

# Politisk rörelse och grotesk femininitet

En semiotisk studie av det fantastiska  
*Paradiset* på Skeppsholmen

Av: Aurora Bergh Edenberg

Handledare: Åsa Bharathi Larsson  
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande  
Masteruppsats 30 hp  
Konstvetenskap | Höstterminen 2019  
Masterprogram i konstvetenskap



## ABSTRACT

### *Political Motion and Grotesque Femininity – a Semiotic Study of the Fantastic Paradise on Skeppsholmen*

The monumental sculpture group *The Fantastic Paradise* (*Le Paradis Fantastique*, 1967), a collaboration between the artists Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely, was donated to Moderna Museet in Stockholm, Sweden and installed by the water on the island Skeppsholmen in 1971. This was followed by a conflict that lasted 16 years centered around the relationship between the sculptures and the surroundings, in which *The Fantastic Paradise* was perceived by some as both grotesque and obscene, as well as highly unsuitable in relation to the historical environment. As a result, the sculpture group was moved to a less visible location in 1987.

This thesis aims firstly to examine the historical context of the donation of *The Fantastic Paradise* to Moderna Museet. The study shows that the donation was the lucky result of a series of events shaped by circumstances such as personal relationships. The artists were life-long friends of the director of the museum at the time, Pontus Hultén, who aimed to incorporate avantgardist ideas into the museum's activities in the 1960's. *The Fantastic Paradise*, located in front of the entrance of the museum, continues to function as a reminder of that era, which has come to be seen as the institution's formative years.

Secondly, this thesis aims to contextualise and interpret the meaning of the art work through the use of semiotic theory and the concept of the implicit beholder. This interpretive part of the study is divided into two chapters, in accordance with the dualistic structure of the sculpture group itself. It follows two separate but linked theoretical directions: *movement* in Jean Tinguely's machines, and *corporeality* and *femininity* in the *Nanas*, fantasy creatures and vegetation motifs of Niki de Saint Phalle. The interpretation shows that *The Fantastic Paradise* through both of these aspects can be read as an anti-classicist comment in an art historical perspective. The concept of movement can be found not only in the actual movements of the kinetic sculptures, but also, in the case of *The Fantastic Paradise*, implies an idea of an activated, embodied beholder that is constructed as a political subject.

Keywords: Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, The Fantastic Paradise, Moderna Museet, semiotics, implicit beholder, movement, machines, corporeality, pregnancy, grotesque

## POPULÄRVETENSKAPLIG SAMMANFATTNING

Denna uppsats tar sin utgångspunkt i skulpturgruppen *Paradiset* som står på Skeppsholmen utanför Moderna Museet. *Paradiset* skapades år 1967 av konstnärsparet Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely och ställer hennes monumentala plastskulpturer mot hans kinetiska skulpturer av järn. Fyra år senare installerades det vid Skeppsholmsbron i Stockholm. Detta efterföljdes av starka reaktioner och uppfattningen av verket som obscen och groteskt, och år 1987 flyttades skulpturerna en bit in på Skeppsholmen där de är mindre synliga.

Denna undersökning har för det första syftat till att ta reda på omständigheterna kring *Paradisets* uppkomst och donation till Moderna Museet. Här visade det sig att donationen berodde på att personer verksamma på museet lyckades hjälpa till med att frakta skulpturgruppen från USA till Europa, varefter de blev kvar i Sverige. Den dåvarande museidirektören Pontus Hultén har en stark koppling till *Paradiset*, som förblir en symbol för hans vilja att införliva avantgardistiska idéer i museiverksamheten.

Syftet har för det andra varit att utföra en semiotiskt grundad tolkning av *Paradisets* betydelser med utgångspunkt i idén om en implicit betraktare. Dessa har kommit att följa två teoretiska riktningar, vilka speglas i verket självt: *rörelse* i Jean Tinguelys maskiner och *kroppslighet* och *femininitet* i Niki de Saint Phalles *Nanor*, varelser och växter. Här framkom att båda dessa sidor av verket i flera aspekter kan ses som en antiklassicistisk kommentar i ett konsthistoriskt perspektiv. Idén om rörelse återfinns inte enbart i maskinernas faktiska rörelser utan föranleder i *Paradisets* fall också en idé om en aktiv betraktare som utgörs av ett politiskt subjekt.

# INNEHÅLL

1. INLEDNING	4
1.1 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR	5
1.2 TEORI OCH METOD	5
1.3 MATERIAL	9
1.4 AVGRÄNSNINGAR	11
1.5 FORSKNINGSLÄGE	11
1.6 DISPOSITION	14
2. <i>PARADISETS</i> UPPKOMST OCH HISTORIK	15
2.1 TILLKOMST OCH EXPONERINGAR	15
2.2 KONFLIKT OCH FÖRFLYTTNING	19
2.3 MOTIVSFÄR OCH INTENTIONER	22
2.4 RECEPTION OCH TOLKNINGSRIKTNINGAR	25
3. RÖRELSENS OLIKA SKIKT	28
3.1 DEN ESTETISERADE RÖRELSEN	28
3.2 INDUSTRIELL TAKT, ORGANISK RYTM OCH STATISK RÖRELSE	31
3.3 DEN POLITISKA RÖRELSEN OCH DEN AKTIVA BETRAKTAREN	34
3.4 PONTUS HULTÉN OCH MODERNA MUSEET SOM INSTITUTION	37
3.5 MASKINERNAS ANTROPOMORFISM	40
4. <i>NANORNA</i> , KROPPSLIGHET OCH GRAVIDITET	43
4.1 <i>NANORNAS</i> UTTRYCK OCH VISUALITET	43
4.2 DEN GRAVIDA <i>NANAN</i> OCH GRAVIDITETENS FYSIKALITET	46
4.3 <i>HON</i> , DEN URSPRUNGLIGA MODERN	51
4.4 DET GROTESKA PARADISET	55
4.5 DEN FÖRKROPPSLIGADE BETRAKTAREN	56

5. SLUTDISKUSSION	58
6. SAMMANFATTNING	61
7. KÄLLOR OCH LITTERATUR	63
7:1 OTRYCKTA KÄLLOR	63
7:1:1 <i>Arkivkällor</i>	63
7:2 TRYCKTA KÄLLOR	63
7:2:1 <i>Litteratur</i>	63
7:2:2 <i>Tidningsartiklar</i>	65
7:2:3 <i>Internet</i>	66
7:2:4 <i>Filmer</i>	66

## BILDBILAGA

# 1. Inledning

På en grässlänt utanför Moderna Museet i Stockholm, välkänt för varje besökare som passerar det på väg mot museets huvudingång, står *Paradiset* (1967)<sup>1</sup>. Det är en monumental skulpturgrupp som består av 16 delar: Niki de Saint Phalles färgglada, symbolistiska figurer av plast är juxtaposerade med Jean Tinguelys svartmålade, vassa järnskulpturer som gnisslar mekaniskt i monotona rörelser. Skulpturerna tycks vara i strid med varandra. Verket uppvisar deras olikheter: de både kontrasterar mot och kompletterar varandra.

*Paradiset* utgör en påminnelse om museets mytomspunna tid på 1960-talet, då ett flertal kända och omskrivna utställningar genomfördes under dåvarande museichef Pontus Hulténs ledning. Efter det stora samarbetet med utställningen *Hon – en katedral* (1966) tillsammans med Per Olof Ultvedt, där Jean Tinguely byggde skelettet i Niki de Saint Phalles gigantiska *Nana*, föddes idén om *Paradiset*: ett verk där Tinguelys maskiner och Saint Phalles figurativa skulpturer skulle stå sida vid sida i samröre med varandra. Redan på våren efter förstörelsen av *Hon* visades *Paradiset* på världsutställningen Expo 67 i Montréal. År 1971, fyra år senare, installerades verket vid brofästet på Skeppsholmen i Stockholm. Den monumental skulpturgruppens position vid vattnet, där den blev en del av Stockholms stadshorisont, gav upphov till starka reaktioner och efterföljdes av en sexton år lång konflikt, som tillslut ledde fram till dess förflyttning år 1987 till den nuvarande placeringen en bit längre in på Skeppsholmen.

Skulpturgruppen har kommit att bli ett kännetecken för Moderna Museet och en del av Stockholms offentliga rum, ändock finns luckor i kunskapen kring verket. Det kan ses som ett betydande verk i både Jean Tinguelys och Niki de Saint Phalles oeuvre, på så vis att det utgjorde ett av deras första stora samarbeten, samt ett slags sammanfattning av deras respektive bildspråk och motivsfär. Ändå nämns det oftast endast kort i undersökningar kring deras

---

<sup>1</sup> Verkets franska originaltitel är *Le Paradis Fantastique*. På engelska har titeln oftast översatts till *The Fantastic Paradise* – det är oklart varför den förkortades till *Paradiset* på svenska. Det svenska ordet har dock en något annan laddning än det franska. *Paradiset* är den etablerade, svenska titel som jag har valt att använda i denna uppsats. Jag använder dock de franska originaltitlarna för de enskilda skulpturerna, då en etablerad översättning saknas vad gäller dessa.

konstnärskap. Denna uppsats ger *Paradiset* ett utrymme som det inte tidigare tillägnats inom den konstvetenskapliga disciplinen, och fyller på så vis luckan av en mer ingående studie som fokuserar på *Paradisets* specifika betydelser.

#### 1:1 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

Det övergripande syftet för denna uppsats är att beskriva och analysera *Paradisets* relation till Moderna Museet, liksom dess betydelser i både en konsthistorisk idétradition och i relation till en implicit betraktare.

Dels utförs en undersökning av bakgrunden till *Paradisets* uppkomst och donationen till Moderna Museet. Vilka idéer låg bakom skapandet av verket? Vad ledde fram till att det donerades till Moderna Museet? Vilken roll har *Paradiset* i Moderna Museets historia och hur kan det kopplas till museets ansedda utställning *Hon – en katedral*? Vilka tendenser har återkommit i tolkningen och förståelsen av *Paradiset*?

Dels är syftet att analysera *Paradisets* betydelser med utgångspunkt i vardera konstnärers del av skulpturgruppen. Hur kan *Paradiset* förstås i ett konsthistoriskt sammanhang, och i relation till Jean Tinguelys respektive Niki de Saint Phalles övriga konstnärskap? Vilken sorts betraktare impliceras i verket och vilka möjliga betydelser aktiveras i mötet med denna? Vad innebär rörelsen hos Tinguelys kinetiska skulpturer och vilken sorts kvinnlighet representerar Saint Phalles verk? Hur påverkar de varandras betydelser?

#### 1:2 TEORI OCH METOD

I sin utformning som skulpturpark, där besökaren rör sig runt verkets olika beståndsdelar och nås av det genom både synintryck och ljud, finns en koppling till den samtida utställningspraktik som syftade till att frångå den traditionella relationen mellan betraktare och verk. Denna aktivering av betraktarpositionen inbjuder till en syn på konstverk som performativa i sitt meningsskapande: verkets betydelser aktiveras i och med betraktarens möte

med det. Min utgångspunkt för tolkning grundar sig i performativitetsteori och semiotik – vilket innebär att det semiotiskt laddade föremålets relation till en implicit betraktare står i fokus snarare än konstnärens bakomliggande intention. Den verkfokuserade semiotiska tolkningen åtföljs av teori från olika diskurser vilka hjälper till att fördjupa och kontextualisera uppsatsens tolkningsriktningar. Teori och metod är nära sammanflätade och överlappar delvis varandra. Detta avsnitt redogör först den empiriska forskningens metod, därefter för undersökningens teoretiska grund för bildtolkning som metod, och slutligen för den teori som används i uppsatsens tolkningsriktningar.

Den empiriska undersökningen utgår från både sekundärkällor och primärkällor i form av arkivmaterial och en kvalitativ intervju. Forskning i Moderna Museets och Pontus Hulténs arkiv kompletterar sekundärkällornas beskrivning av *Paradisets* uppkomst, för att skapa en bild av kontexten kring donationen av verket samt dess installation på Skeppsholmen. Inom ramen för undersökningen genomförs också en kvalitativ intervju med en betydande aktör under den relevanta tidsperioden: Anna-Lena Wibom, som var anställd av Moderna Museet under 1960-talet och var gift med Pontus Hultén under perioden. Wibom var god vän med Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely. Hon var från och med 1981 styrelsemedlem i föreningen *Paradisets vänner* som skapades i reaktion mot föreningen *Flytta Paradiset*. Intervjun syftar till att få klarhet i händelseförloppet kring *Paradisets* donation till Moderna Museet.

I uppsatsen används begreppet *implicit betraktare* som presenteras i Wolfgang Kemps artikel ”The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception” (1998).<sup>2</sup> Den implicita betraktaren är en del av konstverket, då den definieras av hur konstverket riktar sig mot eller tilltalar en tänkt betraktare. Kemps texter har utgjort en förmedling mellan konstvetenskapen och den lingvistiskt baserade semiotiska teorin.<sup>3</sup> Kemp föreslår en metod inom konstvetenskaplig tolkningsteori som kallas receptionsteori. Han skiljer mellan två riktningar: inom receptionsetetiken undersöks interna och externa faktorer i konstverkets relation till den implicita betraktaren, inom receptionshistorien undersöks istället hur verket faktiskt har tolkats och förstått av reella betraktare.

---

<sup>2</sup> Wolfgang Kemp, ”The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception”, *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), Cambridge UP 1998, s. 180–196.

<sup>3</sup> Kanonisk i detta sammanhang är också Mieke Bal och Norman Bryson, ”Semiotics and Art History”, *The Art Bulletin*, 73:2, 1991.

