uppföras i Teaterparken [...].¹⁰

Kommunstyrelsen fick gehör och ett slutgiltigt beslut var fattat. Man hade kunnat tro att saken därmed var ur världen. Men det var den inte – tvärtom. Utöver en ”insändarstorm” överklagades beslutet till Regeringsrätten, som följde.¹¹ Men beslutet låg fast och drygt två år senare kunde *Legend i glas* äntligen invigas. Konstnären själv sa efteråt, angående de omfattande fördiskussionerna: ”Det här gör jag aldrig om, för maken till tjafs har jag aldrig upplevt.”¹² Sagt och gjort: *Legend i glas* blev Vicke Lindstrands sista monumentalskulptur.

Placering av konst i det offentliga rummet är onekligen en fråga med potential att engagera. Och det är befogat, av flera skäl. Inte minst, så är platsen av stor (för att inte säga avgörande) betydelse för hur vi upplever och förstår konst, i det offentliga rummet mer än i något annat rum, och bör alltså därför utses med stor omsorg. Det är ju först på plats i den sociokulturella kontext som utgör det offentliga rummet och i interaktion med betraktare som den offentliga konstens funktion och meningsproduktion till fullo träder i kraft.¹³ Men *hur*? Detta är den grundläggande frågan som jag tar spjärn mot i förestående uppsats, där placeringen av Vicke Lindstrands glasskulptur *Legend i glas* i det offentliga rummet undersöks i relation till meningsproduktion, funktion och reception.

1.2 Syfte och frågeställning

Syftet med uppsatsen är att med *Legend i glas* som huvudsakligt studieobjekt undersöka platsens betydelse för skulpturens meningsproduktion och funktion. Vidare vill jag undersöka receptionssituationen, det vill säga hur de konkreta rumsliga förutsättningarna och skulpturens struktur påverkar receptionen av *Legend i glas* och följaktligen skulpturens meningsproduktion och funktion. Värt att härvid understryka är att de nämnda aspekterna meningsproduktion, funktion och reception i allt väsentligt är sammanhängande. Få skulle

¹⁰ Thor, *Legend i glas*, s. 117.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., s. 118.

¹³ J. Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet: Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940-1975*, diss. Uppsala universitet, Makadam, Stockholm och Göteborg, 2007, s. 17.

bestrida påståendet att meningsproduktion och funktion är beroende av reception, det vill säga: ett konstverks mening och funktion träder i kraft först när en betraktare kommer i kontakt med det. Underförstått torde emellertid vara att det inte bara är själva kontakten som är av vikt, hur den är beskaffad, utan även den plats där kontakten upprättas, kanske i synnerhet vad beträffar skulptur, då man i interaktion med ett tredimensionellt objekt delar dess fysiska plats i betydligt högre grad än vad man gör med exempelvis en målning, vars framställda rumsliga struktur man aldrig kan bli en del av.¹⁴

En övergripande frågeställning formulerad med ovanstående i beaktande kan således lyda:

- *Hur kan Legend i glas, dess meningsproduktion och funktion relateras till plats och receptionssituation?*

1.3 Forskningsläge

Legend i glas var häftigt omdiskuterad på förhand, men när den väl kommit på plats föll den mer eller mindre i glömska. *Legend i glas* är emellertid inget unikum i detta avseende; offentlig konst *överlag* tenderar att sammansmälta med sin omgivning, bli en del av den, vilket i någon mån osynliggör den. Peter Cornell tangerar denna tendens i en essä från 1998 där han klarlägger skillnader i upplevelsen av konst i offentliga miljöer respektive konst på museer och gallerier: ”På museet befinner sig verket i centrum och fokus, i det offentliga rummet är det en mer perifer och flyktig del av synfältet hos den som passerar förbi.”¹⁵ Även hos kommunen, som ansvarar för skulpturen, tycks den ha fallit i glömska, vilket inte minst de påtagliga tecken på fysisk försummelse i form av kraftigt nedsmutsad mur, sockel och skulptur (jämför bilderna från 1978 med de från 2020 som förevisas längre fram i uppsatsen) tydligt vittnar om.

Alltsedan *Legend i glas* stod klar – sannolikt som en följd av att den strax därefter föll i glömska – har det inte skrivits särskilt mycket om den. Såvitt jag vet, finns bara en bok som tar upp *Legend i glas*. Boken, som omnämns tidigare i uppsatsen, är en smärre översikt över Vicke Lindstrands konstnärskap, heter just *Legend i glas* (som också pryder omslaget) och är skriven av den tidigare länsantikvarien och museichefen för Smålands museum Lars Thor.

¹⁴ Ibid., s. 222.

¹⁵ P. Cornell och S. Lindblom, *Gemensamma rum*, Bonnier essä, Stockholm, 1998, s. 36.

Kapitlet som heter ”Storskulpturerna” består tolv sidor, av dessa handlar sju om *Legend i glas*.

Även om storskulpturerna generellt sett inte förlänats någon större uppmärksamhet så har Vicke Lindstrands övriga verksamhet gjort det, inte minst hans glasdesign som hans namn, för gemene man åtminstone, främst är förknippat med. Härvid kan den australiensiske forskaren Mark Ian Jones bok *Vicke Lindstrand on the Periphery: Mid-Twentieth century Swedish Design and the Reception of Vicke Lindstrand* (2016) nämnas som exempel.

På området svensk offentlig skulptur under 1900-talet finns framförallt en avhandling, som också kommer vara av stor betydelse för min uppsats, och det är *Skulptur i folkhemmet: den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940-1975* (2007) av Jessica Sjöholm Skrubbe. Hon sammanfattar sitt arbete på följande sätt: ”Det övergripande syftet med avhandlingen är att teckna en representativ bild av den svenska offentliga skulpturen under perioden 1940-75 samt att analysera dess institutionella förutsättningar, betydelsebildning och funktion i det offentliga rummet.”¹⁶ Två av Vicke Lindstrands offentliga skulpturer förekommer i Sjöholm Skrubbes avhandling: *Grön eld* och *Glas i centrum* (Nybro, 1968).

Vidgar vi synfältet och beaktar svensk offentlig konst under 1900-talet finns ett antal avhandlingar på området, men på grund av särskilda inriktningar (såsom skolmiljöer och begravningskapell)¹⁷ som saknar relevans för det som avhandlas i min uppsats lämnar jag dessa därhän. En bok som jag däremot finner värd att nämna är översiktsverket *Konstverkens liv i offentlig miljö* (1982) av Sven Sandström, Mailis Stensman och Beate Sydhoff. Utifrån ingångarna öppna, slutna, respektive underjordiska (offentliga) rum behandlas i denna bok ett antal utvalda konstnärer och deras respektive arbeten.

1900-talets offentliga skulptur internationellt är ett område som på grund av dess omfattning jag inte finner möjligt att sammandraga. Men det finns en *October*-artikel jag vill lyfta fram då jag kommer använda mig av den som teoretiskt underlag, och det är ”Sculpture in the Expanded Field” (1979) av Rosalind Krauss. Dess innehåll och relevans för uppsatsen framkommer i nästa delkapitel. Krauss är också författaren till *Passages in Modern Sculpture* (1977), ett mycket betydande verk på området. Jag kommer dock inte att använda det i

¹⁶ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 16.

¹⁷ Avhandlingarna som åsyftas är: E. Karlsmo, *Rum för avsked. Begravningskapellets arkitektur och konstnärliga utsmyckningar i 1900-talets Sverige*, diss. Uppsala universitet, Makadam, Göteborg och Stockholm, 2005 respektive P. Hedström, *Skönhet och skötsamhet. Konstnärliga utsmyckningar i svenska skolor 1870-1940*, diss. Stockholms universitet, Eidos nr. 13, Stockholm, 2004.

uppsatsen då dess ingångar – exempelvis surrealismen, Duchamp och Brancusi – är alltför specifika och avlägsna det jag ämnar undersöka.

1.4 Teori och metod

I undersökningen av hur och i vilken utsträckning *Legend i glas* är bunden till en specifik plats beträffande meningsproduktion och funktion, kommer jag nyttja skulpturteori utifrån Rosalind Krauss. Jag kommer framförallt att dra nytta av essän ”Sculpture in the Expanded Field”. Det är i denna essä som Krauss framför hur skulpturbegreppet, som historiskt betingad kategori, genomgick en förändring i samband med modernismens genombrott under slutet av 1800-talet.¹⁸ Krauss delar således in skulpturbegreppet i två, ett traditionellt och ett modernistiskt.¹⁹

Den traditionella skulpturen, det vill säga skulpturen före modernismens intåg, hade fungerat enligt ”monumentets logik”, menar Krauss. Uppgiften var att representera betydelsen eller användningen av en specifik plats, och skulpturens mening skapades alltså först på denna bestämda plats. Härav ställdes skulpturen på en sockel för att tydligt förankra skulpturen i platsen och på så sätt påvisa dess representativa status.²⁰

Modernistisk skulptur, som var separerad från monumentets logik, beskriver Krauss som självrefererande och platslös. Den refererade inte till någonting utöver sig själv, sin konstruktion eller materialitet, och dess meningsproduktion var därför inte beroende av en särskild plats för att träda i kraft.²¹

Vad beträffar skulpturteori och specifikt begreppet platsspecificitet kommer jag också använda mig av Miwon Kwons essä ”One Place After Another. Notes on Site Specificity” (1997), fast i mindre utsträckning. Artikeln behandlar minimalismens institutionaliserade platsspecificitet under 1960- och 70-talen som framstår som en betydligt mer komplex och mångfasetterad form av platsspecificitet än den som Krauss beskriver, och är på så sätt relevant för uppsatsen. Men på grund av att Kwons fokus är på institutionaliserad konst, alltså på konst i konsthallar och inte offentliga miljöer, så är den inte helt och fullt relevant för min undersökning, varför artikeln kommer ha en relativt tillbakadragen roll.²²

¹⁸ R. Krauss, ”Skulptur i det utvidgade fältet” i *Från 60-tal till cyberspace*, Skriftserien Kairos, nr. 3, Kungl. Konsthögskolan och Raster, övers. Erik van der Heeg, Stockholm, 1997, s. 101-103.