Den semiotiska bildtolkningen i denna uppsats använder i övrigt begrepp från filosofen och lingvisten Charles Sanders Peirces teckenteori. Denne utvecklade en komplex kartläggning av alla sorters kategorier av tecken, ofta indelade i tre, med över- och underkategorier. Jag använder Daniel Chandlers *Semiotics – the Basics* (2007) som introduktion och sekundärkälla i förståelsen av Peirces teorier.<sup>4</sup> Basen för Peirces teckensystem är idén om det tredelade tecknet, där varje tecken består av *representamen* (själva representationen), *interpretant* (hur den tolkas) och *objekt* (det som representeras). *Representamen*, tecknets uttryck, kommunicerar en betydelse till någon. *Interpretanten* är begreppet eller den inre förståelsen som personen skapar inom sig – och beskrivs med Peirces ord som ett tecken i sig självt. *Objektet* är i sin tur det som tecknet står för: någonting utanför själva tecknet.<sup>5</sup> Objektet är alltid dolt, men framträder i förståelsen som skapas i *semiosis* (samspelet mellan tecknets tre delar). Peirces idé om att tecknets betydelse i sig själv är ett tecken implicerar att en fastställd betydelse aldrig kan vara den enda sanna: ”the meaning of a sign is not contained within it, but arises in its interpretation.”<sup>6</sup> Denna dynamiska syn på tolkningsakten kan ses som en föregångare till senare performativitetsteori och poststrukturalistiska tänkare.

Av Peirces övriga klassifikationer är det en som han benämner som mest fundamental och som har fått mest uppmärksamhet: åtskiljandet mellan ikonisk, indexikalisk och symbolisk grund för teckenfunktionen. Här specificeras relationen mellan representamen och objekt – det vill säga hur betraktaren förstår att den förra refererar till något annat än sig själv.<sup>7</sup> Peirces genomgång av symbol, index och ikon återfinns i texten ”Logic as Semiotic: The Theory of Signs”, ursprungligen publicerad 1940 i *Philosophical Writings of Peirce*.<sup>8</sup> Symbolen grundas på en arbiträr överenskommelse eller konvention som behöver inläras, då representamen inte efterliknar objektet: exempelvis trafikljus, flaggor eller språk i allmänhet. Ett *ikoniskt tecken* refererar till sitt objekt med hjälp av likhet, genom att representamen och objekt delar vissa egenskaper: en figurativ bild förstås som en avbildning genom att linjer och fält proportionerligt motsvarar något vi känner igen från verkligheten. En *indexikalisk*

---

<sup>4</sup> Daniel Chandler, *Semiotics – the Basics*, Routledge, London 2007 (2002).

<sup>5</sup> Chandler 2007, s. 29.

<sup>6</sup> Chandler 2007, s. 32.

<sup>7</sup> Chandler 2007, s. 36.

<sup>8</sup> Charles S. Peirce, ”Logic as Semiotic: The Theory of Signs”, *Semiotics. An Introductory Anthology*, Robert Innis (red.), Bloomington 1985.



*teckenfunktion* grundas istället på närhet till objektet, genom en direkt koppling i tid eller rum: ett fotavtryck på marken, eller en skylt vars betydelse skapas i och med dess nuvarande, fysiska placering. Peirce framhåller att enstaka tecken har drag från alla tre kategorier.

Jag refererar återkommande till konstnärernas egna uttalanden kring sina verk, vilket kan tyckas motsägelsefullt i relation till ovanstående resonemang. Dessa uttalanden används som delar av en större helhet som utgör diskursen kring verket: tolkningens syfte är inte att nå en biografiskt grundad sann idé om vad verket betyder. Konstnärernas utsagor utgör startpunkter eller mellanled som för tolkningen framåt, snarare än slutpunkter för diskussionen. Konstnärerna ses som *aktörer* och anses på så vis spela en roll i betydelseskapandet – inte minst genom att betraktaren låter sin kunskap om verkets konstnär forma den egna uppfattningen av det.

Den grundläggande semiotiska tolkningen av verkets teckenfunktion och dess implicita betraktare fördjupas kontinuerligt med hjälp av teoretiska resonemang kring de riktningar som skapas i tolkningssituationen. Dessa har begränsats till två riktningar som tar sin utgångspunkt i Jean Tinguelys respektive Niki de Saint Phalles sida av *Paradiset: rörelse* respektive *kroppslighet*. Metoden att följa två disparata men sammanlänkade spår i tolkningen speglas i dispositionen där dessa tillägnas varsitt kapitel.

Den kinetiska aspekten av Jean Tinguelys maskiner undersöks i ett sammanhang med 1900-talets teoretisering av begreppet *rörelse*. Här används filmvetaren Michael Cowans text ”The Heart Machine: ’Rhythm’ and Body in Weimar Film and Fritz Lang’s *Metropolis*” (2007) för att ge en idé om 1920-talets idéer kring *rytm* i relation till det industriella samhället.<sup>9</sup> Den ryska filmregissören och -teoretikern Sergej Eisensteins text ”Laokoon” om rörelse och montage används för att förstå rörelsebegreppets relation till politik och idén om en aktiv betraktare.<sup>10</sup>

Begreppet *kroppslighet* åsyftas med tanke på verkets externa relation till en betraktare, men också dess interna motivfär. För att undersöka *Paradisets* bilder av kvinnan och dess koppling till motivet av den kvinnliga nakenakten genom konsthistorien kommer jag att använda Lynda Neads tongivande studie *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality* (1992).<sup>11</sup> Vidare

---

<sup>9</sup> Michael Cowan, ”The Heart Machine: ’Rhythm’ and Body in Weimar Film and Fritz Lang’s *Metropolis*”, *Modernism/modernity*, 14:2, 2007.

<sup>10</sup> Sergej Eisenstein, ”Laokoon” (odaterad), i *Aisthesis – Estetikens historia del 1*, Sara Danius, Cecilia Sjöholm och Sven Olov Wallenstein (red.), Thales, Stockholm 2012.

<sup>11</sup> Lynda Nead, *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London 1992.

används psykologen Jane Usshers studie *Managing the Monstrous Feminine – Regulating the Reproductive Body* (2006) för att undersöka obscenitet kopplat till avbildning av den kvinnliga kroppens fertila faser.<sup>12</sup> För att förstå tematiseringen av graviditet i en filosofisk tradition används texter av Nicholas Smith och Jonna Bornemark i antologin *Phenomenology of Pregnancy* (2016).<sup>13</sup>

### 1:3 MATERIAL

Uppsatsens studieobjekt utgörs av den monumentala skulpturgruppen *Paradiset (Le Paradis Fantastique)*, som skapades i Frankrike år 1967 och idag står placerad framför Moderna Museet i Stockholm. Verket är ett samarbete mellan den schweiziske konstnären Jean Tinguely och den amerikansk-franska konstnären Niki de Saint Phalle. Jean Tinguelys svartmålade maskiner tillverkade av järn, trä och motorer står sida vid sida med Niki de Saint Phalles färggranna skulpturer av polystyren och polyester. Varje skulptur är mellan 2 till 5 meter på längden och bredden. **(Bild 4–16)** *Le Char Rasputine* (rasputinvagnen) står på räls och dess yttersta kanonformade del rör sig fram och tillbaka mot *Le Bébé Monstre* (bebismonstret/monsterbebis). *La Folle* (den galna), med en rotvälta i ena änden och i den andra högafflar, kittlar eller river *La Nana Arbre (Nanaträdet)* och pressar en järnskiva mot dess ena bröst. *La Perceuse* (borren) är liten och tryckt mot marken, den står i skuggan av *La Grosse Nana* (den gravida *Nanan*) samtidigt som dess stora borrhör rör sig långsamt mot *Nanans* ena skinka. *Le Picqueur* (förmodligen från verbet *picoret*; pickaren) har en stor hacka som närmar sig, pickar på, *L'Oiseau* (fågeln). *La Machine* (maskinen) genomborrar *La Nana Embroche* (den genomborrade *Nanan*) på ett lieformat knivblad och roterar den sakta i luften. *Le Rotozaza* (Tinguelys eget begrepp) attackerar *La Bête Gentille* (det snälla odjuret) bakifrån med ett stort knivblad. *La Fleur* (blomman) står själv. *La Baigneuse* (baderskan) och *La Nana sur la Tête* (*Nanan* som står på huvudet) står i en bassäng tillsammans med Tinguelys karakteristiska

---

<sup>12</sup> Jane M. Ussher, *Managing the Monstrous Feminine – Regulating the Reproductive Body*, Routledge, London 2004.

<sup>13</sup> Jonna Bornemark och Nicholas Smith (red.), *Phenomenology of Pregnancy*, Södertörns högskola, Huddinge 2016.

fontän som tillkom efter donationen till Moderna Museet.<sup>14</sup> När maskinernas motorer är igång fylls platsen av ett rytmiskt skramlande, gnisslande och porlande.

Efter att skulpturgruppen, nedmonterad i mindre bitar, fraktats till Stockholm från New York City år 1970, genomförde Niki de Saint Phalle en omfattande ommålning av sina skulpturer som komplement till övrig restaurering.<sup>15</sup> De få färgfotografier som finns bevarade av den ursprungliga målningen från 1967 ger intrycket av en något blekare färgskala med skissartad teckning som ersattes av klara, starka färger och tydligare linjer. **(Bild 3)** Sedan 1970 har ett flertal mindre förändringar skett i restaureringen av Saint Phalles verk. I alla skeden har skulpturernas ytor förblivit måttade med olika färgfält och former, och färgerna grön, blå, gul, orange, röd och vit repeteras i olika sammansättningar. Merparten av skulpturerna är målade i abstrakta formationer och mönster. *L'Oiseau* pryds dock av enkla symboler i form av en sol, ett hjärta och en blomma. Blomliknande former återkommer i *La Bête Gentille* samt *La Nana Arbre* och *La Nana Embroche* har en baddräkt med mönster av hjärtan. Äldre fotografier visar en något annorlunda disponering av dessa former och färger, men helhetsintrycket förblir likartat. Tinguelys maskiner var från början svartmålade men är idag brunaktiga och rostiga.

Teckningar och fotografier av *Paradisets* tidigare installationer finns hos *Albright-Knox Art Gallery*, Museum Tinguely, i olika tidningsreportage från respektive plats liksom i vissa översiktsverk och utställningskataloger. Bloum Cardenas, Niki de Saint Phalles barnbarn och förvaltare av *Niki Charitable Art Foundation* som tillhandahåller hennes verk och arkiv liksom äganderätten för dessa efter konstnärens död 2002, är författare till utställningskatalogen *Niki et Jean – l'Art et l'Amour* (2005) där bland annat stiftelsens samling av fotografier kring *Paradisets* delges: av dess modell, skapandeprocess samt installationer. Här reproduceras också ett odaterat brev från Saint Phalle till Cardenas med minnen kring *Paradisets* uppkomst.<sup>16</sup>

Förmodligen på grund av att *Paradisets* skulle representera Frankrike på Expo 67, genomfördes reportage i både tidningar och television från konstnärernas ateljéer under skapandet av verket. En del av ett filmreportage finns digitaliserat på den franska

---

<sup>14</sup> Titlar hämtade från en skiss av hela skulpturgruppen som finns reproducerad i Pontus Hultén, *A Magic Stronger Than Death*, Bompiani, Milan 1987, s.172. Mina översättningar.

<sup>15</sup> Hultén 1987, s. 173.

<sup>16</sup> Bloum Cardenas, *Niki et Jean – l'Art et l'Amour*, Prestel, München 2005. Denna enda utgivna version av brevet är översatt till tyska, så p.g.a. bristande språkkunskaper har jag ej kunnat referera till detta direkt.

filmdatabasen *Jalons*.<sup>17</sup> Ett längre tidningsreportage med intervjuer finns att tillgå i digitaliserad form i tidningen *Le Mondes* arkiv.<sup>18</sup>

#### 1:4 AVGRÄNSNINGAR

Verket saknar en ursprunglig placering och tydligt utformad avsikt för sin exponering. Idén förekom realiseringen, som är präglad av finansieringens byråkratiska kompromisser. Verkets historia består av fem installationer som alla skiljer sig något från varandra. Efter donationen till Moderna Museet har Niki de Saint Phalle utfört ommålningar av sina skulpturer, och Jean Tinguely har lagt till en fontän. Verkets föränderlighet i relation till dess placering gör det svårt att avgränsa denna studie till en reell, historisk exponeringssituation. Istället får hela dess utställningshistorik tas i beaktning, i relation till den nuvarande placeringen.

Utgångspunkten i ett verk innebär ett brett ämne. Denna uppsats ger inte uttömmande svar på alla frågor som uppstår inför *Paradiset*. De riktningar som undersökningen har lett fram till är avgränsade till *rörelse* och *kroppslighet*, vilka framstår som avgörande för betydelse av både Jean Tinguelys och Niki de Saint Phalles verk.

En avgränsning i det empiriska materialet har behövt göras. Jag har inte haft möjligheten att resa till arkiv utanför Sverige, som kan tänkas innehålla intressant information om *Paradiset*. Jag tänker främst på *Niki Charitable Art Foundation* i Los Angeles, USA, samt Museum Tinguely i Basel, Schweiz.

#### 1:5 FORSKNINGSLÄGE

*Paradiset* finns omnämnt i många översiktsverk som behandlar Niki de Saint Phalles och Jean Tinguelys konst, men ges sällan ett större utrymme. Den franska konsthistorikern Catherine

---

<sup>17</sup>Adam Saulnier, *Art Actualité*, ”Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely évoquent leur travail commun” 1967-03-26, video, <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05345/niki-de-saint-phalle-et-jean-tinguely-evoquent-leur-travail-commun.html#eclairage> [hämtad 2019-11-08]. Filmregistret på *Niki Charitable Art Foundation* visar att det finns en del filmmaterial om *Paradiset* i deras arkiv – dessa är dock otillgängliga för mig då arkivmaterialet endast nås på plats i USA.

<sup>18</sup>Jacques Michel, ”Les ’Nanas’ et les ’machines’ feront la foire à Montréal”, *Le Monde*, 1967-03-03.