¹⁹ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 27.

²⁰ Krauss, ”Skulptur i det utvidgade fältet”, s. 102.

²¹ *Ibid.*, s. 103.

²² M. Kwon, ”En plats efter en annan. Anteckningar om det platsspecifika” i *Minimalism och postminimalism*, Skriftserien Kairos, nr. 10, Kungl. Konsthögskolan och Raster, övers. Nils Olsson, Stockholm, 2005, s. 203-233.

Bildsemiotik är ytterligare en teoribildning som kommer ha en viktig men förhållandevis passiv roll i uppsatsen. Jag kommer i huvudsak att förhålla mig till bildsemiotiken som ett slags grund eller fond, och jag kommer genomgående *utgå* från dess grundläggande tes att meningsproduktion sker först i mötet mellan verk och betraktare, och inte är något som verket i och av sig självt kan åstadkomma. Det säger sig självt att den situation, den rumsliga kontext vari mötet mellan verk och betraktare äger rum också är av vikt för meningsproduktionen, även om det inom bildsemiotiken inte tas hänsyn till denna aspekt i samma utsträckning som jag gör i den här uppsatsen.

Två centrala bildsemiotiska begrepp förekommer understundom i uppsatsen: *uttryck* och *innehåll*. I Jan-Gunnar Sjölin's bok *Att tolka bilder* är uttryck och innehåll de två aspekter som de fyra tolkningsnivåerna – *materiell*, *plastisk*, *ikonisk* respektive *verbal* – delas in i.²³ Det skulpturala uttrycket kan beskrivas som den fysiska utformningen medan innehållet är, med Jessica Sjöholm Skrubbes ord, ”ett koncept eller en föreställning om det fenomen som skulpturen refererar till”.²⁴

Jag har redan nämnt att *Legend i glas* föreställer S:t Sigfrid, och det är förankrat i Vicke Lindstrands uttalade avsikter med skulpturen, det Jan-Gunnar Sjölin benämner ”intentionalism”. Samtliga av de betydelser som tillskrivs skulpturen kommer antingen utgå från Lindstrands och/eller beställarens (i det här fallet Växjö Kommun) intentioner, och jag kommer alltså inte göra några egna tolkningar av skulpturen, eftersom uppsatsens huvudfokus inte är skulpturen som sådan, utan skulpturens placering i det offentliga rummet och relation till platsen, omgivningen och betraktaren.²⁵

För att undersöka receptionssituationen, det vill säga hur betraktarens möte med *Legend i glas* påverkas av skulpturens struktur och de exteriöra omständigheterna, kommer jag att använda mig av receptionestetik såsom den görs gällande i texten ”The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception” av metodens förgrundsgestalt Wolfgang Kemp. Receptionestetiken har, enligt Kemp, för uppgift att identifiera hur (med vilka medel) ett konstverk upprättar kontakt med en föreställd betraktare.²⁶ Det skall emellertid påpekas att det inte rör sig om en envägskommunikation där verket tilltalar betraktaren vars roll i mötet är passiv. Tvärtom, så är betraktarens roll högst aktiv i det att personliga förutsättningar och värderingar och kunskaper är viktiga

²³ J.G. Sjölin, *Att tolka bilder*, Studentlitteratur, Lund, 1998, s. 14-18.

²⁴ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 26.

²⁵ Sjölin, *Att tolka bilder*, s. 127-130.

²⁶ W. Kemp, ”The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception” i M.A. Cheetham et al. red., *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, s. 183.

beståndsdelar i det som snarare är att likna vid en *interaktion* eller *dialog* än ett möte.²⁷ Kemp säger: ”He [betraktaren] is disposed, not only because of the environment that he and the work of art share, but also because of his inner preconditions – as a beholder he has a specific gender, presence, and history.”²⁸

Receptionestetikens fokus ligger emellertid på hur konstverket tilltalar betraktaren, alltså på konstverkets roll i interaktionen. Men precis som tidigare noterat så är det inte bara konstverket i sig som har betydelse för hur tilltalet ser ut, det har även den plats på vilken tilltalet äger rum, det vill säga platsen där konstverket och betraktaren som möter det befinner sig, och detta är kanske synnerligen relevant vad avser skulptur, vilket jag också tidigare påpekat. I citatet ovan nämner ju dessutom Kemp, om än i förbifarten, att miljön (*the environment*) som konstverket och betraktaren delar är av betydelse för betraktarens benägenhet att förstå och uppleva konstverket på ett visst sätt. Kemp berör den rumsliga kontexten vid ytterligare ett tillfälle, när han redogör för fem ”Forms of Address” och då påstår att positioneringen av betraktaren i förhållande till konstverket ”could [...] be attributed to the demands of the exterior orientation”.²⁹ Tillämpningen av den receptionestetiska metoden kommer att ske i kombination med iakttagelser in situ.

1.5 Avgränsning

Under sommarhalvåret är bassängen som *Legend i glas* står i fylld, och vattenstrålar som representerar S:t Sigfrids söner Unaman, Sunaman och Vinaman sprutar upp ur den. Detta går att se på fotografier av skulpturen från 1978 som förevisas i uppsatsen. Jag har emellertid valt att inte beakta fontänfunktionen som en del av receptionen av skälet att jag inte kunnat erfara denna komponent. Effekten torde inte bara vara visuell utan i hög grad även audiell vilket gör att jag inte fullt ut kunnat bilda mig en uppfattning om fontänfunktionens effekt på receptionen endast utifrån fotografier.

1.6 Disposition

Huvuddelen av uppsatsen är upplagd på följande vis: de två inledande kapitlen, ”Efterkrigstidens kulturdebatt och den offentliga konstens diskurs” och ”Att betrakta konst i det offentliga rummet” behandlar övergripande diskursiva respektive praktiska aspekter av

²⁷ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 34 och Kemp, ”The Work of Art and Its Beholder”, s. 182.

²⁸ Kemp, ”The Work of Art and Its Beholder”, s. 180.

²⁹ *Ibid.*, s. 187.

ämnet offentlig konst, som förser relevant förförståelse. Det följande kapitlet, ”Teaterparken”, undersöker *Legend i glas* i förhållande till Teaterparken; platsens status och funktion samt förändringarna i den fysiska strukturen och hur det inverkar på receptionssituationen. Det tredje huvudkapitlet, titulerat ”Legend i glas” behandlar *Legend i glas* utifrån aspekterna ”Receptionsestetik”, ”Platsspecificitet” och ”Identifikationsobjekt”, som undersöker den receptionssituation i vilken skulpturen tilltalar en betraktare, hur och i vilken utsträckning skulpturen är bunden till sin plats, respektive hur *Legend i glas* kan fungera som ett kollektivt identifikationsobjekt.

2. Efterkrigstidens kulturdebatt och den offentliga konstens diskurs

I det följande ämnar jag redogöra för den debatt som inleddes i Sverige på 1960-talet, en debatt där man ifrågasatte de övergripande kulturpolitiska utgångspunkterna som ansågs vara elitistiskt betingade.³⁰ I samband med debatten växte en ny begreppsapparat gradvis fram. Den forna begreppsapparaten och den som tog vid vittnar om olika föreställningar, syften och anspråk relaterade till det vi idag vanligen benämner *offentlig konst*. Precis som Sjöholm Skrubbe noterar så handlar ett förändrat språkbruk om mer än olika beskrivningar av ett fenomen, *olikheterna är uttryck för skilda intressen*.³¹ Det är just det jag i detta kapitel ämnar belysa.