Francblin ger en detaljerad historik kring *Paradisets* uppkomst och förflyttningar till och med donationen till Moderna Museet, i avsnittet ”Niki et Jean: Le Paradis Fantastique” i sin biografi över Niki de Saint Phalles liv från 2013.<sup>19</sup> En diskursanalys av konflikten som följde på *Paradisets* installation vid Skeppsholmsbron är utförd i kandidatuppsatsen ”*Paradiset* som diskursivt objekt: Rum, konst och reaktioner i Stockholm 1969–1987” (2015) av Karl Nordenfalk.<sup>20</sup> Nordenfalk presenterar ett mycket omfattande material från svensk press, politiska handlingar, Moderna Museets arkiv samt föreningsarkiv, som ger en bild av konfliktens skeenden och utveckling. Det är en värdefull sammansättning av ett spretigt material hämtat ur ett flertal arkiv: ur denna aspekt också en värdefull källa som ger en tydlig översikt att gå vidare ifrån. Både Catherine Francblins och Karl Nordenfalks kronologiska genomgång av respektive aspekt av *Paradiset* återges i längre referat i uppsatsens andra kapitel: detta för att båda texter för närvarande är svårtillgängliga i Sverige. Ett par sidor tillägnas också *Paradiset* i Andreas Gedins *Pontus Hultén, Hon & Moderna* (2016), där verket tolkas i relation till *Hon – en katedral* under rubriken ”Hon och han”.<sup>21</sup>

I utställningskatalogen *A Magic Stronger Than Death* (1987) finns skisser och ett antal fotografier av *Paradisets* olika installationer, samt en kort beskrivning av dess historik och grundläggande element.<sup>22</sup> Här finns också texter rörande Jean Tinguelys konstnärskap i övrigt av Pontus Hultén, Niki de Saint Phalle samt konstnären själv. Hultén ger en reflekterande kronologi över Tinguelys konstnärskap, som fungerar som en introduktion till idéer som hans verk kan tolkas utifrån. Anna Lundströms kapitel ”Rörelse i konsten. En utställnings olika lager” i *Moderna Museet och Pontus Hultén. De formativa åren* (2017) är en närstudie av utställningen med samma namn som visades 1961 på Moderna Museet.<sup>23</sup> Texten är intressant för denna uppsats då den ger en bild av Tinguelys aktivitet på Moderna Museet och relationen till Pontus Hultén och dennes idéer om rörelse, samt en idé om hur hans verk uppfattades och presenterades i denna kontext. Pontus Hultén var en livslång vän till både Tinguely och Saint Phalle, men också en återkommande kritiker och marknadsförare av de båda: han anordnade

---

<sup>19</sup> Catherine Francblin, *Niki de Saint Phalle: la révolte à l'œuvre*, Hazan, Paris 2013.

<sup>20</sup> Karl Nordenfalk, ”*Paradiset* som diskursivt objekt: Rum, konst och reaktioner i Stockholm 1969–1987”, kandidatuppsats, Stockholms universitet 2015.

<sup>21</sup> Andreas Gedin, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Langenskiöld, Stockholm 2016.

<sup>22</sup> Hultén 1987.

<sup>23</sup> Anna Lundström, ”Rörelse i konsten. En utställnings olika lager” i *Moderna Museet och Pontus Hultén. De formativa åren*, Anna Tellgren (red.), Moderna Museet, Stockholm 2017.

utställningar med dem samt var tongivande i diskursen kring deras konstnärskap. Hultén återkommer på olika sätt i koppling till *Paradiset*.

Konstvetenskaplig forskning om Jean Tinguely återfinns oftast i sammanhang med kinetisk konst, rörelse och tid.<sup>24</sup> I antologin *France and the Visual Arts Since 1945 – Remapping European Postwar and Contemporary Art* (2019) skriver Noémi Joly om Tinguelys manifest *For Statics!* i relation till olika sorters uttryck av rörelse i 1960-talets konst; i ett annat kapitel analyserar Elisabeth Tiso hans offentliga konstverk.<sup>25</sup>

Det finns mycket forskning kring Niki de Saint Phalles konstnärskap. Utställningskatalogen *Niki de Saint Phalle 1930–2002* (2014) som utgavs i samband med en utställning på Guggenheim Bilbao och Grand Palais i Paris sammanställer bidrag från några ledande forskare kring Niki de Saint Phalle.<sup>26</sup> Särskilt intressanta för denna studie är för det första Amelia Jones ”Wild Maid, Wild Soul, a Wild Wild Weed: Niki de Saint Phalle’s Fierce Femininities, ca. 1960–66” reflekterar kring användningen av Saint Phalles autobiografiska utsagor och följer utvecklingen av hennes *Nanor* från våldsamt och ilska till dans och glädje.<sup>27</sup> För det andra Kalliopi Minioudakis text ”Unmasking and Reimag(in)ing the Feminine: the M/others of Niki de Saint Phalle” som undersöker moderlighet i Niki de Saint Phalles motivsfär.<sup>28</sup> I artikeln ”Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: *HON – en katedral*” gör Annika Öhrner en historiografisk undersökning av verket *Hon – en katedral* som grundar sig både i arkivmaterial och i diskursen kring verket.<sup>29</sup> Artikeln utgör för denna uppsats den främsta källan till verket *Hon – en katedral*.

---

<sup>24</sup> En viktig studie i detta sammanhang, som dock inte kom att användas i denna uppsats, är: Pamela M. Lee, *Chronophobia – on Time in the Art of the 1960s*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 2004.

<sup>25</sup> Catherine Dossin (red.), *France and the Visual Arts Since 1945 – Remapping European Postwar and Contemporary Art*, Bloomsbury Publishing Inc, New York 2019.

<sup>26</sup> Camille Morineau (red.), *Niki de Saint Phalle 1930–2002*, Guggenheim, Bilbao 2014.

<sup>27</sup> Amelia Jones, ”Wild Maid, Wild Soul, a Wild Wild Weed: Niki de Saint Phalle’s Fierce Femininities, ca 1960–66”, i Morineau 2014.

<sup>28</sup> Kalliopi Minioudaki, ”Unmasking and Reimag(in)ing the Feminine: the M/others of Niki de Saint Phalle”, i Morineau 2014.

<sup>29</sup> Annika Öhrner, ”Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory – *HON - en katedral*”, *Stedelijk Studies*, 7, 2018.

## 1:6 DISPOSITION

Uppsatsens undersökningsdel är indelad i tre kapitel. Efter inledningen följer kapitel två, som presenterar *Paradisets* uppkomst, intentioner, motivsfär och reception utifrån ett empiriskt material. Därefter följer två kapitel som utgår från semiotiken som teoretisk grund och undersöker verkets teckenfunktion och relation till en implicit betraktare, samt utvidgar denna i en mer konnotativt byggd tolkning med hjälp av en djupare teoretisk undersökning av två valda riktningar. Det första av dessa, kapitel tre, undersöker *Paradisets* olika skikt av rörelse med utgångspunkt i Jean Tinguelys kinetiska skulpturer. Kapitel fyra utgår från Niki de Saint Phalles sida av *Paradisets* och undersöker kroppslighet och *Nanorna* som motivsfär utifrån dess representation av kvinnlighet, graviditet och det groteska.

## 2. *Paradisets* uppkomst och historik

Detta kapitel ger en grundlig genomgång av uppsatsens empiriska material och kan delvis ses som en bakgrund till de efterföljande kapitlen. Kapitlet syftar till att beskriva *Paradisets* uppkomst, klargöra händelseförloppet kring dess donation till Moderna Museet liksom att sammanfatta konflikten som efterföljde dess första installation på Skeppsholmen. Vidare samlas och undersöks uttalanden kring *Paradisets* som rör dess intentioner och reception, i syftet att skapa en översiktlig bild av vilka sorters tolkningar som *Paradisets* har framkallat.

### 2:1 TILLKOMST OCH EXPONERINGAR

Catherine Francblin beskriver anekdotiskt hur Niki de Saint Phalle i oktober 1966, med en stor boa runt halsen och utan att ha bokad tid, gick in på *Direction générale des arts et des lettres* med syftet att föreslå ett projekt för världsutställningen i Montréal det följande året.<sup>30</sup>

Tjänstemännen som hon mötte var intresserade, men oroade sig för kostnader och tidsbrist. Ett senare möte med världsutställningens franska generalkommissarie Robert Bordaz blev avgörande. Här uppvisades en modell av *Paradisets* alla delar, Bordaz visade stort intresse och det beslutades att verket skulle installeras utomhus på den franska paviljongens tak – men finansieringen fick konstnärerna själva stå för (**bild 1**). I samband med detta förvärvade den franska staten ett antal verk av Saint Phalle, liksom en av Jean Tinguelys skulpturer, vilket dock inte var tillräckligt för att täcka kostnaderna kring skapandet av det nya monumentala projektet. Arbetet började därefter, och *Le Paradis Fantastique* skapades under endast en månad i Niki de Saint Phalles och Jean Tinguelys respektive ateljéer. Francblin citerar ur ett tidningsreportage från Saint Phalles ateljé, som ger en bild av *Paradisets* tillverkningskedje:

---

<sup>30</sup> Francblin, s. 168. Det ges ingen specifik källa till denna anekdot eller resterande information i avsnittet. Informationen är dock igenkännbar från ett brev från Niki de Saint Phalle till barnbarnet Bloum Cardenas, som i sin helhet endast finns reproducerat i tysk översättning i Cardenas 2005.



[Niki de Saint Phalle] va d'une Nana à l'autre, suivant attentivement l'équipe au travail qui découpe au fil de fer électrique, comme dans des mottes de beurres, les blocs de polystyrène. Deux cercles tracés d'un coup de crayon rapide dessinent l'endroit où deux ouvriers "découperont" un fessier. Un autre assistant chevauche une montagne informe – c'est un morceau d'une Nana enceinte – et y applique plusieurs couches de polyester qui la rendront dure comme un roc.<sup>31</sup>

I samband med arbetet fick Niki de Saint Phalle för första gången problem med lungorna på grund av de giftiga utsöndringarna från plasten, som fortfarande var okända då. Hon spenderade en månad på sjukhus medan Jean Tinguely arbetade med installationen av deras skulpturer i Montréal. Saint Phalle kom dit mitt under ett bråk mellan Tinguely och Bordaz angående skulpturernas placering och utbredning. På paviljongens takterass stod *Paradis* mitt bland stora träd i krukor och serveringsbord från en restaurang som fanns där uppe.<sup>32</sup> Skulpturerna utgjorde här en del av omgivningen, snarare än den sortens rumslighet som återfinns i museet eller i galleriet, där betraktandet är fokuserat. *Paradis* omnämndes i kanadensisk press som det mest intressanta och sevärda på den kommande världsutställningen.<sup>33</sup> Samtidigt kantades dess närvaro med konflikter redan då: Montréal's ärkebiskop krävde att skulpturerna skulle flyttas in i ett hörn och täckas över under hans mässa, och Robert Bordaz undvek att visa *Paradis* när den dåvarande franska presidenten Charles de Gaulle var på besök.<sup>34</sup>

Efter världsutställningen monterades *Paradis* ned och flyttades till Buffalo i delstaten New York, där den installerades i trädgårdarna till *Albright-Knox Art Gallery*. Det visades dock bara delvis.<sup>35</sup> Här togs verket emot med större värme och det utgjorde en attraktion för både vuxna

---

<sup>31</sup> Francblin, s. 171. Citerar från en tidningsartikel av Jacques Michel i *Le Monde*. Utförligare hänvisning ges ej. Min översättning: [Niki de Saint Phalle] går från en *Nana* till en annan och överser uppmärksamt hur arbetsteamet skär genom polystyrenblock med en elektrisk tråd, som genom klumpar av smör. Två snabbt skissade cirklar markerar platsen där två arbetare ska 'skära ut' en rumpa. En annan assistent bestiger ett oformligt berg – det är en bit av en gravid *Nana* – och applicerar flera lager polyester som gör den hård som en sten." De franska citaten i denna uppsats ligger i brödtextern, för att mina översättningar inte ska ges för mycket fokus, och för att jag gör detsamma med citat på engelska.

<sup>32</sup> Anna-Lena Wibom, intervju med uppsatsförfattaren, förvarad i nedtecknad form hos denne, Lidingö 2019-12-17, samt Jöran Lindvall, "Paradis skall stå högt", odaterat dokument, MMA MA F2ob:1.

<sup>33</sup> Francblin, s. 172.

<sup>34</sup> Francblin, s. 173.

<sup>35</sup> Wibom 2019-12-17.

och barn. Verket flyttades sedan till Central Park i New York City där det stod kvar i ett år. Efter det gångna året var verkets framtid osäker, då den franska staten inte var beredd att betala frakten tillbaka till Europa. Enligt Catherine Francblin, via Niki de Saint Phalles brev, bad Pontus Hultén i detta läge konstnärerna att donera *Paradis* till Moderna Museet i Stockholm; Hultén löste också finansieringen av frakten genom att be konstmecenaterna Jean och Dominique de Menil att betala för denna.<sup>36</sup> Båda dessa detaljer motsägs av information dels i Moderna Museets arkiv och dels från min intervju med Anna-Lena Wibom.

Ett brev till Pontus Hultén från John de Menil tydliggör att denne själv erbjöd sig att betala fraktkostnaden.<sup>37</sup> Hultén benämner skeendet på ett likartat vis i ett brev till Jean Tinguely:

Je n'ai pas demandé a Jean de Menil de payer le transport il a pensé a ca tout seul. L'état ici a aussi veut payer. Mais je propose qu'on ne dit rien, ni a l'un ni a l'autre comme ça on aura assez d'argent et aussi peut etre [peut-être] on pourra faire une fond pour l'entretien. [sic]<sup>38</sup>

Hultén ville alltså ta emot pengar både från mecenaten och från den svenska staten, utan att säga något till den andra parten. Pengarna från staten utgjordes av 70 000 kronor, och från John och Dominique de Menil donerades 125 aktier vilket motsvarade en liknande summa pengar.<sup>39</sup> Detta täckte knappt kostnaderna kring transport, restaurering och installation: en översikt över kostnader kring *Paradis* visar en total summa på 189 700 kronor.<sup>40</sup>

Det hade pratats om att verket skulle visas på *Brooklyn Museum*, men på grund av förvaring utomhus hos *New York Parks Department* hade järnsculpturerna blivit så rostiga att de var i för dåligt skick för att visas.<sup>41</sup> I ett brev skrivet redan den 24 september 1969 benämner Pontus Hultén att Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely har donerat *Paradis* till Stockholm.<sup>42</sup>

---

<sup>36</sup> Francblin, s. 176

<sup>37</sup> ”Brev från John de Menil till Pontus Hultén” 1969-09-26, MMA MA F2ob:1.