Debatten drevs av demokratiska visioner, en vilja att uppnå kulturell jämlikhet bland människor. Den gamla kulturpolitiken, som nu började ifrågasättas, hade utarbetats ett par, tre decennier tidigare utifrån smakfostrande ambitioner där ”god konst åt folket” var en ledande devis.³² Visserligen hade det funnits demokratiska ambitioner också då, och man hade varit besluten att ta konsten dit människor till vardags höll till. Men det hade misslyckats, och det fanns i själva verket ”mycket få relationer mellan folkflertalet och det kvalificerade kulturlivet”, som Sven Nilsson uttrycker det, vid tidpunkten för debattens upprinnelse.³³ I utredningen Ny kulturpolitik (SOU 1972:66) står att läsa ett uttalande som är talande för den gamla kulturpolitikens misslyckande: ”Det är en grundläggande orättvisa att människor av geografiska, utbildningsmässiga eller andra skäl eller på grund av brister i kulturlivets organisation är utestängda från aktiviteter och upplevelser.”³⁴

Debatten, som kulturarbetarna själva i mångt och mycket var drivkraften bakom, utgjordes bland annat av kritik mot de institutionaliserade formerna för konstnärligt arbete. Man hävdade också att de etablerade formerna för förevisande av konst var exkluderande och borde ersättas med öppnare och tillgängligare kommunikationsformer. Inom ramen för diskussionerna betonade man också konstens sociala och politiska betydelse.

I och med att debatten ifrågasatte konstens exklusiva ställning i samhället, som man menade var otillgänglig för det man något svepande brukar referera till som ”den breda massan”, förändrades också konstnärernas självbild: det de ägnade sig åt hade inte bara relevans på ett konstnärligt plan utan även ett politiskt och socialt. De skulle börja rikta

³⁰ S. Nilsson, *Vägen till kulturpolitiken. Kulturen och samhällsförändringen*, Liber Förlag, Stockholm, s. 188 ff.

³¹ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 48.

³² Ibid. och Nilsson, *Vägen till kulturpolitiken*, s.184.

³³ Nilsson, *Vägen till kulturpolitiken*, s.187.

³⁴ Ibid., s. 188.

uppmärksamhet bort från den kulturella eliten som tidigare varit i blickfånget och som utgjorde det gängse publikbegreppet, mot de människor som befann sig utanför den kulturella sfären, som inte regelbundet besökte teatrar, biografier museer eller gallerier.³⁵

Samtidigt som debatten ägde rum uppstod, som sagt, nya benämningar kopplade till offentlig konst. Idag använder vi just *offentlig konst*, en benämning som kan härledas till början av efterkrigstiden, även om användandet på allvar tog fart först i mitten på 1960-talet.³⁶ I takt med att förekomsten av denna och liknande benämningar ökade, minskade också användandet av benämningar som bland annat *konstnärlig utsmyckning* och *dekorativ konst*, vilka var vanliga dessförinnan.³⁷ Kurt Ullberger, som var konstkonsult åt bostadsbolaget Svenska Bostäder, intervjuades i *DN* år 1967. Han uttalar sig där på ett sätt som vittnar om att förnyelsen av benämningsvanorna inte var slumpartad:

Vi föredrar att tala om konstnärlig aktivering, då ordet utsmyckning gärna för tanken till något enbart estetiskt tilltalande [...]. Det behöver inte vara fel, men konsten kan också ha en annan funktion, att söka väcka och irritera, vara opinionsbildare. Konsten i ett bostadsområde bör locka så många som möjligt att njuta av den, reta sig på den, opponera eller försvara.³⁸

Ullbergers uttalande vittnar om vad hans samtid la för värdering i benämningen *utsmyckning*, nämligen något ”enbart estetiskt tilltalande”, något som inte fyller någon egentlig uppgift mer än att behaga ögat. Utsmyckning var alltså inte en term som överensstämde med de ambitioner att göra den offentliga konsten intellektuellt sporrande som Ullberger här ger uttryck för, och det fanns därför ett behov av mer träffsäkra och substantiella benämningar. Ullberger talar om ”konstnärlig aktivering”, betraktaren ska aktiveras, uppmanas att interagera med konsten, inte bara vara en passiv mottagare av den.

Att detta förnyade språkbruk uppstod samtidigt som den kulturpolitiska debatten ägde rum bör ses som symptomatiskt för kulturdebattens målsättning att tillgängliggöra kulturen. De nya benämningarna, där *offentlig* får betraktas som ledordet, hade en annan klang än de föregående benämningarna. Dels indikerade de tillgänglighet på ett mer uppenbart sätt, men de vittnade också om en förhållandevis stor självständighet, om att den offentliga konsten hade ett existensberättigande i och av sig själv. Den offentliga konsten var fullvärdig konst, precis som konst i konstmuseer och gallerier var det, och inte något sekundärt eller

³⁵ Ibid., s. 188 ff.

³⁶ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 44.

³⁷ Ibid., s. 43.

³⁸ M. Nyblom, ”’Konst i bostadsområden skall väcka och irritera’. Hyresgästens reaktion viktig”, *DN*, 1967.04.06.

underordnat i förhållande till exempelvis en fasad eller en skolgård (vilket ord som *dekorativ* och *utsmyckning* implicerar), och det var den här typen av betydelseförskjutningar man ämnade åstadkomma genom de nya benämningarna.

Även om jag avstår från att dra direkta paralleller mellan den ovan beskrivna debatten och *Legend i glas*, så är det ändå värt att påpeka att *Legend i glas* tillkom vid en tidpunkt då den offentliga konstens diskurs hade genomgått grundläggande förändringar. Den utgick inte längre från idéer om estetisk fostran som från början av 1900-talet fram till debattens upprinnelse på 1960-talet hade dominerat, utan istället från en substantiell kulturpolitik med avsikter förankrade i öppenhet och tillgänglighet.³⁹

³⁹ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 49.

3. Att möta konst i det offentliga rummet

Under avsnittet ”Forskningsöversikt” nämner jag kort att *Legend i glas* i någon mån föll i glömska strax efter att den uppförts, och att det med stor sannolikhet berodde på det mer eller mindre ligger i den offentliga konstens natur att glömmas bort, av skälet att den helt omärkligt integreras med sin omgivning och blir en del av en sammanhängande och differenslös landskapsscenografi ihop med byggnader, parkbänkar och träd etc. I det följande är avsikten att på ett mer generellt plan resonera kring hur vi möter konst i offentliga miljöer och hur den rumsliga kontexten bidrar till att forma receptionen. *Legend i glas* står ute i det fria, i det offentliga rummet. Bara några meter ifrån den ligger Växjö konsthall. Skulpturerna där inne befinner sig mellan väggar och under tak; i en etablerad konstinstitution. Platserna må vara fysiskt närliggande, men att tillägna sig *Legend i glas* är väsensskilt från att tillägna sig någon av konsthallens skulpturer. Varför är det så?

Att konst i offentliga miljöer inte ägnas någon uppmärksamhet av förbipasserande, att den inte direkt *betraktas* i någon fullvärdig mening, utan snarare *registreras*, är egentligen en gammal anmärkning. År 1936 skrev den österrikiske författaren Robert Musil följande:

Det finns ingenting i världen som är så osynligt som minnesmärken. Ändå blir de utan tvekan uppställda just för att synas, ja till och med för att väcka uppmärksamhet, men samtidigt är de impregnerade med något mot uppmärksamhet [...] Man måste dagligen vika undan för dem, eller så tar man sin tillflykt till deras socklar, man använder dem som kompass eller välbekanta plats, man förnimmer dem, likt träd, som en del av gatans kulisser och man skulle ögonblickligen bli stående förvirrad om de saknades en morgon.⁴⁰

Musils uttalande är relevant för offentlig konst i alla tänkbara bemärkelser, inte bara för minnesmärken. Vad beträffar den offentliga konsten under 1900-talet, framförallt århundradets senare hälft, så har den tongivande avsikten varit att utifrån idéer om kulturell jämlikhet göra det möjligt för fler människor att komma i kontakt med konst. Att öka konstens närvaro i fler människors liv kan genomföras genom att ta konsten till människorna. Men bevisligen så innebär en ökad fysisk närvaro inte nödvändigtvis en ökad intellektuell närvaro, det vill säga närvaro i människors medvetande.

Jessica Sjöholm lyfter fram ett antal tänkbara orsaker till detta. Dels pekar hon på det faktum att offentlig konst ofta placeras permanent och att det bidrar till att den blir en del av ”gatans kuliss”, som Musil benämner det. Hon lyfter dessutom fram att det offentliga rummet

⁴⁰ Ibid., s. 287. Citatet har översatts från tyska av Jessica Sjöholm Skrubbe.

består av ”konkurrerande blickpunkter och en mängd sociala relationer och funktioner”.⁴¹ Härvid vill jag tillägga att de sociala relationer och funktioner som Sjöholm Skrubbe nämner, som också är vad som i allt väsentligt utgör det offentliga rummet som snarare ska betraktas som en idébaserad formation, inte är bestämda eller samstämmiga. De är föränderliga och kan stå i konflikt med varandra. Det finns följaktligen ingen grundläggande harmoni i det offentliga rummet, vilket säkerligen kan bidra till en distraherad vistelse i det.⁴²

För att återvända till den citerade essän av Peter Cornell, så drar han paralleller mellan offentlig konst och bruksföremål:

Brukstingen i vår närhet betjänar oss och så länge de fungerar fäster vi normalt ingen större uppmärksamhet vid dem. Vi ser dem först när de rycks loss från sitt brukssammanhang och faller ur bruk; när de går sönder eller placeras i andra kontexter, som i affärernas skyltfönster eller museets montrar. Då är vi beredda att betrakta och pröva dem som konstverk [...].⁴³

Readymades är härvid givet att knyta an till: funktionella föremål, i sig all dagliga och tämligen ointressanta, som rycks ur sitt naturliga sammanhang och placeras på ett museum eller dylikt för att där ändra karaktär och få konstföremålets upphöjda status som kommer med en i det närmaste oinskränkt synlighet. Om vi utgår från logiken som readymade-fenomenet gör gällande, nämligen att det är först i tydligt avgränsade sammanhang där förevisning och beskådning är uttalade och explicita syften, där man är direkt uppmanad att hänge sig åt ett fokuserat och kontemplativt seende, så skulle det kunna vara en del av förklaringen till att konst i det offentliga rummet – ett sammanhang som inte är avgränsat och som till följd av en mättnad av visuell information inbjuder till ett överblickande snarare än ett fokuserat och kontemplativt betraktande – inte blir uppmärksammat eller sedd.

Sedan ska man komma ihåg att det varierar i vilken utsträckning offentlig konst brister i synlighet, vilket kanske inte framgått riktigt. Det finns givetvis offentlig konst med större benägenhet att tilldra sig uppmärksamhet. Det gör konsthistorikern Rosalyn Deutsche gällande när hon delar in den offentliga konsten i två kategorier: *söndrande* respektive *assimilerande*. Begreppen avser konstens förhållande till den kringliggande miljön. Kort sagt har offentlig konst av söndrande slag för avsikt att splittra eller interferera, i konceptuell

⁴¹ Ibid., s. 247.

⁴² L. Fagerström och E. Haglund (red.), *Plats, poetik och politik. Samtida konst i det offentliga rummet*, Bokförlaget Arena, Malmö, 2010, s. 45.

⁴³ Cornell och Lindblom, *Gemensamma rum*, s. 35.

och/eller fysisk bemärkelse. Offentlig konst av assimilativt slag har ett motsatt förhållande, den enas med sin omgivning, eller går i varje fall inte aktivt i klinch med den. Assimilerande offentlig konst har, av naturliga skäl, en större benägenhet att bli osynlig, den försvinner in i sin omgivning snarare än står ut ur den, vilket i någon mån gäller för den söndrande.⁴⁴ För att relatera begreppen till *Legend i glas*, så faller den tveklöst inom ramen för den assimilerande konsten, något jag inte sluter mig till på grund av att den glömts bort, utan av anledningar som jag kommer redovisa längre fram i uppsatsen.

⁴⁴ Fagerström och Haglund (red.), *Plats, poetik och politik*, s. 13.

4. Teaterparken

4.1 Den fysiska strukturen nu och då

Det jag i följande avsnitt ska redogöra för är de förändringar som platsen Teaterparken har genomgått sedan *Legend i glas* stod klar i augusti 1978, och hur förändringar i rummets fysiska struktur omformar receptionssituationen. För under de dryga 42 år som gått sedan *Legend i glas* avtäcktes har mycket hänt. Förändringarna utgörs framförallt av tillkomna byggnader, såsom den tidigare nämnda konsthallen som ligger alldeles intill skulpturen på ena sidan, men också konserthuset som ligger snett bakom (eller framför beroende på hur man ser det) skulpturen och ett hotell på motstående sida om konsthallen. Det var under slutet av 1980-talet som denna byggnation påbörjades.⁴⁵ När skulpturen stod klar i augusti 1978 var det betydligt större utrymme mellan den och byggnaderna i dess närhet, och det var mer eller mindre fri sikt kring skulpturen. Foton från år 1978 förevisas nedan ihop med foton från ungefär samma positioner tagna 2020 vilket ger en ganska tydlig bild av hur Teaterparken förändrats under de dryga fyra decennier som passerat (Bild 1 och 2 respektive 4 och 5).

Vad innebär det för receptionen av *Legend i glas* att platsen den står på har förändrats sedan dess tillkomst, att den plats man en gång utsåg inte längre är densamma? Den mest uppenbara konsekvensen av de tillkomna byggnaderna är att *Legend i glas*, med den ansevärd höjden på drygt fem meter (med sockeln inräknad), numer upplevs som missanpassad i förhållande till omgivningen. Den står liksom inklämd mellan byggnaderna som står så tätt intill skulpturen att de nästan tycks omsluta den. Inklämdheten kan relateras till artikeln ”Fenomenet plats” av Christian Norberg-Schulz och relationen yttre-inre. Bland annat står att läsa: ”Relationen yttre-inre, som är en grundläggande aspekt av det konkreta rummet, implicerar att rum har olika grad av *utsträckning* och *inhägnad*. Under det att landskapen kännetecknas av varierad men i grunden kontinuerlig utsträckning, är bosättningarna [kan ersättas med byggnader] inhägnade entiteter.”⁴⁶ Det som gör platsen där *Legend i glas* står så komplex är att även om den de facto befinner sig i detta så kallat yttre, i ett landskap med en ”i grunden kontinuerlig utsträckning”, så är *upplevelsen* att den ändå inte gör det i full mening. För samtidigt som rummet i vertikalt hänseende saknar avgränsning, så finns det byggnader tätt intill, som som sagt i det närmaste *sluter sig om* skulpturen, som fungerar och upplevs som horisontella avgränsningar. Skulpturen uppfattas i någon mening

⁴⁵ Framkommer av mailkorrespondens med guiden Ulf Nilsson som pågick mellan 1 och 4 december 2020.

⁴⁶ C. Norberg-Schulz, ”Fenomenet plats”, i *Arkitekturserier*, Skriftserien Kairos nr. 5, Raster förlag, övers. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm, 1999, s. 89-115. Kursiveringarna förekommer i texten.

befinna sig i ett *inre*, i en annan mening i det *yttre*. Att *Legend i glas* upplevs inta ett slags gränsposition torde rimligen orsaka viss förvirring i mötet med skulpturen.

De tillkomna, omslutande byggnaderna kring *Legend i glas* har också inskränkt skulpturens synlighet. När jag i kapitlet ”Att möta konst i det offentliga rummet” talar om den offentliga konstens bristande synlighet har jag utgått från att det beror på att det offentliga rummet är så mättat på visuell information att ett överblickande är den enda gångbara seendeformen. Det byggnaderna kring *Legend i glas* medför är en snäv synlighet i fysisk bemärkelse, då byggnaderna, som står så tätt intill skulpturen från båda sidorna och även bakifrån, liksom avskärmar skulpturen, vilket rent konkret begränsar receptionssituationen.

En viktig del av mötet med *Legend i glas* är glasets ljusförande egenskaper. I Svenska stadsförbundets tidskrift nr. 19 1967 skrevs angående *Prisma* i Norrköping:

Prisma förändrar sig timme efter timme under dagen. Trädens grönska återspeglas, bilarnas strålkastarljus, blommorna i parken, neonskyltarnas färger, allt går igen i glasmassan. Årstidernas olika ljus, sol och månsken ger nya aspekter. På kvällen belyses Prisma underifrån av tre i sockeln inbyggda strålkastare. Den ter sig då som en jättelik fackla skimrande som en smaragd. Ett optiskt fenomen. När åskådaren vandrar runt fascinerar han av dansande reflexer, som gör Prisma liksom levande.⁴⁷

Även *Grön eld* fick anmärkningar på ljuset som uppstod i glaset, som man också upplevde som levande, och man kallade den härav för en ”statisk mobil”.⁴⁸ Även i Per Bergs bok *Vicke Lindstrand 100 år* noteras att ljusets reflektioner i glasmassan förlänade *Grön eld* ”liv, rörelse och föränderlighet”.⁴⁹ *Legend i glas* har strålkastare installerade, men det naturliga ljuset torde vara inskränkt i någon utsträckning av de omkringliggande byggnaderna som inte bara står nära skulpturen utan även sträcker sig en bra bit högre än den, och begränsar det naturliga ljuset från att nå och reflekteras i glasmassan, vilket är en väsentlig del av receptionen.

I samband med den omfattande bebyggelsen stenlades även stora delar av gräsytorerna som omgav skulpturen och därtill höggs ett antal träd ner, vilket förlänade området en ny färgskala. Benämningen ”grönområde” som tidigare använts för att beskriva Teaterparkens fysiska karaktär var inte längre fullt så giltig.⁵⁰ Detta försvagade skulpturens fysiska integrering med omgivningen, då den färgmässiga sammansmältningen – det gröna glaset och

⁴⁷ Thor, *Legend i glas*, s. 110.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 112

⁴⁹ Berg, *Vicke Lindstrand 100 år*, s. 29.

⁵⁰ Framgår av handlingar i ärendet med dnr. 104/76 i Växjö kommunarkiv.

det dominerande gröna i omgivningen – inte längre var lika påtaglig (jämför bilderna 1 och 2 respektive 4 och 5).



Bild 1: Legend i glas år 1978.



Bild 2: Legend i glas år 1978.



Bild 3: Förberedelser inför byggnationen av konserthuset, hotellet och konsthallen pågår.



Bild 4: Legend i glas i januari 2020. Jämför med Bild 1.



Bild 5: Legend i glas i januari 2020. Jämför med Bild 2.