<sup>38</sup> ”Brev från Pontus Hultén till Jean Tinguely” 1969-10-13, MMA MA F2ob:1. Min översättning: ”Jag har inte bitt John de Menil att betala för transporten, det kom han på helt själv. Staten här vill också betala. Men jag föreslår att vi inte säger något, varken till den ena eller den andra. På så vis kommer vi att ha tillräckligt med pengar och kan kanske också skapa en fond för underhållet.”

<sup>39</sup> ”Brev från Kungl. Maj:t till Moderna Museet” 1970-01-30, MMA MA F2ob:1 och ”Brev från Jean de Menil till Pontus Hultén” 1969-11-14, MMA MA F2ea:3.

<sup>40</sup> ”Paradis Fantastique – Översikt av utgifter” 1970-11-10, MMA MA F2ob:1.

<sup>41</sup> ”Brev från Jean de Menil till Pontus Hultén” 1969-10-02, MMA MA F2ob:1.

<sup>42</sup> ”Brev från Pontus Hultén till Mrs. Freedman” 1969-09-24, MMA MA F2ob:1.

Verket fraktades till Stockholm i den 24 november 1969.<sup>43</sup> Inte förrän den 30 december 1969 bemyndigades Nationalmuseum officiellt av Kunglig Majestät att mottaga *Paradiset*.<sup>44</sup>

Intervjun med Anna-Lena Wibom ger klarhet i detta händelseförlopp och motsäger även Catherine Francblins påstående att Pontus Hultén bad konstnärerna att donera *Paradiset*. Wibom berättar att Jean Tinguely ringde upp och beskrev problematiken som uppstått efter att Expo 67 avslutats: i kontraktet stod det att ägande- och förfoganderätten då återgick till konstnärerna, som inte hade möjlighet att förvara ett sådant monumentalt konstverk. Pontus Hultén kontaktade då Bill Rubin på *Museum of Modern Art* i New York City, som förmedlade idén om parkutrymmet för tillfälliga utställningar i Central Park. När utställningsperioden i Central Park hade tagit slut kvarstod dock det ursprungliga problemet. Wibom berättar här att hon hörde av sig till sin morbror Allan Skarne, storbyggmästare på byggföretaget Ohlsson & Skarne som hade en internationell utbredning. Skarne förmedlade en kontakt till Oxelösunds järnverk, som menade att deras båt var för liten. De hänvisade vidare till SAL – Svenska Amerika Linien, som sa ja till att transportera skulpturerna om de var förpackade i containrar.<sup>45</sup> Allan Skarne ordnade containrar i New York och *Paradisets* skulpturer skickades i bitar till Göteborg, för att därefter fraktas till Stockholm med tåg. Wibom betonar Allan Skarnes viktiga roll i finansieringen kring *Paradisets* installation, men också i Moderna Museets övriga verksamhet:

Och det är han som har betalat *HON*. [...] Jag var med när Niki och Allan och Pontus kom överens. Och då tog Allan fram sitt kreditkort, på Fredells trävaror, och så gav han det till Niki. Det är ju ganska flott.<sup>46</sup>

Wibom menar att *Paradiset* kom till Stockholm utan att det var avsikten: skulpturerna hade ingen annanstans att ta vägen. Konstnärerna hade gått vidare till nya projekt och hade varken finansiering att frakta *Paradiset* tillbaka till Europa, eller möjlighet att förvara verket.

---

<sup>43</sup> ”Brev från Jean de Menil till Pontus Hultén” 1969-11-14, MMA MA F2ea:3.

<sup>44</sup> ”Brev från Kungl. maj:t till Nationalmuseum” 1969-12-30, MMA MA F2ob:1.

<sup>45</sup> ”Brev från Pontus Hultén till Skeppsredare Erik Wijk” 1970-02-09, MMA Ma F2ob:1 bekräftar att SAL fraktade *Paradiset* mellan New York och Göteborg. I brevet ber Hultén om en reduktion eller avskrivning av fraktkostnaden.

<sup>46</sup> Wibom 2019-12-17

Konstnärernas vänskapsrelation med Hultén och Wibom var avgörande. Med hjälp av Allan Skarne kunde dessa hjälpa till med frakten från USA, vilket tycks ha fått den naturliga följden att *Paradiset* blev kvar i Sverige. Skulpturerna var inte gjorda för att hålla någon längre tid, och var i dåligt skick vid ankomsten till Stockholm. De var rostiga och slitna men också delade i mindre bitar. Omhändertagandet av Moderna Museet räddade dem, genom att möjliggöra både ett långsiktigt bevarande och exponering.

## 2:2 KONFLIKTEN OCH FÖRFLYTTNINGEN

I maj 1971, efter ett år och några månaders restaurering och ommålning, installerades *Paradiset* vid Skeppsholmsbron i Stockholm. I sin kandidatuppsats ”*Paradiset* som diskursivt objekt: Rum, konst och reaktioner i Stockholm 1969–1987” beskriver Karl Nordenfalk konflikten kring verket i ett narrativ från förarbetet och planeringen av dess installation fram till den slutgiltiga förflyttningen. Här framgår att den ursprungliga placeringen vid Skeppsholmsbron år 1971 var resultatet av en viss oenighet, och placeringen från början ansågs provisorisk.<sup>47</sup> Detta berodde dock på att byggandet av en biltunnel planerades på platsen, vilket senare avstyrdes. Omedelbart efter pressvisningen utlöste *Paradiset* både positiva och negativa reaktioner.<sup>48</sup> Av de kritiska rösterna förekom både de som utgick från *Paradiset* som ett offentligt konstverk i relation till en viss miljö, och någon enstaka som utgick från verket i sig självt och dess inbördes betydelser.<sup>49</sup> Kort efter invigningen av *Paradiset* ifrågasattes för första gången dess placering i en interpellation i Stockholms kommunfullmäktige. Frågan fortsatte att interPELLERAS, främst av den moderata politikern Erik Trägårdh, liksom komma upp i dagspressen. Under åren fram till 1975 beskriver Nordenfalk att tonläget skruvades upp: en insändarskribent i *Svenska Dagbladet* hösten 1975 menar exempelvis att ”de avskyvärda groteska plastskulpturerna” bör brännas upp.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Nordenfalk, s. 6.

<sup>48</sup> Nordenfalk, s. 8.

<sup>49</sup> Nordenfalk, s. 9.

<sup>50</sup> Nordenfalk, s. 10, citat från Karin Ekman, ”Befria Skeppsholmen från plastfigurerna”, *Svenska Dagbladet*, 1975-09-09.

I maj år 1976 gav Trägårdhs femåriga arbete resultat, då Byggnadsstyrelsen beslutade att en förflyttning av skulpturerna kunde ske innan årets slut ”under förutsättning att berörda parter är överens om en ny placering”.<sup>51</sup> Dagen efter beslutet figurerade Trägårdh i pressen och framhöll att han aldrig hade vänt sig emot skulpturernas konstnärliga värde – endast deras relation till den känsliga platsen. Nordenfalk noterar här en förändring i det vokabulär som används i beskrivningen av *Paradiset*, vilket utgör en kontrast mot den tidigare konstkritiken: pressen började beskriva skulpturerna ”i termer av att vara ’oanständiga’ eller ’för vågade’, och att detta är en av de främsta anledningarna till att den uppfattas som provocerande.”<sup>52</sup> Denna första planering av en förflyttning avbröts på grund av museets ansträngda ekonomi, protester från museet och kulturpersoner samt att konstnärerna tog tillbaka sitt godkännande.<sup>53</sup>

Redan i juni 1971 blev *Paradiset* utsatt för vandalism då någon hällde svart lackfärg över skulpturerna. I oktober 1977 utsattes *Paradiset* för ett sprängningsförsök.<sup>54</sup> I april 1980 lyckades någon slita loss en av de enorma skulpturerna och slänga den i vattnet.<sup>55</sup> Moderna Museet strävade efter att minimera uppmärksamheten kring dessa händelser, då synligheten av sådant i media inspirerar till nya attentat.<sup>56</sup>

Erik Trägårdh – som sa sig ha ca 5000 personer bakom sig som uttryckt sitt stöd – fortsatte efter det misslyckade flyttningsförsöket sitt arbete. År 1982 tog han initiativ till bildandet av föreningen *Flytta Paradiset*. Som en motreaktion bildades snart därefter föreningen *Paradisets Vänner*, vars styrelse bestod av bland andra Olle Granath, Anna-Lena Wibom och Dan Wolgers. Samma år förekom *Paradiset* i en artikelserie i *Svenska Dagbladet* med titeln ”Tyck till om konsten”, där olika personers åsikter om verket samlades och det beskrivs i följande ordalag: ”... fula, skamliga och oanständiga ...’[...]’ meningslöst groteska alster’ [...]’ de groteska tivolifigurena”.”<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> Nordenfalk, s. 10.

<sup>52</sup> Nordenfalk, s. 10.

<sup>53</sup> Nordenfalk, s. 11.

<sup>54</sup> Nordenfalk, s. 12.

<sup>55</sup> Nordenfalk, s. 14.

<sup>56</sup> ”Brev från Björn Springfieldt till Radionämnden” 1977-11-09, MMA MA F2ob:1.

<sup>57</sup> Nordenfalk, s. 14. Citat från Erik Kalmér, ”Tyck till om konsten: Älskad Dockvagn och hatat Paradis”, *Svenska Dagbladet*, 1982-03-30, ”Tyck till om konsten: nytt Paradis i Paris”, *Svenska Dagbladet*, 1982-04-08.

Våren 1984 gav regeringen Erik Trägårdh och föreningen *Flytta Paradiset* tillstånd att ta sig an finansieringen av *Paradisets* förflyttning, som beräknades till en halv miljon kronor, med hjälp av en insamling. Villkoret för förflyttningen var att alla inblandade parter – Moderna Museet, Byggnadsstyrelsen och de två konstnärerna – skulle ge sitt godkännande.<sup>58</sup> I mars 1985 inkom det första betydande bidraget: familjen Wallenbergs stiftelse donerade 250 000 kronor till föreningen *Flytta Paradiset*.<sup>59</sup> Arkitekten Per-Olof Olsson presenterade ett nytt förslag för skulpturgruppens placering samma år – en bit längre in på Skeppsholmen på grässlätten framför Moderna Museet – och efter konstnärernas godkännande arbetade dessa tillsammans fram en plan för de individuella skulpturernas ordning inom gruppen.<sup>60</sup> År 1987 genomfördes förflyttningen. Erik Trägårdh fortsatte att insistera på att han aldrig vänt sig mot verkets konstnärliga värde – endast dess relation till ”en av de estetiskt känsligaste platserna i världens vackraste huvudstad”.<sup>61</sup> Detta står dock i motsättning till den stora mängden uttalanden från hans medhållare som tycks utgå från just verkets estetik och motivsfär.

I sin diskursanalys menar Nordenfalk att reaktionerna kring *Paradiset* hade att göra med inte bara dess estetiska uttryck utan också dess förändring av bilden av Stockholm, på en plats som kännetecknas av nationella och historiska landmärken: ”ur det perspektivet var *Paradisets* placering vid brofästet en kulturradikal estetisk intervention i ett kulturkonserverativt rum.”<sup>62</sup> Det pågående förändringsarbetet där Skeppsholmen skulle gå från att vara Flottans hemvist till att bli en kulturö tycks avgörande. Nordenfalk beskriver konflikten kring *Paradiset* som ett symptom på motsättningar mellan ”en liten högutbildad kulturradikal elits anspråk på att representera sig själva bland stadens övriga representationer” och en kulturkonserverativ diskursordning som på olika sätt försökte ogiltigförklara verket som konst.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Nordenfalk, s. 15.

<sup>59</sup> Nordenfalk, s. 16.

<sup>60</sup> Nordenfalk, s. 16–17.

<sup>61</sup> Nordenfalk, s. 17. Citat från Erik Kalmér, ”Paradiset flyttas till Moderna Museet”, *Svenska Dagbladet*, 1987-08-21.

<sup>62</sup> Nordenfalk, s. 28.

<sup>63</sup> Nordenfalk, s. 29, 33.

## 2:3 MOTIVSFÄR OCH INTENTIONER

Here's an example on how we worked together on the Stravinsky fountain and the Fantastic Paradise. Jean asks me to begin. I prepare (when the inspiration comes) a dozen or so small models in clay. These are like a sculptors sketches. Jean will choose his favorites among these, whatever strikes his fancy. One idea leads to another his reactions bringing me new ideas. Then he gets to work and the whole thing starts to take shape.<sup>64</sup>

Fotografiet av de första modellerna av *Paradisets* överensstämmer med Niki de Saint Phalles beskrivning av arbetsprocessen. **(Bild 1)** De flesta av hennes skulpturala skisser tycks redan ha fått sitt slutgiltiga uttryck: *La Grosse Nana*, *La Fleur*, *La Baigneuse*, *La Nana Embrochée* och *La Bébé Monstre* är tydligt igenkännbara. Jean Tinguelys maskiner är svåra att koppla ihop med de slutgiltiga verken och framstår som förenklade i formen. Kontrasten skulpturerna emellan är dock tydlig.

I sitt *Artist's Word* beskriver Tinguely sin arbetsprocess och betonar användningen av skisser och teckningar i utformningen av maskinerna. Teckningarna är ofta odaterade och är ibland skapade efter själva skulpturerna, som ett sätt både att skapa kontinuitet och att bearbeta deras form inför framtida projekt.<sup>65</sup> En odaterad teckning uppvisar ett förmodat tidigt skede i processen av Tinguelys arbete med *Paradisets* maskiner.<sup>66</sup> **(Bild 2)** Här framstår vissa skillnader jämfört med slutgiltiga versioner, som är dokumenterade i en annan teckning skapad i samband med verkets installation på *Albright-Knox Art Gallery*. Några av maskinerna är betitlade annorlunda: *La Machine* kallas *L'Embrocheuse* i en direkt hänvisning till dess aktivitet i relation till *La Nana Embrochée*, *Le Picqueur* heter *La Pompe* (den ståtliga) vilket åsyftar att det är den största av maskinerna, och *Rotozaza* kallas i sin tur *Le Piqueur* (sic). Vidare uppvisar denna skiss en sjunde maskin som aldrig realiserades: *La Chatoilleuse* (kittlaren).