4.2 Det kulturella allrummet

I *SMP* måndagen den 14 augusti 1978 finns en artikel om invigningen av *Legend i glas* som hade ägt rum två dagar innan. I artikeln citeras den dåvarande ordförande för kommunfullmäktige i Växjö, Ingvar Dominique: ”[...] jag tror att valet av plats var helt riktigt. Här mitt i en kulturell miljö bevaras traditionen, och stadsarkitektens intentioner om en grön och ljus andningslunga har följts. Vi har här fått ett kulturellt allrum.”⁵¹ I Lars Thors bok framgår ett annat uttalande av Dominique från samma tillfälle, där han förtydligar vad han avser med ett ”kulturellt allrum”: ”*Legend i glas* omges av det ljusa, vackra biblioteket, den traditionsrika teatern och det gamla badhuset [...]”⁵² Tanken med att placera *Legend i glas* i Teaterparken torde alltså ha varit att förstärka platsens status och funktion som just ett kulturellt allrum. Detta kan relateras till ett uttalande av den amerikanske skulptören Richard Serra: ”Mina arbeten är del av och är inbyggda i platsens struktur, och omstrukturerar ofta – både konceptuellt och perceptuellt – platsens organisation.”⁵³ Det Serra här säger är att verket

⁵¹ Osign., ”’Legend i Glas’ ingen främling. Bra att vi fått tid att vänja oss”, *SMP*, 1978.08.14.

⁵² Citerat i Thor, *Legend i glas*, s. 118.

⁵³ Citerat i C. Gabrielsson, *Att göra skillnad. Det offentliga rummet som medium för konst, arkitektur och politiska föreställningar*, diss. KTH Arkitekturskolan, Axl Books, Stockholm, 2006, s. 265.

både ska *utgå* från platsen och samtidigt *skapa* den.⁵⁴ Vad gäller *Legend i glas* så utgår den från Teaterparkens kulturella status, men är samtidigt med och skapar den.

Det är emellertid inte bara i Dominiques uttalanden som det framgår att Teaterparken med omnejd (det så kallade kvarteret Teatern) hade kulturell status och således skulle nyttjas på motsvarande vis. Det fanns flera förslag till vad platsen skulle användas till istället för en glasskulptur (vilket mycket av debatten under första halvan av 1970-talet handlade om), bland annat var det många som förespråkade ett folkets hus.⁵⁵ Några ville se en friluftsscen eller en friluftsbio. Teaterparkens kulturella funktion och status lever alltså, vilket inte minst de byggnader som tillkommit på senare tid – konserthuset och konsthallen – som båda är kulturinstitutioner i ordets rätta bemärkelse, vittnar om.

I sin avhandling framhåller Jessica Sjöholm Skrubbe tre distinkta institutionella markörer för efterkrigstidens offentliga konst i Sverige, det vill säga tre typer av offentliga platser ”där satsningar på offentlig konst kom att bli särskilt omfattande” under perioden.⁵⁶ Dessa är: representativa platser, offentliga parker respektive bostadsområden.⁵⁷ Det kan först av allt konstateras att Teaterparken inte kan klassas som bostadsområde. Teaterparken kan delvis sägas vara en offentlig park, eftersom dess status och funktion som kulturellt allrum implicerar bildning och kultivering och även rekreation, något offentliga parker ursprungligen var en plats för.⁵⁸ Dominique nämner i sitt uttalande ”andningslunga”, vilket alluderar till 1800-talets saneringspolitik (som syftade till att göra de kraftigt växande städerna renare och mer hygieniska) inom vilken anläggandet av offentliga parker var en konkret åtgärd.⁵⁹ Samtidigt har Teaterparken en karaktär som inte är kompatibel med det gängse parkbegreppet. Det finns ingen botanisk rikedom att tala om, och det var knappast så att man vistades där (i själva parken alltså, inte de anslutande byggnaderna) av rekreationella skäl, utan snarare var det ett slags transportsträcka; en genväg från Västergatan till Västra Esplanaden och vice versa.⁶⁰ Det finns emellertid tydliga indikationer på att det fanns visioner om att etablera Teaterparken som en offentlig park värd namnet. I en motion från den 26 juni 1976 skriver Filip Eiderbrant, kommunfullmäktigeledamot: ”Området [kvarteret Teatern] är f.n. i huvudsak grönområde och bör bevaras som sådant [...]. Genom en lämplig planering

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Framgår av handlingar i ärendet med dnr. 104/76 i Växjö kommunarkiv.

⁵⁶ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 242.

⁵⁷ Ibid., s. 243-273.

⁵⁸ Ibid., s. 263.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid. (inkl. citatet på samma sida). Referensen avser det generella rekreationella syftet med offentliga parker. Att Teaterparken (själva parken) främst begagnades som transportsträcka framgår av handlingar i ärendet med dnr. 104/67 i Växjö kommunarkiv.

skulle området kunna bli en Växjös kungsträdgård med paviljong för Växjö-borna [sic.] och deras gäster.”⁶¹

Teaterparken är emellertid mest av allt en representativ plats. När Sjöholm Skrubbe behandlar representativa platser utgår hon främst från politiskt och institutionellt representativa platser. Även om kommunhuset ligger ganska nära Teaterparken och *Legend i glas*, så är det en i allt väsentligt kulturellt representativ plats. Sjöholm Skrubbe lyfter bland annat fram att utmärkande för konst på representativa platser av alla slag i offentlig miljö är betoningen, eller förhöjningen, av platsens innebörd eller status, vilket gäller för *Legend i glas* som genom sin placering i Teaterparken betonar platsens status och funktion som ett kulturellt allrum. Även sett till skulpturens ansenliga storlek; dess höjd och massivitet (den är 5,5 meter hög och väger 12 ton)⁶² och Teaterparkens (och därmed skulpturens) centrala belägenhet i stadsbilden, så är *Legend i glas* en markör för platsens innebörd.⁶³

Det mest tongivande alternativet till Teaterparken avseende placeringen av *Legend i glas* var Stortorget, mittemellan residenset och Stadshotellet. En sådan placering skulle ”betona torgets gamla karaktär av mötesplats”, enligt Lars Thor.⁶⁴ Stortorget hade med andra ord varit en representativ plats i en mer utpräglad och explicit mening, men *Legend i glas* skulle fylla en i grunden likadan funktion där som i Teaterpark, nämligen att betona platsens karaktär, som i fallet med stortorget hade avtagit. Relationen kan också vara den omvända, att platsen betonar verket, vilket hade varit fallet om man placerat *Legend i glas* på ett tredje alternativ: backen mellan domkyrkan och biskopsresidenset i Östrabo.⁶⁵ Då hade motivet, S:t Sigfrid – Växjös skyddshelgon som enligt legenden kristnade Växjö ihop med sina söner Unaman, Sunaman och Vinaman – betonats av en placering mitt emellan två medelpunkter för kristenheten i Växjö.

⁶¹ F. Eiderbrant, ”Motion ang. kvarteret Teatern”, ingår i ärendet med dnr. 104/76 i Växjö kommunarkiv.

⁶² Thor, *Legend i glas*, s. 117.

⁶³ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 246.

⁶⁴ Thor, *Legend i glas*, s. 114.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 116.

5. Legend i glas

5.1 Receptionestetik

I det föregående avsnitt redogjorde jag för förändringarna i Teaterparkens fysiska struktur vilka främst består i tillkomna byggnaden precis intill skulpturen, och hur det inverkar på receptionssituationen. Jag kommer i detta avsnitt att vidare undersöka receptionssituationen men i högre utsträckning utifrån skulpturen och betraktaren: hur *Legend i glas* upprättar kontakt med betraktaren och platsen och hur den inbjuder betraktaren till ett visst uppträdande i förhållande till den.⁶⁶ Det kommer emellertid vara nödvändigt att återkoppla till de exteriöra faktorerna, det vill säga de omkringliggande byggnaderna, helt enkelt därför att de har så stor inverkan på receptionssituationen.

Jag vill börja med sockeln. För trots att *Legend i glas* är modernistisk sett till material (glas) och uttryck (abstraherad), så står den på en sockel – enligt Krauss en markör för det traditionella skulpturbegreppet som den offentliga skulpturen fungerade enligt före modernismens genombrott i slutet av 1800-talet, och som *Legend i glas* i övriga formala hänseenden alltså inte kan påstås gå under. Sockeln är semiotisk, och Krauss menar att den förmedlade den explicita relationen mellan skulptur och plats. Enkelt uttryckt så förlorade skulpturen i samband med modernismens genombrott platsbundenheten och blev, med Krauss ord, ”funktionellt platslös och i det stora hela självreferentiellt”.⁶⁷ Följaktligen försvann sockeln. Att *Legend i glas* står på en sockel skulle alltså utifrån Krauss resonemang innebära att skulpturen har en tydlig fysisk och konceptuell förankring i platsen. Jessica Sjöholm Skrubbe hävdar dock det motsatta, och jag instämmer till fullo. Sockeln är snarare *distansskapande*, den höjer skulpturen ovanför marken och betraktaren, vilket, skulle man kunna hävda, *försvagar* skulpturens tilltal, då betraktaren och skulpturen inte lika uppenbart delar den fysiska platsen.⁶⁸ Runt *Legend i glas* löper en cirkelformad mur som inrymmer en bassäng. Muren har också en distansskapande verkan, men i en annan mening. Medan sockeln upphöjer skulpturen, och skapar en vertikal distans till platsen och betraktaren, så skapar muren en horisontell distans till betraktaren genom att skjuta betraktaren ifrån skulpturen, som tvingas att hålla sig på ett av muren bestämt avstånd.