*Rotozaza* är den återkommande titeln på en serie maskiner som Tinguely utvecklade under ett flertal år. De nådde sin höjdpunkt efter *Paradisets* uppkomst, och innefattade bokstavligen förstörande funktioner. *Le Char Rasputine* är i sin tur en av många *chars* (vagnar), som ofta är döpta efter historiska personer. Dessa började utvecklas år 1964 och utgick från en ny sorts

<sup>64</sup> Niki de Saint Phalle, "Utkast till texten 'Collaboration'", MMA PHA 5.1.41.

<sup>65</sup> Jean Tinguely, "Artist's Word" i Hultén 1987, s. 347.

<sup>66</sup> Christina Bischofberger, *Jean Tinguely: catalogue raisonné. Vol. 1, Sculptures and reliefs: 1954–1968*, Galerie Bruno Bischofberger, Küsnacht/Zürich, 1982.

fram- och tillbakarörelse som framkommit i och med den monumentala *Eureka* (1964). De markerar en ny, mörkare fas av Jean Tinguelys konstnärsskap, som karakteriseras av ”a certain ironic ambiguity and occasionally a real anger”, liksom meningslösa, dramatiska, falliska rörelser.<sup>67</sup>

Niki de Saint Phalles sida av *Paradis* alluderar i hög grad till hennes övriga motivfär, som har behållit en särpräglad symbolik från början fram till de sista verken. De tre *Nanorna* som dansar, badar och står på huvudet är karakteristiska, liksom *La Grosse Nana* där det gravida tillståndet betecknas med hjälp av en markerad, uppsvälld mage. *La Nana Arbre*, en variant av *livets träd*, repeteras ofta i Saint Phalles oeuvre. Också monster i olika former dyker upp redan i tidiga verk: i *Paradis* återkommer dessa i infantiliserad form med *La Bete Gentille* och *La Bébé Monstre*.<sup>68</sup>

I ett brev till Pontus Hultén från båda konstnärerna 1967 beskriver Niki de Saint Phalle verket som håller på att skapas: ”Je fait le paradis sculptures de 4 o 5 metres de haut et Jean vas attaquer le paradis avec des machines noir et menacantes.”<sup>69</sup> En tidig idé kring verket var alltså att Saint Phalles skulpturer utgör det paradiset som attackeras av Jean Tinguelys maskiner. Senare uttalanden behåller denna grundläggande dynamik mellan skulpturerna, men den uttalade idén om att *paradis* åsyftar endast den ena av de två sidorna av skulpturgruppen återkommer inte. Idén om att Niki de Saint Phalles skulpturer utgör platsen, paradiset, som invaderas av maskinerna justerar i viss mån uppfattningen av verket.

I ett uttalande av Niki de Saint Phalle som Catherine Francblin citerar återkommer den grundläggande strukturen: maskinerna försöker att förstöra hennes *jardin enchanté*, men *Nanorna* står emot.<sup>70</sup> Senare uttalanden behåller detta tema: ”It represented our lovers battles together – his black menacing machines were attacking my colored rounded world. [...] It was a war without victors or vanquished, a war of joy! [sic]”<sup>71</sup> Jean Tinguely tycks försvara sina

---

<sup>67</sup> Hultén 1987, s. 138.

<sup>68</sup> För en studie kring Niki de Saint Phalles upptagenhet vid monster och förhistoriska varelser, liksom populärkulturella skräckfilmer och katastrofer i samtiden, se Cécile Whiting, ”Apocalypse in Paradise: Niki de Saint Phalle in Los Angeles”, *Woman’s Art Journal*, 35:1, 2014.

<sup>69</sup> ”Brev från Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely till Pontus Hultén” 1967–02, syns i *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely: Les Bonnie & Clyde de l’Art*, Faure, Louise och Julien, Anne, dokumentärfilm, 2011. Min översättning: ”Jag gör 4–5 meter höga paradisskulpturer och Jean kommer att attackera paradiset med svarta och hotfulla maskiner.”

<sup>70</sup> Francblin, s. 172. *Son jardin enchanté* (hennes magiska trädgård).

<sup>71</sup> Niki de Saint Phalle, ”Utkast till texten ’Collaboration’”, MMA PHA 5.1.41.



maskiner men presenterar en likartad idégrund, i en av få beskrivningar av *Paradisets* i samband med installationen i Central Park: ”Of course, the machines threaten the women. But they’re simulating attack, a little bit like Japanese actors who want to do something terrible, but instead just move a little.”<sup>72</sup> Tidigt etablerade idéer kring *Paradisets* är alltså dels att det är maskinerna som står i attack mot *Nanorna*, dels att dessa står emot: striden saknar vinnare.

I Niki de Saint Phalles uttalanden om *Paradisets* pendlar dess betydelser mellan det privata och det allmänna: verket beskrivs som en representation av konstnärernas kärleksbråk, men öppnar samtidigt upp för tolkningar som avgörs av vem som ser verket och i vilket sammanhang: ”c’est une collaboration, que je trouve, va très loin pour nous deux dans le sens qu’il n’est pas seulement une chose pour nous mais qui va au-delà de ça. C’est une rencontre dans laquelle la collectivité pourra retrouver ses propres rêves.”<sup>73</sup> Hon fortsätter med att reflektera kring dualismens konnotationer, för henne representerar *Nanorna* ”le monde de la femme amplifié, la folie des grandeurs des femmes, la femme dans le monde d’aujourd’hui, la femme au pouvoir”<sup>74</sup>. Vid sidan av dessa representerar Tinguelys maskiner mannens värld som tycks *kolonisera* kvinnans. Det binära oppositionsparet manligt och kvinnligt utvidgas i ytterligare motsatspar: ”Ça représente aussi la nuit contre le jour. Ça représente les éléments mythologiques, les rêves, les aspirations de l’homme contre les machines agressives qui nous fait continuer nos découvertes, qui continuent le monde.”<sup>75</sup>

I en något senare intervju med Jean Tinguely genomförd i samband med *Paradisets* installation på Skeppsholmen, reflekterar han kring *Paradisets*:

Det handlar om glädje, galenskap, absurditet och ett väldigt utspel manligt-kvinnligt mellan Nikis färgglada Nana-kvinnor och maskiner, som ska vara manliga, aggressiva [sic], farliga. [---] Man ska inte försöka spika fast vad de föreställer. Mänskor ska helt enkelt gå och titta och komma underfund med om de tycker om dem eller inte. [---] Niki och jag har gjort många

---

<sup>72</sup> Grace Glueck, ”Tinguely’s Machines Menace Niki’s Nanas in the Park”, *New York Times*, 1968-05-02, s. 49.

<sup>73</sup> Saulnier 1967. Min översättning: [...] det är ett samarbete, som jag tycker att vi har kommit långt med på så vis att det inte bara handlar om oss, utan går längre än så. Det är ett möte där samhället kan känna igen sina egna drömmar.

<sup>74</sup> Saulnier 1967. Min översättning: den frigjorda kvinnans värld, galenskapen i kvinnans storheter, kvinnan i vår tid, kvinnan med makt.

<sup>75</sup> Saulnier 1967. Min översättning: Det representerar också natten mot dagen. Det representerar de mytologiska grundämnena, drömmarna, mänsklighetens önskningar i motsats till de aggressiva maskinerna som får oss att fortsätta uppfinna dem, som håller igång världen.

saker ihop. HON på Moderna museet är vårt största grupparbete med flera andra om EN enda sak. De här sexton figurerna är det mest motsägelsefulla vi gjort. Rena dualismen. Två helt skilda världar – Nikis och min.<sup>76</sup>

## 2:4 RECEPTION OCH TOLKNINGSRIKTNINGAR

Tolkningar av *Paradiset* tycks huvudsakligen följa tre riktningar: associationer kring motsatspar, ett fokus på sexualitet och dikotomin manligt och kvinnligt liksom en idé om att verket representerar teknologins övertagande av naturen. Detta avsnitt presenterar några exempel på tolkningar av *Paradiset* och gör alltså inte anspråk på att ge en receptionshistorisk överblick.

I ett utlåtande från Moderna Museet som försvarar *Paradiset*, fokuseras verkets representation av binära oppositionspar: ”Här kontrasteras natur och teknologi, lek och aggressivitet, kvinnligt och manligt, kärlek och makt, växande och förslitning, framtid och historia, i en dialektik, vars syntes är livsbejakelse.”<sup>77</sup> Idén om att skulpturgruppen föranleder glädje och handlingskraft återkommer i en pressrelease från *Paradisets Vänner*: ”I elva år har *Paradiset* – Niki de Saint Phalles glada, sensuella Nanor och Jean Tinguelys glatt arbetande maskiner – hackat och älskat under Skeppsholmens träd. Optimistiskt och uppkäftigt har de agiterat för glädje och handling utan att sopa några problem under mattan”.<sup>78</sup>

Skeppsholmen genomgick vid denna tid en process från att vara en marinbas till att bli en konstens ö.<sup>79</sup> Marinbasens användning av ön skulle avvecklas och flyttas till Muskö efter 300 år. Den största kritiken av *Paradiset* kom från från konservativt håll, bland annat *Flottans Män*, exemplifierat i följande utdrag från ett brev som under skrivandets gång utvecklas mot ett fullkomligt raseri:

---

<sup>76</sup> Margareta Romdahl, ”Jean Tinguely i paradiset”, *Dagens Nyheter*, 1971-04-27.

<sup>77</sup> Ragnar Edman, Bengt Dahlbäck, Sven Ljungberg, ”Yttrande över framställning om flyttning av skulpturgruppen ’Le Paradis Fantastique’” 1977-11-08, MMA MA F2ob:1.

<sup>78</sup> Anna-Lena Wibom, ”Pressrelease: *Paradiset* är i fara” MMA MA F2ob:1.

<sup>79</sup> Nordenfalk, s. 7.

Skeppsholmen var en skön upplevelse, liv och rörelse, ståliga träd och vackra gräsmattor samt prydliga välputsade byggnader. Skillnaden mellan då och nu var enorm! Redan på bron ser man de monster som illa passar in i den miljö som jag vill beundra och minnas. [---] Det är i n t e ett sunt uttryck i den kulturella världen, den är en avart och med just sin ”sexuella abnormitet” och ohöjdhet från en e s t e t i s k formgivning är den delaktig i TROLÖSHETENS filosofi som har förorsakat den dåliga samhällsmoral som vi i dag lider under.<sup>80</sup>

Citatet tydliggör de olika värdehierarkier som ligger till grunden för upprördheten kring *Paradisets* synliga placering vid Skeppsholmsbron. E. Fornander berör *Paradisets* radikala brott gentemot både stadsrummets historia och tradition, samt konstens estetiska och folkbildande skikt. *Paradisets* sexuella anspelningar specificeras i en kritisk recension från vänsterhåll av *Aftonbladets* konstkritiker Bengt Olvång:

[V]attenstrålar, borrhande stakar, stötande rör och smekande grepar i Tinguelys mobiler, svällande bröst, mjuka sköten, väldiga bakar och knoppande utväxter i de Saint-Phalles plastfigurer. [---] Kopulationen pågår utan uppehåll. [---] Kvinnorna har antingen knopp huvuden eller inga huvuden alls. De framställs som själlösa exploateringsobjekt och tycks bara njuta av en sak: att befruktas och bli havande.<sup>81</sup>

På andra ställen har *Paradisets* beskrivits som ”svällande sagodjur, jättedamer och glatt erigerade penisar” respektive ”ett gigantiskt samlag”.<sup>82</sup> Jean Tinguely själv besvarar frågan om verket avbildar en sexuell lek på följande vis: ”Det här är gjort med en viss oskuldsfullhet.”<sup>83</sup> Den explicita sexuella beskrivningen av *Paradisets* är måhända välgrundad, men den förblir en tolkning snarare än en fastslagen betydelse. Utgångspunkten i dikotomin manligt och kvinnligt utvidgas i Pontus Hulténs reflektioner kring varför *Paradisets* uppfattades som kontroversiellt:

De handlar egentligen om nåt som är så viktigt som förhållandet mellan makt och kärlek. [...] Undermedvetet ligger det bakom en del av aggressiviteten mot skulpturgruppen: kontrasten mellan makten och kärleken. [...] De svarta maskinerna som symboliserar makt, teknologi och

---

<sup>80</sup> ”Brev till MM styrelse och museichef Olle Granath från E. Fornander i egenskap av Flottans Man” 1982-12-08, MMA MA F2ob:1.

<sup>81</sup> Bengt Olvång, ”Hanar och honor”, *Aftonbladet*, 1971-05-13.

<sup>82</sup> Vera Nordin, ”Stockholm – ett paradiset för konstälskare”, *GT*, 1971-06-01, respektive Bengt Lagerkvist, ”Konst som retat många – Paradiset”, TV-program, SVT, 1994.

<sup>83</sup> Romdahl 1971.

det manliga om man så vill, och de här runda färgglada uppslupna figurerna, den kontrasten känns nånstans hos folk.<sup>84</sup>

Utlåtanden som förts fram efter förflyttningen 1987 framstår som mindre polemiska än de som återkommer i pressen under den pågående konflikten. Andreas Gedin beskriver *Paradiset* med en försiktigt positiv ton:

Man skulle kunna tro att Saint Phalles figurer är rena offer i relation till Tinguelys vassa, hårda, falliska och aggressiva mobiler. Men det är svårt att tolka dem som enbart offer eftersom Nana-figurerna har ett färgstarkt, kraftfullt och lustfyllt uttryck. De ger inte heller intrycket av att vara besegrade.<sup>85</sup>

I både konstnärernas och övriga betraktares beskrivningar och tolkningar av *Paradiset* ligger fokuseringen genomgående på själva samspelet mellan skulpturerna och deras kontrastverkan. Denna grundläggande struktur, som kan ses som skulpturgruppens huvudsakliga element, färgas av den som betraktar verket: uppbyggnaden kring motsatser tillåter en fri association kring vad dessa konnoterar. Beskrivningar av verket tenderar att frångå det rent formella genom att ordvalen färgas av tolkning, i en sammansmältning av form och innehåll. Detta föranleder en mängd olikartade beskrivningar som återfinns på en skala mellan två extremer: exempelvis kan Saint Phalles ”glada, sensuella Nanor” också vara ”vederstyggliga plastvidunder”<sup>86</sup>. De individuellt präglade tolkningarna – exempelvis idén om att verket representerar natten mot dagen, eller makten och kärleken – kan ses som ett steg bort från den *semiosis* som sker inom det ursprungliga verket: en separat betydelse som det ursprungliga tecknet har gett upphov till.