⁶⁶ Kemp, ”The Work of Art and Its Beholder”, s. 183.

⁶⁷ Krauss, ”Skulptur i det utvidgade fältet”, s. 103.

⁶⁸ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 237.

Muren betonar också den temporala aspekten som är väsentlig i receptionen av all skulptur, genom att inbjuda till rörelse kring skulpturen.⁶⁹ Beträktaren är inte uppmanad att inta *en* ideal position att betrakta skulptur från, vilket mycket väl kan vara fallet, utan cirkelns form uppmanar till *kontinuerlig* rörelse kring skulpturen.⁷⁰ Utmed muren löpte från början en stenlagd gång som skrev murens inbjudan till cirkulation kring skulpturen på betraktarens näsa. Gången var inte bara ett incitament för kontinuerlig rörelse i förhållande till skulpturen, det var också den som tydligt ledde fram till skulpturen. Gången sträckte sig nämligen utåt i två riktningar och sammanlänkades med Västra Esplanaden i ena änden och Västergatan i den andra, och fungerade således som ett incitament för approachade. När byggnaderna tillkom stenlades även grönområdet som omgav *Legend i glas*, och gången försvann därmed. Det finns alltså idag ingenting som tydligt ”pekar ut vägen”, som leder en eventuell betraktare fram till skulpturen.

Ifråga om rörelse i förhållande till skulpturen vore det relevant att återknyta till de omkringliggande byggnaderna, som i och med att de begränsar receptionssituationen rent konkret, också begränsar betraktarens möjlighet till rörelse kring till skulpturen. Jag vill uppehålla mig vid byggnaderna en stund till. För vad gör det med skulpturens tilltal, att den från flera positioner betraktas mot bakgrund av de här byggnaderna, konserthuset, hotellet och konsthallen? Jag har i tidigare avsnitt påpekat att det var mer eller mindre fri sikt kring *Legend i glas* fram tills det att bygget av konserthuset, hotellet och konsthallen påbörjades under slutet av 1980-talet. Det fanns förvisso byggnader i närheten, såsom kommunhuset och biblioteket, men de var så pass avlägsna att de inte kunde uppfattas ligga i direkt anslutning till skulpturen.

En påtaglig konsekvens är att skulpturens tredimensionalitet försvagas. De vitputsade byggnaderna tycks utgöra ett slags fond mot vilken skulpturen, från ett antal positioner, betraktas mot, vilket ger *Legend i glas* en viss bildmässig prägel (se Bild 6).⁷¹ Återigen står byggnaderna i konflikt med skulpturens verkningar: muren inbjuder till rörelse kring skulpturen, vilket bör tolkas som ett sätt att betona dess tredimensionalitet, något byggnaderna alltså kan upplevas motverka.

Ytterligare en konsekvens är att skulpturens självständighet försvagas. *Legend i glas* är tillkommen i en tid då den offentliga konsten precis hade blivit just *offentlig konst*, det vill säga när den hade en större självständighet än innan i och med de betydelseförskjutningar

⁶⁹ Ibid., s. 225. Referensen avser den generella idén om skulpturupplevelsen som utsträckt i tid.

⁷⁰ Kemp, ”The Work of Art and Its Beholder”, s. 187. Referensen avser den tredje ”Forms of Address”, som behandlar konstverkets möjlighet att positionera betraktaren i förhållande till konstverket.

⁷¹ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 224.

som den nya begreppsapparaten som utvecklats i samband med den omfattande kulturdebatten gett upphov till. Att byggnader står så tätt intill skulpturen kan tänkas leda till att man uppfattar att den tillhör någon av byggnaderna, att den är ett slags attribut, eller, för att återknyta till en förlegad begreppsapparat, *dekoration* eller *utsmyckning*.

Att en av byggnaderna är en traditionell konstinstitution är ytterligare problematiskt. Den kulturdebatt som jag i ett tidigare kapitel redogjort för, motsatte sig etablerade kulturinstitutioner – däribland museer och konsthallar – då de ansågs vara otillgängliga och elitistiska. Istället ville man decentralisera konsten genom att satsa på öppnare och tillgängligare sätt att förmedla konst på för att på så vis uppnå kulturell jämlikhet. Och att konst i offentlig miljö, som får anses vara den mest tillgängliga platsen (åtminstone i teorin, i praktiken har det visat sig förhålla sig annorlunda (se kapitel 3: ”Att möta konst i det offentliga rummet”)) att förevisa konst på, spirade under efterkrigstiden bör ses som symptomatiskt för debattens ändamål. Att *Legend i glas* eventuellt skulle kunna uppfattas tillhöra konsthallen är problematiskt på så vis att det motstånd som den offentliga konsten under efterkrigstiden i hög utsträckning utgjorde mot konstens uteslutande institutioner i någon mån går förlorat.

Trots att murens cirkelform (och förut den stenlagda gången utmed den) inbjuder till kontinuerlig rörelse kring skulpturen, så har det funnits mer eller mindre tydliga uppmaningar att inta specifika positioner att betrakta skulpturen från. Exempelvis stod det från början tre bänkar i anslutning till *Legend i glas* (se Bild 7). Bänkarna har vid okänd tidpunkt och av okänd anledning plockats bort. Idag sitter det emellertid en liten skylt fäst på muren, som uppger titel, tillkomstår och upphovsperson (se Bild 8), vilket kan uppfattas som ett utpekande av skulpturens ”framsida” och således varifrån den ”bör” betraktas. På ”baksidan” av muren sitter istället en metallåda, förmodligen något som hör sockelns belysning till, vilket också ger intrycket av att det är just skulpturens ”baksida”, det visuellt anskrämliga men tekniskt nödvändiga som inte är avsett att ingå i receptionen av skulpturen (se Bild 9).



Bild 6: Hotellets fasad ger Legend i glas en bildmässig prägel.



Bild 7: Legend i glas år 1978. Bänkarna var positioneringsincitament.



Bild 8: Skylten som markerar skulpturens "framsida".



Bild 9: Plåtlådorna som förläna skulpturen en "baksida".

5.2 Platsspecificitet

I föregående avsnitt påstods att sockeln inte förmedlade en explicit relation till platsen, utan snarare det motsatta, eftersom sockeln rent konkret lyfte skulpturen ovanför marken och betraktaren. Men oaktat vad sockeln låter förmedla så vill jag ändå påstå att *Legend i glas*, under vissa omständigheter, har en relation till platsen. Jag hävdar således att *Legend i glas* uppvisar ett slags platsspecificitet, men delvis en villkorlig sådan, och utifrån en annorlunda uppfattning om vad relationen plats/verk kan utgöras av än den som Rosalind Krauss utgår ifrån när hon talar om traditionell skulptur.

S:t Sigfrid är den allmänt utbredda symbolen för Växjö stift och stad, vilket påpekas i SMPs artikel om invigningen av *Legend i glas* där det står: ”Men skulpturen är ju ingen främling för Växjö. Det är ju Sankt Sigfrid, Växjös eget välkända skyddshelgon.”⁷²

S:t Sigfrid finns avbildad både i och utanför Växjö domkyrka, som målning respektive skulptur, och utgör även motivet i Växjö kommuns emblem. Det finns även en så kallad Sigfriddag, vilken infaller den 15 februari varje år. S:t Sigfrid utgör motivet i *Legend i glas*, som följaktligen refererar till ett fenomen förknippat med platsen den befinner sig på, och måste därför benämnas platsspecifik eftersom alternativet, enligt Krauss, skulle vara platslöshet, vilket skulle innebära att *Legend i glas* i allt väsentlig hade varit självrefererande och således hade kunnat placeras var som helst utan att dess meningsproduktion gick förlorad eller förändrades. Och så är ju inte fallet. Meningsproduktionen, i ett innehållsligt hänseende, är beroende av att skulpturen befinner sig i Växjö, eftersom legenden om S:t Sigfrid är förknippad med staden.

Samtidigt rör det sig om en mer utvidgad (i såväl bokstavlig som bildlig bemärkelse) platsspecificitet än den som beskrivs av Rosalind Krauss. Den bokstavliga bemärkelsen innebär att relevansen i motivet S:t Sigfrid spänner över en hel stad, vilket innebär att *Legend i glas* hade kunnat förflyttas inom ett relativt omfattande, men ändå formellt avgränsat, område med denna meningsproduktion mer eller mindre intakt. Den bokstavlig bemärkelsen hänger ihop med den bildliga, och innebär att relationen plats/verk inte nödvändigtvis måste inbegripa fysiska och empiriska realiteter, som var fallet med traditionell skulptur, utan lika gärna kan utgöras av diskursiva fenomen, ett kunskapsfält, ett intellektuellt utbyte, eller, som i fallet med *Legend i glas* – en legend.⁷³

⁷² Osign., ”’Legend i Glas’ ingen främling. Bra att vi fått tid att vänja oss”, SMP, 1978.08.14. Uppsatsens titel (”Ingen främling”) är baserad på detta citat.