I följande två kapitel kommer jag att fokusera på det som föregår motsatsförhållandet. Genom att utgå från vardera konstnärs del av *Paradiset* undersöks vad som finns inom själva skulpturerna samt hur samspelet och motsatsförhållandet påverkar deras betydelser. Samtidigt återkopplar resonemangen till de två huvudsakliga tolkningskategorierna gällande maskinerna och *Nanornas* samspel: manligt och kvinnligt, teknologi och natur.

---

<sup>84</sup> Pontus Hultén, i Christina Ffrench, *Paradiset – snuskeri och en skamfläck i Stockholms miljö?*, 1977-10-24, TV-dokumentär, SR TV2, Stockholm.

<sup>85</sup> Gedin 2016, s. 204.

<sup>86</sup> S. Carlstedt, ”Hur länge ska vi dras med Paradiset?” *Svenska Dagbladet*, 1972-02-05.

### 3. Rörelsens olika skikt

När *Paradisets* motorer är igång skramlar, gnisslar och porlar det under promenaden på Skeppsholmen. Rörelserna och ljuden är efemära och bundna till nuet, och ger på så vis intryck av aktualitet och liv. Maskinernas faktiska rörelser speglas i verkets innehållsmässiga tematisering av metamorfos, liksom i betraktarens fysiska, visuella och tolkande rörelser. Detta avsnitt undersöker de olika former av rörelse som uppstår i *Paradisets*, med utgångspunkt i Jean Tinguelys kinetiska skulpturer. Kapitlet sätter *Paradisets* i relation till diskursen kring begreppet rörelse som var aktuell under första halvan av 1900-talet, och som var ett återkommande intresse i Pontus Hulténs arbete på Moderna Museet. Båda dessa aspekter var avgörande för Jean Tinguelys konstnärsskap och fördjupar förståelsen för den rörelse som framträder i *Paradisets*.

#### 3.1 DEN ESTETISERADE RÖRELSEN

I vardagen och i fabriken är maskinen i ständig relation till en produkt eller ett arbete. Pontus Hultén skriver i utställningskatalogen *A Magic Stronger Than Death* att Jean Tinguelys användning av gamla maskindelar och verktyg med patina motsätter sig abstraktionens befrielse från mening.<sup>87</sup> Patinan och slitaget hos de gamla motorerna ses som ett index för den mänskliga hand som har brukat den.<sup>88</sup> Materialet samlades in från sopstationer eller köptes begagnat. Dessa vardagliga, bortkastade föremål har återupplivats i ett sammanhang där själva rörelsen utgör det yttersta syftet: i Tinguelys skulpturer återstår rörelsen medan de resterande funktionerna förblir passerade. Tinguelys maskiner är sammanställningar av relikter från en tid som flytt – varje bit har haft ett syfte som inte längre existerar. Dessa delar och syften återfinns bortom konstens sfär. Kring 1963 började Tinguely måla maskinerna med svart färg: detta

---

<sup>87</sup> Hultén 1987, s. 70.

<sup>88</sup> Hultén 1987, s. 173.

skapade en enhetlighet i deras former och syftade till att motverka karaktären av *objet trouvé*.<sup>89</sup> Rörelsen i Tinguelys konstverk är estetiserad, i det att den saknar ett syfte bortom det konstnärliga. Maskinen fokuseras i sig själv istället för det arbete som den hjälpt till att utföra eller den vara som den producerat, samtidigt som dess betydelser fördjupas med hjälp av den åldrade patinans indexikaliska hänvisning.

*Paradisets* maskiner är låsta i repetitiva, rytmiska rörelser: de repeteras i en loop som kan beskrivas som ett förlängt ögonblick. Den schweiziske fotografen Leonardo Bezzola, som följde Jean Tinguely hela dennes liv, förmedlar detta på ett intressant sätt i sin fotodokumentation av hans verk.<sup>90</sup> Bezzola använder kamerans möjlighet till lång slutartid och rörelseoskärpa för att samla rörelsens alla lägen ovanpå varandra i ett enda fotografi. Maskinerna och deras rörelser framstår som bilder förlängda i tiden. Tinguely själv betonar i sitt ”The Artist’s Word” hur den tvådimensionella teckningen för honom fungerat som ett verktyg för att lösa konflikter som uppstått mellan maskinens estetik och rörelserna som den måste utföra.<sup>91</sup> I samma text beskriver Tinguely hur teckningarna inte enbart utgör skisser: de har snarare rollen av ett kringliggande tankearbete som bearbetar maskinernas estetik. Tinguelys teckningar närmar sig Bezzolas fotografier av maskinerna: den skissartade, skakiga teckningens överflöd av linjer skapar ett dynamiskt intryck. Resultatet blir en skulptur där rörelsen är inkorporerad i det estetiska planet: rörelsen är en avgörande del av skulpturens estetiska uttryck.

Jean Tinguely beskriver hur idén om att skapa rörelse i sin konst uppstod: ”I couldn’t decide the moment when the painting had petrified, so to speak. That’s basically what made me start to work with movement. Movement was an escape from the petrification, the ending.”<sup>92</sup> Här ses rörelsen i analogi med kontinuitet, process och liv – rörelsen saknar både början och slut, medan den stillastående målningen motsvarar förstelning och död. Rörelsen utgör en konstnärlig strategi för att undvika det slutgiltiga, i korrelation med betraktarens performativa tolkning som motsätter sig en slutpunkt i verkets *semiosis*. Samtidigt är Tinguelys kinetiska

---

<sup>89</sup> Hultén 1987, s. 138.

<sup>90</sup> Museum Tinguely, ”Bezzolas Tinguely: Fotografien 1960 – 1991” 2003, <https://www.tinguely.ch/en/ausstellung/ausstellung/2003/Leonardo-Bezzola.html> [hämtad 2019-10-28]. Bezzolas fotografier finns bland annat reproducerade i Hultén 1987, se t.ex. s. 152–155, 157, 171, 222–3.

<sup>91</sup> Tinguely 1987, s. 347.

<sup>92</sup> Tinguely 1987, s. 347.

skulpturer motsägelsefullt fastlåsta i en enda rörelse: han liknar själv sina skulpturer med den antika myten om Sisyfos, som är dömd till ett evigt arbete: maskinerna förblir i rörelse, men kommer aldrig fram.<sup>93</sup> Rörelsen som uppstår i maskinerna hänvisar på så vis till sig själv.

I sin text ”The Public Art of Jean Tinguely 1959–1991: Between Performance and Permanence” analyserar Elisabeth Tiso skiftet i Tinguelys konstnärskap från temporära *performance* till permanenta, offentliga konstverk, där *Paradisets*, som inte nämns i texten, tillhör den senare kategorin.<sup>94</sup> Den första kategorin åsyftar de maskiner som byggdes upp med syfte att under ett slags happening explosivt förstöra sig själva. Tiso argumenterar för att även de senare permanenta verken definieras av en performativitet i form av dematerialisering, en delaktighet i livet och en upplevelse av tid.<sup>95</sup> Med hjälp av skulpturernas rörelser och ljud – i vissa fall, som *Eureka* och *Chaos no 1* (1974), konstruerade så att de sätts igång vid specifika klockslag – skapas en utvidgning in i betraktarens sfär.<sup>96</sup> Tiso ser upplösningen av den traditionella skulpturens integritet i relation till betraktaren som den mest intressanta aspekten av Tinguelys skulpturer, vilka tar sig in i betraktarens utrymme och tematiserar temporalitet snarare än att uppnå tidlöshet och beständighet.<sup>97</sup> Detta teatraliska moment har dock utgjort grunden för en kritik som har riktats både mot skulpturen som medium, men också mot Tinguelys konstnärskap specifikt, via Michael Fried och Rosalind Krauss i en kantiansk, formalistisk tradition.<sup>98</sup>

På Skeppsholmen, i den ideala situationen för betraktande när *Paradisets* maskiner är påslagna, nås besökare av maskinernas taktfasta gnisslande och skramlande parallellt med att de framträder visuellt.<sup>99</sup> Rörelsen i sig animerar och ger liv åt de stillastående, döda föremålen: den är en del av verket, som förs in i nuet och markerar sin närvaro. *Paradisets* estetiserade rörelse, som i sig själv framstår som inåtvänd och självrefererande, ger upphov till en rad riktningar som påverkar betydelseskapandet: rörelsens politiska skikt, dess roll i Pontus

---

<sup>93</sup> Tinguely 1987, s. 350.

<sup>94</sup> Elisabeth Tiso, ”The Public Art of Jean Tinguely 1959–1991: Between Performance and Permanence”, i Dossin 2019, s. 159.

<sup>95</sup> Tiso, s. 159.

<sup>96</sup> Tiso, s. 163.

<sup>97</sup> Tiso, s. 164.

<sup>98</sup> Tiso, s. 163–164.

<sup>99</sup> För en studie av ljudets roll i museets rum och minne, se John Henriksson, ”Tystnad, ljud och buller: Ekot från Moderna Museet i två kontexter, nu och då”, magisteruppsats, Södertörns Högskola, 2020.

Hulténs verksamhet på Moderna Museet och samröret med Niki de Saint Phalles figurer. Dessa aspekter och relationen dem emellan undersöks i de kommande avsnitten.

### 3.2 INDUSTRIELL TAKT, ORGANISK RYTM OCH STATISK RÖRELSE

Filmvetaren Michael Cowan skriver i artikeln ”The Heart Machine: ’Rhythm’ and Body in Weimar Film and Fritz Lang’s *Metropolis*”<sup>100</sup> om det moderna samhällets industriella rytm i relation till en organisk, naturlig sådan. Cowan lyfter fram ett antal röster inom filmteori och estetik på 1920-talet, som teoretiserar begreppet om *rytm* i relation till modernitet och samtida avantgardistisk filmpraktik. Som en utgångspunkt för dessa refereras ekonomen Karl Bücher, som i en bok från 1896 kontrasterar traditionellt respektive industriellt arbete: ”the ’joyous work’ of traditional societies was a form of labor attuned – in its duration and tempo – to the body’s organic rhythms” medan ”industrial society had subordinated the body itself to the rhythm of machines, with their fixed work schedule and – above all – their accelerated tempo.”<sup>101</sup> I en artikel från 1923 presenterar Ludwig Klages en idé om en mekanisk *takt* som står i opposition med en organisk *rhythmus*: här förstås rytmen som ett grundläggande element i livet, ett tillstånd av kontinuitet och gränslöshet, i form av hjärtslag, andning, dans, vågor och kosmiska rörelser, vilka står i motsats till den industriella *taktens* strukturerade serialitet, vars rörelser följer ett bundet mönster och en artificiell tidsuppdelning som utgår från tidsscheman och specifika klockslag.<sup>102</sup>

År 1959 skrev Jean Tinguely ett manifest med titeln *For Statics!*, som uppvisar en korrespondens med 1920-talets tankar om rytm. Manifestet utvecklades i följande brandtal i samband med öppningen av en utställning på *Institute of Contemporary Arts* i London:

The only certainty is that movement, change and metamorphosis exist. That is why movement is static. [---] Today we can no longer believe in permanent laws, defined kingdoms, durable architecture or eternal kingdoms. [---] Continuous static movement marches on! It cannot be stopped. [---] Let us be good and evil, true and false, beautiful and loathsome. We are all of

---

<sup>100</sup> Michael Cowan, ”The Heart Machine: ’Rhythm’ and Body in Weimar Film and Fritz Lang’s *Metropolis*”, *Modernism/modernity*, 14:2, 2007.

<sup>101</sup> Cowan, s. 228.

<sup>102</sup> Cowan, s. 231.



these anyway. [---] Let us be transformed! Let us be static! Let us be against stagnation and for static!<sup>103</sup>

Här ses rörelsens kontinuitet som det enda varaktiga i världen. Den ständiga rörelsen innebär att fasthållandet av konstruerade dikotomier är lönlöst och att uråldriga samhällsstrukturer är möjliga att förändra.<sup>104</sup> Denna grundläggande utgångspunkt uttrycks i Tinguelys faktiska konstverk med hjälp av efemära beståndsdelar så som rörelse, ljud, rytm, vatten och ibland också ljus. Noémi Joly menar att Jean Tinguelys manifest ”expresses an inverted experience of time compared to the modernist one”, genom att å ena sidan betona det nuvarande ögonblickets täthet och ifrågasätta utveckling, innovation och acceleration, samt å andra sidan genom att hävda den ständiga rörelsens oförutsägbarhet i motsats till modernitetens mekaniska, produktiva tidsdisciplin.<sup>105</sup> Joly påpekar också att Tinguely vid ett senare tillfälle år 1960 hänvisat till sitt manifest som ”spekulativt tänkande”, och att manifestet kan tyckas distanserat från hans faktiska konstverk. De senare maskinsulpturerna, exemplifierade i *Paradiset*, tycks enligt Joly avbilda just ”the repetitive and monotonous rhythms of the industrial production rates and the steady pace of time-clock discipline” som definierar moderniteten.<sup>106</sup>

Varje enskild maskinsulptur i *Paradiset* är uppbyggd kring en utåtriktad, monoton rörelse som pekar mot Niki de Saint Phalles *Nanor*, varelser och växter. Varje maskin kombinerar dock också inom sig själv denna stora, långsamma, linjära rörelse med små, snabba, cirkulära rörelser i form av drivhjul och liknande. Några innehåller dekorativa element i sin form såsom rundningar och snirklar. Vid betraktandet rör sig blicken från maskinernas stora, monotona rörelser till deras inre, vilket gör att rörelsemönstret framstår som mångfacetterat och komplext. Den långsamma rörelsen synliggör delarna och detaljerna, medan den snabba rörelsen dematerialiserar formen så att den framstår som suddig för det mänskliga ögat. Maskinerna är uppbyggda kring en industriell, monoton takt som också tar sig uttryck i det ljud som de ger upphov till. Men ljudets ikoniska hänvisning till industrialismens tidskontroll och

---

<sup>103</sup> Jean Tinguely, ”Static, static, static!”, 1959-11-12, i Hultén 1987, s. 67.