⁷³ Kwon, ”En plats efter en annan. Anteckningar om det platsspecifika”, s. 210 och 230. Kwon utgår i artikeln från olika former av platsspecificitet, varav diskursiva fenomen (eller diskursiva *platser* som hon benämner det) utgör en.

Eftersom relationen mellan en traditionell skulptur och platsen var förankrad i fysiska och empiriska realiteter var det en direkt och verklig relation. Med *Legend i glas* förhåller det sig annorlunda. Dess innehållsliga relation till platsen är tvärtemot indirekt och fiktiv – och delvis betingad. *Legend i glas* är en abstraherad representation (alltså inte figurativt avbildande, som traditionell skulptur var) av S:t Sigfrid som med tillhörande legend är representativ för Växjö. Relationen verk/plats är alltså inte omedelbar utan går via en legend, en diskursiv och virtuell – och därmed upplöslig – formation. Relationen mellan legenden om S:t Sigfrid och Växjö är följaktligen också upplöslig, och måste därför aktivt upprätthållas för att inte göra det, för skulle den det skulle relationen mellan *Legend i glas* och Växjö också göra det. Och upprätthålls görs den genom att reproduceras i Växjörelaterade sammanhang – textuellt genom namn på platser, företeelser och organisationer etc., eller visuellt genom emblem, målningar och skulpturer. Och då *Legend i glas* representerar legendens huvudgestalt och därmed är med och upprätthåller legendens relation till Växjö, är skulpturen på så vis delaktig i att upprätthålla *sin egen* relation till platsen.

Den ovan beskrivna innehållsliga platsspecificiteten kan emellertid problematiseras om vi ser till skulpturens abstraherade utformning. För att skulpturen är en referens till legenden om S:t Sigfrid torde vara omöjligt att sluta sig till med hänsyn taget endast till skulpturens formala aspekter, utan vetskapen om att det var Vicke Lindstrands uttalade avsikt. Förutom möjligen huvudet som har en form som kan uppfattas efterlikna en mitra (vilket skulle kunna förknippas med S:t Sigfrid som i flera visuella gestaltningar bär en mitra) så finns ingenting i skulpturens uttryck som vittnar om att den skulle föreställa S:t Sigfrid.

Jag utgår genom hela uppsatsen från att meningsproduktion uppstår först när en betraktare möter konstverket, och om de formala egenskaperna hos *Legend i glas* i någon mån förhindrar den betydelse som utgör en väsentlig del av relationen mellan *Legend i glas* och Växjö från att träda i kraft, försvagar det onekligen platsspecificiteten. S:t Sigfrid-legenden är en betydelse som på detta vis är villkorad, eftersom den kräver förförståelse i form av konstnärens uttalade intentioner.

Dock skall det påpekas att de formala egenskaperna hos *Legend i glas* inte bara har en försvagande inverkan på skulpturens relation till Växjö. Faktum är att en formal aspekt skapar relation till platsen. Skulpturens material, glaset, har nämligen en stark symbolisk innebörd i Växjö, denna glasrikets huvudstad.⁷⁴ I Växjö finns en glastradition som sträcker sig långt bakåt i tiden och som omfattar tillverkning, i form av flertalet glasbruk (inom

⁷⁴ Thor, *Legend i glas*, s. 112.

Kronobergs gamla gräns), förevisning i form av Sveriges glasmuseum, och forskning i form av glasforskningsinstitutet (glafo).⁷⁵ Man kan rimligen hävda att glasets betydelse också är villkorad eftersom den kräver en viss förförståelse om glasets symbolladdning i Växjö. Men skulpturen som sådan, dess utformning, utgör inga hinder för meningsproduktion relaterad till glaset.

Det skall också påpekas att glaset som symbol inte bara är gångbar i och kring Växjö, det är den i flertalet städer och orter runtom i Småland, exempelvis Nybro där *Glas i centrum* (1968), en annan offentlig skulptur av Vicke Lindstrand, gör användning av samma symbolik, om än i en mer utpräglad tappning. *Glas i centrum* består nämligen av glasblåsarpipor (ready made, det vill säga) med glasglober längst ut, vilket är en betydligt mer påtaglig referens till verksamheten på orten. Dessutom var Vicke Lindstrand aktiv vid Orrefors glasbruk, som ligger i Nybro kommun.⁷⁶

5.3 Identifikationsobjekt

Jessica Sjöholm Skrubbe noterar i sin avhandling:

Syftet med den offentliga skulpturen har givetvis varierat, men några återkommande teman har varit att uttrycka maktanspråk och stärka makthavarens legitimitet, att minna om historiska händelser och personligheter, att försköna stadsrummet, att försöka skapa en kollektiv identitet genom att förmedla bilder av ett samhälles historia, samtid och framtid.

Jag vill ta fasta på det senare temat i Sjöholm Skrubbes uttalande, och påstå att *Legend i glas* gör anspråk på funktionen som kollektivt identifikationsobjekt genom att samla och artikulera mer eller mindre platsspecifika betydelser – som också är identitetsmarkerande.

S:t Sigfrid-gestalten är den starkaste symbolen för Växjö, åtminstone nominellt, vilket inte minst dess avbildning i kommunvapnet vittnar om. Men symbolen förekommer alltsomoftast i tydligt definierade sammanhang som konnoterar symbolen. I kommunens emblem konnoteras den av politiska (kommunala) verksamheter, exempelvis. I *Legend i glas* blir S:t Sigfrid-gestalten och dess symbolladdning förmedlad i ett, inte neutralt, men desto mer flytande och obestämt sammanhang i vilket den kan bli föremål för intresselöst tillägnande. Symbolen S:t Sigfrid förlänas i *Legend i glas* ett existensberättigande i och av sig självt, och blir därmed i någon mån frigjord och åtkomlig. Att symbolen dessutom tar sig

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Sjöholm Skrubbe, *Skulptur i folkhemmet*, s. 263.

fysiskt uttryck gör den också ”verklig” och påtaglig. Den monumentala storleken och den centrala placeringen är i detta avseende också bidragande.

Skulpturen artikulerar även en mera ”jordnära” identitetsmarkerande betydelse i form av den långa glastraditionen. Glastraditionen består, som tidigare noterats, av en rad olika verksamheter, bland annat tillverkning och forskning och förevisning, och det är således en mångfasetterad och omfattande tradition som koncentreras och artikuleras i *Legend i glas*, i ett och samma konstnärliga uttryck. Intressant att härvid nämna är de notiser som publicerades i *SMP* i samband med Vicke Lindstrands glasskulpturer i Umeå och Norrköping som vittnar om viss bitterhet över att andra städer ”hann före” och samtidigt om en otålighet att någon gång få identiteten kopplad till glastraditionen manifesterad genom en offentlig skulptur. *Prisma* kommenterades så här: ”Dessutom blir Norrköping den första stad i landet, som får en glasskulptur enligt denna metod – alltså före glasstaden Växjö... Tyvärr.”⁷⁷ När *Grön eld* stod klar frågade man sig: ”När får glasrikets huvudstad en offentlig glasskulptur signerad Vicke Lindstrand?”⁷⁸

Legend i glas samlar plats specifika betydelser som också markerar platsens, Växjö identiteter, konkretiserar dem, göra dem synliga och åtkomliga. Den kan således, i teorin åtminstone, fungera som ett kollektivt identifikationsobjekt. Vad är då ett identifikationsobjekt? Begreppet är hämtat från Christian Norberg-Schulz artikel ”Fenomenet plats”, i vilken han hävdar att det inte är tillräckligt för människor att kunna orientera sig på en plats, fullödig tillhörighet kräver därtill identifikation med platsen, vilket i sin tur kräver att platsen har en tydlig identitet, och att den identiteten på ett eller annat sätt kommer till uttryck så att det blir möjligt för människor att förankra sin identitet i *platsens* identitet. Norberg-Schulz uttrycker det kärnfullt: ”*Mänsklig identitet förutsätter platsens identitet.*”⁷⁹

Det framgår i artikeln att Norberg-Schulz utgår från att identifikationsobjekt oftast är personligt betingade och att de inte är framställda med syfte att fungera som identifikationsobjekt, det råkar bara bli så. Med *Legend i glas* förhåller det sig annorlunda, och i den mån det kan beskrivas som ett identifikationsobjekt är det ett allmängiltigt och kollektivt sådant då det tar fasta på övergripande mer eller mindre plats specifika och identitetsmarkerande betydelser, och även om den inte är framställd med en direkt avsikt att fungera som ett identifikationsobjekt, så har den potential att göra det. Det vore härvid relevant att återknyta till Rosalyn Deutsches begrepp som introducerades tidigare i uppsatsen,

⁷⁷ Citerat i Thor, *Legend i glas*, s. 109.

⁷⁸ *Ibid.*, s. 112.

⁷⁹ Norberg-Schulz, ”Fenomenet plats”, s. 111. Kursiveringen förekommer i den refererade texten.

assimilerande respektive söndrande konst, och då konstatera att *Legend i glas* faller inom ramen för det förra begreppet, genom dess helande, enande verkan, eller åtminstone dess *potentiella* helande, enande verkan. För det måste återigen påpekas, att skulpturens abstraherade utformning försvårar uppfattningen av S:t Sigfrid-betydelsen, vilket följaktligen försvagar funktionen som identifikationsobjekt som den i teorin kan tillskrivas.

6. Avslutande diskussion

Legend i glas står placerad i Teaterparken i Växjö, och ingår där i ett så kallat kulturellt allrum till vilket ett antal kulturella verksamheter räknas, ursprungligen ett badhus och en teater (som ligger i direkt anslutning till Teaterparken) och stadsbiblioteket (som ligger strax invid/mitt emot Teaterparken), på senare tid även en konsthall och ett konserthus. Av den dåvarande kommunfullmäktigeordförande Ingvar Dominiques uttalande vid invigningen av *Legend i glas* att döma, var placeringen i Teaterparken en betoning av platsens övergripande kulturella innebörd. Skulpturen som står placerad ungefär mitt bland de ursprungliga kulturkonnoterade byggnaderna och får på så sätt också ett slags samlande funktion. *Legend i glas* har en samlande funktion i ytterligare en bemärkelse. Då *Legend i glas* i någon mån kan påstås vara platsspecifik i vid bemärkelse, genom en mer eller mindre platsbunden meningsproduktion, såsom S:t Sigfrid-legenden och den omfattande glastraditionen, så fungerar skulpturen som ett slags identifikationsobjekt, en konkret ting som på en central plats i stadsbilden samlar och artikulerar kollektiva och allmänna identitetsmarkerande betydelser. Den samlande funktionen i just denna bemärkelsen försvåras emellertid av skulpturens abstraherade uttryck, som försvårar viss meningsproduktion.

Teaterparken har under de dryga 40 år som passerat sedan invigning av *Legend i glas* förändrats kraftig genom tillkomna byggnadskomplex som inrymmer hotell, konserthus och konsthall, som får den monumentala *Legend i glas* att framstå som inklämd och missanpassad eller oproportionerlig i förhållande till den direkt omgivande miljön. Den nya byggnationen har därtill begränsat receptionssituationen i rent konkret bemärkelse genom att inskränka skulpturens synlighet, som från början redan var inskränkt, fast i en mera abstrakt mening, som en naturlig följd av att vara situerad i en offentlig miljö som konstitueras av en mättnad av konkurrerande synintryck. I samband med byggnationen stenlade man grönytan omkring skulpturen och den gång som tidigare löpte utmed muren och sträckte sig utåt i två riktningar och sammanlänkades med två gator i vardera ände, som tydligt ”visade vägen” fram till skulpturen, försvann därmed. *Legend i glas* har, som en konsekvens av ovanstående, osynliggjorts och är idag, sin ansenliga storlek till trots, inte särdeles framträdande, inte i samma utsträckning som den en gång var i varje fall.

Den mur som inhägnar den cirkelformade bassängen håller betraktaren på ett behörigt avstånd och uppmanar samtidigt till kontinuerlig rörelse kring skulpturen; receptionen av den ska inte ske utifrån en ideal position. Samtidigt finns inslag som motverkar murens inbjudan till rörelse, från början tre bänkar som stod ganska nära varandra, som i motsats till muren

uppmuntrade till statisk reception utifrån givna positioner. Idag är bänkarna borttagna men en skylt på ena sida av muren och en plåtlåda (som torde ha med någon teknisk funktion att göra, troligtvis belysningen i sockeln) på den motsatta antyder att skulpturen har en framsida och en baksida, vilket skulle kunna uppfattas som ett utpekande av en ”lämpad” receptionspostition. Att uppmuntra till rörelse är också ett sätt att betona skulpturens tredimensionalitet och även det temporala i interaktionen med det skulpturala uttrycket. Byggnationen kring skulpturen kan inte sägas hindra betraktare från att cirkulera runt skulpturen men de har likväl en rörelsebegränsande verkan. Vissa partier av fasaderna är också släta och med de som grund får *Legend i glas* en viss bildmässig prägel vilket å andra sidan försvagar skulpturens tredimensionalitet.

Legend i glas har, avslutningsvis, en relation till den plats den står på, både i lokal bemärkelse (Teaterparken) och i en vidare bemärkelse (Växjö). Emellertid kan skulpturen inte påstås vara platsspecifik i någon strikt mening. Med *Legend i glas* är det snarare tal om en mer tånjbar och flexibel platsspecificitet. *Legend i glas* är vidare ett praktexempel på hur den rumsliga kontexten, och förändringar i den, kan påverka receptionen både direkt men också indirekt genom att motarbeta själva skulpturens struktur och de receptionestetiska verkningar de ger upphov till. Och om receptionen påverkas innebär det att även meningsproduktionen påverkas i någon mening och utsträckning, då reception är grunden för all meningsproduktion.

7. Källförteckning

7.1 Otryckta källor (arkivhandlingar)

Eiderbrant, F., ”Motion ang. kvarteret Teatern”, ingår i ärendet med dnr. 104/76, Växjö kommunarkiv.

Diverse handlingar i ärendet med dnr. 104/76, Växjö kommunarkiv.

7.2 Tryckta källor

Berg, P., *Vicke Lindstrand 100 år*, Vicke Lindstrand-stiftelsen, Stockholm, 2004.

Cornell, P. och Lindblom, S., *Gemensamma rum*, Bonnier essä, Stockholm, 1998.

Fagerström, L. och Haglund, H. (red.), *Plats, poetik och politik: Samtida konst i det offentliga rummet*, Bokförlaget Arena, Malmö, 2010.

Gabrielsson, C., *Att göra skillnad: Det offentliga rummet som medium för konst, arkitektur och politiska föreställningar*, diss. KTH Arkitekturskolan, Axl Books, Stockholm, 2006.

Hedré, T., *Konst på gator och torg: en guide till offentligt konst i Växjö*, Växjö konsthall, Växjö, 1994.

Hedström, P., *Skönhet och skötsamhet: Konstnärliga utsmyckningar i svenska skolor 1870-1940*, diss. Stockholms universitet, Eidos nr. 13, Stockholm, 2004.

Jones, M.I., *Vicke Lindstrand on the Periphery: Mid-twentieth Century Swedish Design and the Reception of Vicke Lindstrand*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2016.

Karlsmo, E., *Rum för avsked: Begravningskapellets arkitektur och konstnärliga utsmyckning i 1900-talets Sverige*, diss. Uppsala universitet, Makadam, Göteborg och Stockholm, 2005.

Kemp, W., "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception", i M.A. Cheetham (et al. red.), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Krauss, R., *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press paperback edition, Cambridge Mass., 1981.

Krauss, R., "Skulptur i det utvidgade fältet", i *Från 60-tal till cyberspace*, Skriftserien Kairos, nr. 3, Kungl. Konsthögskolan och Raster, övers. Erik van der Heeg, Stockholm, 1997.

Kwon, M., "En plats efter en annan. Anteckningar om det platsspecifika", i *Minimalism och postminimalism*, Skriftserien Kairos, nr. 10, Kungl. Konsthögskolan och Raster, övers. Nils Olsson, Stockholm, 2005.

Nilsson, S., *Vägen till kulturpolitiken. Kulturen och samhällsförändringen*, Liber Förlag, Stockholm, 1982.

Norberg-Schulz, C., "Fenomenet plats", i *Arkitekturserier*, Skriftserien Kairos, nr. 5, Kungl. konsthögskolan och Raster förlag, övers. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm, 1999.

Nyblom, M., "'Konst i bostadsområden skall väcka och irritera'. Hyresgästens reaktion viktig", *DN*, 1967.04.06.

Osign., "'Legend i Glas' ingen främling. Bra att vi fått tid att vänja oss", *SMP*, 1978.08.14.

Sandström, S., Stensman, M. och Sydhoff, B., *Konstverkens liv i offentlig miljö*, Sveriges allmänna konstförening, publikation 91, Stockholm, 1982.

Sjöholm Skrubbe, J., *Skulptur i folkhemmet: Den offentliga skulpturens institutionalisering, referentialitet och rumsliga situationer 1940-1975*, diss. Uppsala universitet, Makadam, Stockholm och Göteborg, 2007.

Sjölin, J.G., *Att tolka bilder*, 2:a uppl., Studentlitteratur, Lund, 1998.

Thor, L., *Legend i glas. En bok om Vicke Lindstrand*, Liber Förlag, Stockholm, 1982.

7.3 Bildförteckning

Bilderna 1, 2 och 7 är fysiska Kodak-fotografier från Kulturarvscentrum Smålands arkivbestånd som har inskannats av författaren med iskanningsappen Genius Scan.

Bild 3 har tillhandahållits av Lars-Göran Rydqvist på *SMP* och är använd med tillstånd från densamme.

Bilderna 4, 5, 6, 8 och 9 är tagna av författaren i december och januari månad med mobilkamera.