<sup>104</sup> Noémi Joly och andra benämner manifestet som neoherakleitiskt (Joly, s. 146.). Detta nedtonar dock idéernas politiska skikt. Hos filosoferna Friedrich Engels och Karl Marx återkommer betoningen på rörelse, förändring och motsatsernas interaktion. Tinguelys manifest och brandtal för hans konstverk närmare en marxistisk idétradition.

<sup>105</sup> Noémi Joly, ”Decelerating Le Mouvement of Paris with Vision in Motion – Motion in Vision of Antwerp: Movement, Time and Kinetic Art, 1955–1959”, i Dossin 2019, s. 145.

<sup>106</sup> Joly, s. 145.

acceleration bryts upp med hjälp av komplexiteten hos maskinernas innandöme, deras inslag av rundningar, den självrefererande aspekten av deras rörelser liksom deras kroppsliga konnotation. Användningen av stora liar, skäror och högafflar som maskinernas yttersta punkter refererar till den mänskliga handens jordnära arbete snarare än idustrimaskinen.

*Paradisets* fontän lades till i gruppen i samband med installationen på Skeppsholmen år 1971. Fontänen står i en bassäng tillsammans med *La Nana sur la Tête* och *La Baigneuse*, som sitter fast med foten i en stor blåfärgad klump, menad att representera vatten innan fontänen lagts till. **(Bild 4)** Fontänen sprutar vatten i en bågformad rörelse så att *La Baigneuse* ömsom duschas, ömsom inte. Elisabeth Tiso noterar länken mellan Jean Tinguelys tidiga, explosiva verk med dynamit och hans fontäner, där vattnet utgör en mer stillsam organisk rörelse än elden. Hon återger en mängd exempel där Tinguely har skapat temporära verk med hjälp av vatten och fyrverkerier.<sup>107</sup> Tiso betonar användningen av vattnet, liksom fyrverkerierna och elden, som medier, vilka utgör förlängningar av den performativa, temporära aspekten av de kinetiska skulpturerna. Tinguelys fontäner är långt ifrån den traditionella fontänens harmoniska porlande: ”Tinguely created a complex musical and visual ballet by using the medium of water to its fullest through the implementation of various nozzles and hoses that created a vast array of visual dynamism, as well as sounds.”<sup>108</sup> I *Paradisets* utgör vattnet en förlängning av försöket att skapa ett temporärt och efemärt konstverk som endast existerar i nuet. Med hjälp av vattnet skapas en temporär bild som utgör en faktisk beröring, en konkretisering av de ansatser som iscensätts i de övriga skulpturparen. Det porlande vattnet bidrar också till skulpturgruppens ansamling av ljud och för maskinernas hänvisning närmare *rhythmus* än *takt*.

I videoklippet ”Trubbel i Paradiset” berättar Moderna Museets konservator Maria Bundgaard att de kinetiska skulpturernas rörelser utgör ett konstant slitage, ett slags självförstörande funktion: ”Man frågar sig vad det är vi ska bevara, är det materialet, är det rörelsen eller det estetiska uttrycket? Och det är ju ett samspel mellan de tre. [...] [H]ur långt kan vi gå för att hålla i gång det? Är det över huvud taget rätt att visa det om de kinetiska skulpturerna inte rör på sig?”<sup>109</sup> *Paradisets* maskiner, som från början var svartmålade men i

---

<sup>107</sup> Tiso, s. 164.

<sup>108</sup> Tiso, s. 165.

<sup>109</sup> Moderna Museet, ”Trubbel i Paradiset – Bakom kulisserna – Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely” 2019-11-12, video, <https://www.youtube.com/watch?v=-J8KaT63wVI>, [hämtad 2019-12-26].

dess nuvarande skick framstår som rostiga och brunaktiga, döljer inte sitt långsamma sönderfall. (**Bild 7, 9**) Idén om den konstanta rörelsen liksom rörelsen i sig betecknar i förlängning den yttersta förgängligheten hos våra egna kroppar och nedbrytningens organiska rytm: ”All is movement. All is static. We are afraid of movement because it stands for decomposition – because we see our disintegration in movement.”<sup>110</sup>

### 3.3 DEN POLITISKA RÖRELSEN OCH DEN AKTIVA BETRAKTAREN

I texten ”Laokoon”, skriven på 1930-talet, utgår Sergej Eisenstein från Gotthold Ephraim Lessings bok med samma titel för att presentera sin idé om *montage*.<sup>111</sup> I *Laokoon* (1766) undersöker Lessing en särskiljning mellan två konstnärliga riktningar som representeras av text och bild – poesi och måleri – som han menar utmärks av succession respektive stabilitet, händelseförlopp respektive unika ögonblick. Lessing för fokus mot receptionen av verket, i tanken om att måleriet har möjlighet att antyda ett händelseförlopp via kroppar, och poesin motsatt kan antyda kroppslighet genom händelseförlopp.<sup>112</sup> Den grundläggande idén är att läsaren eller betraktaren fyller i verket med sin förmåga till fantasi, så att konstverket på olika sätt utvidgas i läsningen eller betraktandet. Sergej Eisenstein tar fasta på denna idé, men börjar sin text med att argumentera för att rörelsen, eller successionen, har varit en grundläggande utgångspunkt för konst av alla möjliga former: detta för att processen att lägga ihop delar till en helhet för att skapa intrycket av rörelse – montage – enligt Eisenstein är en grundläggande funktion hos det mänskliga medvetandet och dess uppfattning av verkligheten. Resultatet av en film eller ett annat sorts konstverk som använder sig av montage, och på så vis involverar betraktarens inlevelseförmåga, är affektiv i det att upplevelsen av den blir mer intensiv.<sup>113</sup> I montagegets fragmentiserade avbildning av ett händelseförlopp ”utsätts *inte* åskådaren för en

---

<sup>110</sup> Tinguely 1959, s. 67.

<sup>111</sup> Sergej Eisenstein, ”Laokoon”, i *Aisthesis – Estetikens historia del 1*, Sara Danius, Cecilia Sjöholm och Sven Olov Wallenstein (red.), Thales, Stockholm, 2012. Både Sergei Eisenstein och Pontus Hultén, i samband med *Rörelse i konsten*, ger ett slags översikt över konsthistorien genom dess avbildning av rörelse. Utrymme finns inte i denna uppsats, men det hade varit intressant att studera hur dessa skildringar är kopplade till varandra.

<sup>112</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. Sven Olov Wallenstein, Daidalos, Göteborg, 2011, s. 89.

<sup>113</sup> Eisenstein, s. 617.

serie fragment av handlingar och händelser, utan för en svärm av verkliga händelser och handlingar frammanade i hans fantasi och känslor genom bruket av skickligt utvalda suggestiva detaljer.”<sup>114</sup>

Eisensteins politiska och antiklassicistiska utgångspunkt i montageteorin är uttalad. Han diskuterar också Lessings text i politiska termer. Där visar sig den statiskt avbildande, simultana representationen tillhöra aristokratins och det akademiska måleriets ideal och konstsyn.<sup>115</sup> Detta ideal omfattade också poesi, som skulle vara beskrivande och utgå från bilden. Lessing värderar det motsatta och representerar därför borgerlighetens synsätt, han ”delar upp spörsmålet i två metoder som han lokaliserar i de konstarter där de är mest utpräglade; därigenom befriar han poesin från dess förslavande funktion att vara avbildande och betonar principen för dynamisk tillblivelse.”<sup>116</sup> Eisenstein benämner själv överklassens konstnärliga ideal i negativa termer, och montaget i polemisk relation till detta: ”formens *döda existens* i exempelvis akademiskt måleri” och ”nyklassicismens förkärlek för ’former av monumental, stabil komposition’” och dess motstånd mot rörelse.<sup>117</sup> Montagemetoden ställs alltså i direkt motsats till ett aristokratiskt förknippat ideal av harmoni och symmetri, idealiserande framställning och god moraliserade verkan på en passiv betraktare. Montaget präglas istället av rörelse i alla sina aspekter, från grunden i perceptionens själva funktion till dess antagande av en aktiv betraktare som politiskt subjekt i ett samhälle som är föränderligt.

Rörelsens politiska skikt är tydligt i Jean Tinguelys konstverk. Ett exempel bland *Paradisets* kinetiska skulpturer är *Rotozaza*, titeln på en serie maskiner som i förstörelsen av föremål satiriserar maskinens funktion i massproduktionen av kommersiella varor.<sup>118</sup> (Bild 7) En förstudie till dessa förekom på insidan av verket *Hon – en katedral*. Pontus Hultén beskriver hur serien nådde sin höjdpunkt i *Rotozaza III* (1969), som Tinguely lyckades få in i ett skyltfönster till en detaljhandel i Bern – en åtta meter lång maskin som metodiskt förstörde tio porslinsinstallrikar i minuten:

---

<sup>114</sup> Eisenstein, s. 618–19, kurs. i original.

<sup>115</sup> Eisenstein, s. 628, i ett citat från ett ryskt förord till Lessings *Laokoon*.

<sup>116</sup> Eisenstein, s. 629.

<sup>117</sup> Eisenstein, s. 626, kurs. i original, respektive s. 606–607.

<sup>118</sup> Hultén 1987, s. 174.

The free, useless, unproductive, joyful, horrific, magnificent, obnoxious machines would annihilate these object, stirring up panic. The act of demolition would be absolute – shredding, destroying, but also shaking awake: Help! Everything's breaking up, society is collapsing!<sup>119</sup>

I detta verk är rörelsen avgörande för den politiska laddningen: rörelsen omöjliggör en kommodifiering av verket som slutet ting. Osäkerheten, som nämns i kapitel 2, kring titeln på skulpturen i *Paradisets Rotozaza* som slutgiltigt fick heta *Rotozaza* härör kanske från dess formella olikhet i relation till de övriga. Vidare involverar *Paradisets Rotozaza* varken betraktaren eller ytterligare föremål utan riktar sig i en rundad rörelsebana mot *La Bête gentille*. Titeln utgör i slutändan en referens till maskinens förstörande funktion, vilket kan förstås som både en motsats till och ett ställningstagande emot den industriella produktionshastigheten.

I intervjun som genomfördes med anledning av *Paradisets* uppkomst, besvarar Tinguely ett påstående om att *Paradisets* ställer Niki de Saint Phalles statiska skulpturer mot hans rörliga genom att problematisera relationen mellan rörelse och stabilitet:

[...] cette apparente staticité des œuvres de Niki était quand même une augmentation, était quand même une dimension nouvelle aussi car il y avait un côté spectacle. Il y avait une recherche de se brancher sur, disons, un courant d'ambiance dans l'opinion publique. [...] ce n'est pas simplement une sculpture. C'est aussi déjà un mythe comme idée.<sup>120</sup>

Tinguely menar här att Niki de Saint Phalles *Nana*, trots sin skenbara stabilitet, i egenskap av myt eller idé utvidgar sig mot betraktaren på ett känslomässigt plan. Niki de Saint Phalles utgångspunkt i monumental skulptur som tematiserar kvinnlighet och kroppslighet är ett brott mot den patriarkala traditionen, en förändring som i ett politiskt perspektiv i sig utgör en form av rörelse. Tinguelys idéer om rörelse, aktualitet och liv i konsten återfinns här på ett abstrakt plan i relationen mellan verk och betraktare, vilket går i linje med Eisensteins resonemang.

---

<sup>119</sup> Hultén 1987, s. 189. Citatet visar Hulténs tolkning av verket. Andra kan ha uppfattat det som mindre radikalt.

<sup>120</sup> Saulnier 1967. Min översättning: [...] på samma gång var det ytligt sett statiska hos Nikis verk ändå en förhöjning, den utgjorde en ny dimension eftersom att det fanns en aspekt av spektakel/skådespel. Det fanns en ansats att utvidga sig mot, så att säga, en känsloströmning hos folket. [...] det är inte bara en skulptur, det är också redan myten som världsbild.

### 3.4 PONTUS HULTÉN OCH MODERNA MUSEET SOM INSTITUTION

Michael Cowan analyserar Walter Ruttmanns inflytelserika experimentfilm *Berlin. The Symphony of a Great City* (1927) som tematiserar den industriella accelerationen i avbildandet av en dag i storstaden med hjälp av rytmiska montage.<sup>121</sup> Pontus Hulténs och Hans Nordenströms film *En dag i staden* (1956), där Per-Olov Ultvedt agerar huvudroll och Jean Tinguelys roll, tycks skapad i en direkt referens till *Berlin*.<sup>122</sup> Efter en inledande berättarröst, som ironiskt hyllar Stockholm och storstadslivet, och presenterar det kommande som just en ”storstadens symfoni”, följer ett rytmiskt återgivande av stadens ljud och rörelser – en vaktparad, snabba fordon, folkmassor, klipp som repeteras i takt till musiken. *En dag i staden* utgör en länk mellan 1920-talets filmteoretiska idéer om rörelse i relation till modernitet och Pontus Hulténs och Jean Tinguelys aktivitet på 1950- och -60-talen.<sup>123</sup>

Precis som i *Berlin* utgör vattnet ett återkommande motiv och filmen är fylld av inslag i dadaistisk anda: Tinguelys rollfigur faller ihop efter att ha druckit från en liten fontän i form av en ormskulptur, och Ultvedt försöker övertala en byråkratisk stadsman att få byta sitt namn till en rörlig teckning som påminner om Tinguelys tidiga kinetiska verk och andra ordlösa företeelser. Filmen avslutas med att Nationalmuseums och Kungliga slottets byggnader sprängs av dynamit och brinner upp, i ett snabbt montage med liljekonvaljer, en överdådig middagsdukning, skrattande män och inzoomningar på olika kvinnors skrev, läppar, skinkor respektive bröst. Ultvedt bär på portföljen med dynamit, och representerar anarkisten som tillsammans med elden och vattnet, som tidigare slukar ett sjunkande skepp, naturen som tar över den rationella, industriella och administrativa staden. Den organiska rörelsen dominerar över både den stillastående samhällsstrukturen och det dammiga konstmuseet.

*En dag i staden* är skapad ett år efter Pontus Hulténs, Hans Nordenströms och Oscar Reuterswårds utställning *Den ställföreträdande friheten eller Om rörelse i konsten och Tinguelys Metamekanik* (1955) på Galerie Samlaren i Stockholm, som ofta ses som en

---

<sup>121</sup> Cowan, s. 229–230.

<sup>122</sup> Pontus Hultén och Hans Nordenström, *En dag i staden*, 1956, film, <https://www.filmarkivet.se/movies/en-dag-i-staden-varlden-genom-kameraorat/>, [hämtad 2019-10-30].

<sup>123</sup> I en minnestext skriver Hans Nordenström att *En dag i staden* i sitt ”arbetssätt utgick som helhet från Eisensteins filmestetik”, och medvetet använde sig av hans montage-teori. Hans Nordenström, ”Preludier på 50-talet”, *Moderna Museet 1958–1983*, Olle Granath och Monica Nieckels (red.), Uddevalla 1983, s. 26.

föregångare till den stora *Rörelse i konsten* på Moderna Museet år 1961.<sup>124</sup> Katalogen till den första utställningen innehåller en text av Hultén som ger en historik över avbildningen av rörelse genom konsthistorien.<sup>125</sup> Kubismens fokus på betraktarens rörelse kring ett objekt och futurismens fokus på själva objektets rörelse ses här som föregångare till senare konstverk som tillåts att ”röra sig inom sig själv [...] liksom en motor eller ett träd i vinden rör sig.”<sup>126</sup> Om rörelsen i Jean Tinguelys tidiga, metamekaniska målningar skriver Pontus Hultén: ”[...] man tar miste om man tror att den är ofarlig. Den är nämligen laddad med frihet som en bomb med trotyl. Den är ett litet latent attentat mot all etablerad ordning.”<sup>127</sup>

Hulténs idéer om rörelsens roll i den moderna konstens utveckling återkommer i *Rörelse i konsten*: Anna Lundström skriver att materialet kring utställningen presenterar rörelsen som en grundläggande aspekt av 1900-talets konst i allmänhet, snarare än en tendens bland flera.<sup>128</sup> Hultén presenterar på så vis en alternativ variant av konsthistorieskrivningen kring den moderna konsten så som den har etablerats idag.<sup>129</sup> Detta innebär enligt Lundström att rörelsen som sådan öppnar upp en möjlighet att binda ihop det tidiga 1900-talets avantgarde med 1950- och 60-talen: så att de senare inte utgör ”ett brott mot det dittillsvarande 1900-talets konst utan en fortsatt undersökning av redan etablerade intressen”<sup>130</sup>. Lundström skriver också att i arbetet med utställningen fanns en ogenomförd idé om att visa den kinetiska konsten sida vid sida med ”dess ’periferi’. Äldre automater, mekaniska leksaker, fyrverkerier och racerbilar”.<sup>131</sup> Denna idé, som alluderar till begreppet *ready-made*, försätter museidirektören själv snarare än konstnären i positionen av agens, med makten att utnämna föremål till konstverk.<sup>132</sup>

Det är i detta sammanhang viktigt att notera dubbelheten i Moderna Museets strävan att utgöra ett levande, dynamiskt och radikalt centrum samtidigt som det var en statligt finansierad institution med uppdrag att bevara och vårda en samling. Anna Lundström beskriver idéerna kring museets uppkomst som en vilja att skapa ”ett slags tredje, ett både och eller ett

---

<sup>124</sup> Lundström 2017, s. 74.

<sup>125</sup> Pontus Hultén, *Den ställföreträdande friheten eller Om rörelse i konsten och Tinguelys Metamekanik*, Kasark 2, Stockholm 1955.

<sup>126</sup> Hultén 1955, s. 1.

<sup>127</sup> Hultén 1955, s. 28.

<sup>128</sup> Lundström 2017, s. 67.

<sup>129</sup> Lundström 2017, s. ?.

<sup>130</sup> Lundström 2017, s. 84.

<sup>131</sup> Lundström 2017, s. 75.

<sup>132</sup> Lundström 2017, s. 78.

mellanting mellan aktivitet och bevarande.”<sup>133</sup> Lundström menar att den uttalade strävan att frångå den traditionella museiformen kan kopplas till den avantgardistiska tanketraditionen. Hon refererar till Peter Bürgers idéer om avantgardets institutionalisering och konstens relation till politik: det var ”i själva musealiseringen som det historiska avantgardets revolutionära ansats gick om intet.”<sup>134</sup> Efterkrigstidens avantgarde kunde därmed omöjliggöra uppåtda samma chockverkan, som syftade till att vara politiskt effektiv. Konstnärerna Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely uttryckte båda, i linje med det historiska avantgardet, ett ideal om en konst som förs närmare livet och ut ur det slutna museet. Samtidigt verkade de kontinuerligt i nära samarbete med den etablerade konstvärlden och institutionerna, varav just Moderna Museets verksamhet på 1960-talet kan ses som ett försök att inkorporera den avantgardistiska tankemodellen som i grunden var institutionskritisk. Pontus Hultén itrådte en roll som var ett slags mellanting mellan museidirektör och konstnär. Museets faktiska politiska inverkan kan dock ifrågasättas. Besökarundersökningar från mitten av 1960-talet visar att Moderna Museets besökare till ca fem procent bestod av personer från arbetarklassen: museet förblev en plats för en högutbildad kulturelit.<sup>135</sup>

Moderna Museets roll på 1960-talet framstår som ett intressant exempel som komplicerar relationen mellan institution och avantgarde, politik och konst. *Paradiset* innehar en särskilt plats i denna komplexitet. Med sin initiala placering vid Skeppsholmsbron förlängde *Paradiset* visuellt Moderna Museets verksamhet utanför den fysiska byggnaden och ända bort till andra sidan vattnet. Det störde utsikten från Kungliga slottet och Nationalmuseum i just ett ”latent attentat mot all etablerad ordning”. Dess synliga och provocerande placering vid Skeppsholmsbron kan ses som ett uttryck för Pontus Hulténs idéer om det nya museet som öppet, levande och dynamiskt och en motvikt till den gamla sortens dammiga museum.

---

<sup>133</sup> Anna Lundström, *Former av politik: tre utställningssituationer på Moderna museet 1998–2008*, doktorsavhandling, Stockholms universitet, Makadam, Göteborg 2015, s. 61.

<sup>134</sup> Lundström 2015, s. s. 62.

<sup>135</sup> Nordenfalk, s. 26. Refererar till Martin Gustavsson, ”Pengar, politik och publik – Moderna Museet och staten”, *Historieboken om Moderna Museet 1958–2008*, Anna Tellgren (red.), Moderna Museet, Stockholm 2008.



### 3.5 MASKINERNAS ANTROPOMORFISM

Rörelserna som återfinns i *Paradiset* framstår som unika i relation till övriga verk, både vad gäller Jean Tinguelys egna och hans samarbeten med Niki de Saint Phalle. Detta gäller även de två senare verk som följer samma skapandeprocess och uppbyggnad: *Stravinskyfontänen* (1983) och *Fontaine de Château-Chinon* (1988). I *Paradiset* är maskinernas hackor och liar riktade mot Saint Phalles skulpturer och tolkas som aggressiva. Kontrasten förstärker den ena som god och den andra som ond. Maskinerna refererar genom sina rörelser på ett indexikaliskt plan till *Nanorna*, samtidigt som dessa implicerar en pluralistisk betraktarposition i sin expanderande uppbyggnad.<sup>136</sup> *Nanorna* förstås därmed som *utsatta* för olika slags beröring, och maskinerna som förövare.

Den direkta relationen till Niki de Saint Phalles figurativa skulpturer bidrar till ett förmänskligande av maskinerna, vars rörelser tolkas utifrån den mänskliga kroppen: de hackar, kliar, pickar, penetrerar, befruktar, attackerar. Dynamiken mellan skulpturerna och maskinerna gör således att de färgar av sig på varandra – maskinerna förmänskligas, samtidigt som *Nanorna* ges liv och förs in i ett narrativ av rörelse och aktualitet. Maskinerna separerar, ramar in och fastnar i loopen av enskilda rörelser: de motsvarar en fragmenterad kroppslighet. Niki de Saint Phalles skulpturer saknar ögon, och denna blicklöshet förstärker det fysiska samröret. De riktningar som presenteras i verket återfinns som beröringar istället för blickar. *Paradiset* iscensätter på så vis ett taktilt möte, vilket i sig förstärker den kroppsliga konnotationen.

Maskinerna och deras estetiserade rörelser förutsätter en relation till en tänkt betraktare: den kinetiska skulpturen existerar för att betraktas. Vidare är betraktarens rörelse omkring verken nödvändig för att uppfatta alla beståndsdelar. Detta försvårar intagandet av den traditionella, statiska betraktarpositionen där verket omedelbart uppfattas i sin helhet. Istället rör sig blicken från del till del och låter verkets olika sidor framträda i samband med promenaden. På så vis uppstår verkets betydelser hela tiden i samspel med en aktiv betraktare och dennas rörelser, vilket återspeglar den fragmenterade kroppsligheten och de olika stadierna av beröring som skulpturerna representerar.

---

<sup>136</sup> *Nanornas* pluralistiska betraktarpositionen kommer jag fram till i kapitel fyra ”Kroppslighet, *Nanorna* och femininitetens överflöd”.

I avspeglingen som sker mellan den förkroppsligade betraktaren och maskinen relateras dessa till varandra – kroppen reduceras till en rörelse och maskinen antropomorfiseras. Maskinernas rörelser går bortom medieringen av arbete och närmar sig konnotationer till kroppens rörelser: ”At times it seems that human movements, even the most intimate, are being parodied.”<sup>137</sup> Pontus Hultén skriver att Tinguely under åren 1965–1969 skapade en serie av ”statue-like machines [...] all vertically oriented and often almost humanoid.”<sup>138</sup> Dessa uppräta figurer som refererar ikoniskt till människan, och som ofta betitlades med människonamn, menar Hultén utgör en återgång till konstens klassiska motiv. *La Machine* och *Le Picqueur* tillhör denna kategori. Ögats följd från den stora monotona rörelsen till de mindre som utgör maskinens innandöme förstärker idén om dem som förmänskligade. I Tinguelys egna beskrivning av de olika maskinernas rörelser tilldelas de vilja och agens, samtidigt som de framstår som oskyldiga: ”en maskin [*Rotozaza*] uppför ett slags orientalisk dans framför ett snällt monster, en annan, den där med korkskruven [*La Perceuse*], vill borra sig in i baken på en stor havande Nana och den där [*La Machine*] vill liksom trä upp sin Nana på ett spett.”<sup>139</sup>

*La Nana Embrochée* och *La Machine* utgör ett exempel på *Paradisets* motsägelsefullhet. **(Bild 16)** Denna sammansättning representerar hela *Paradisets* på den utställningsaffisch som producerades av konstnärerna 1971. Maskinens genomborrande lie går in genom *Nanans* ena skinka och får den att långsamt snurra som i en dans. Det är det enda skulpturparet där våldet har realiserats: samtidigt går *La Nana Embrochée* i linje med Saint Phalles övriga dansande *Nanor*, och utstrålar liv, handlingskraft och lek. Liknande sammansättningar i mindre format, där en *Nana* balanserar på en maskin som roterar den, existerar, ofta med titeln *Dancing Nana*: här saknas dock det explicita genomträngandet. Det tycks omöjligt att fastslå vilken av de motsatta tolkningarna som är den riktiga – här representeras både motsättningen och sammansmältandet.

Sammansättningen med *Nanorna* förstärker en maskulinisering av maskinerna, vilket också skapar en åtskillnad från hur de brukar tolkas i andra sammanhang. Den stränga dikotomin manligt och kvinnligt kan tyckas stå i motsättning till den tidigare presenterade tolkningen i

---

<sup>137</sup> Hultén 1987, s. 138.

<sup>138</sup> Hultén 1987, s. 174.

<sup>139</sup> Romdahl 1971-04-27.

denna text av maskinerna i sig själva som motsvarande en kontinuitet, rytm och kroppslighet som traditionellt förknippats med det kvinnliga.

Det kvinnliga tycks i Michael Cowans redogörelser uteslutas från de manliga tänkarnas politiska användning av oppositionerna. I hans filmanalyser återkommer dock idén om naturen och rytmen som kvinnlig – och som något farligt, ett hot. I *Metropolis* (1927) har ”the heart machine” funktionen av att ligga under staden och hålla vattnet under kontroll med hjälp av en pumpningsmekanism som hörs som hjärtslag i underjorden. I Cowans analys av filmen beskrivs hur den stora floden som till slut översvämmar staden representeras som kvinnligt kodad genom att det flödande vattnet klipps ihop med mödrar och döttrar som flyer. Kvinnligheten definieras som vild och oformlig natur som bryter ned den rationella stadens linjer.<sup>140</sup> Maskinen framstår i sin tur som medlande mellan de två: ”the ’heart machine’ – mediating between the body and the intellect, nature and technology, rhythm and *Takt* – has once again regained its function of imposing order over life’s formless flows.”<sup>141</sup> Det som tydliggörs i Cowans analys är rörelsens roll i det hela: så länge vattnet hålls stilla är faran inom kontroll. Lynda Nead ger rörelsen en liknande implikation: ”If, as we have seen, the purity of the female body depends upon stasis, both of the body that is displayed and the body that is viewing, then movement begins to toy with the possibility of obscenity.”<sup>142</sup> Det tycks vara i just *Paradisets* sammansättning av rörelse, rytm och associationer till kroppslighet som uppfattningen av deras rörelser som obscena och därmed hotfulla har sitt ursprung.

---

<sup>140</sup> Cowan, s. 239.

<sup>141</sup> Cowan, s. 243.

<sup>142</sup> Nead, s. 85.

## 4. *Nanorna*, kroppslighet och femininitetens överflöd

Detta kapitel syftar till att analysera Niki de Saint Phalles sida av *Paradiset*. Med utgångspunkt i de monumentala, färgglada polystyrenskulpturerna som representerar paradisiska *Nanor*, växtlighet och monstruösa djur undersöks verkets kroppsliga aspekter, dess potentiella obscenitet samt dess representation av femininitet. *Nanorna* dansar, badar och leker, och tycks ha fastnat i olika former av metamorfos. Analysen leder fram till en studie av graviditet och fertilitet, liksom en läsning av *Paradisets* motivsfär utifrån en idé om det groteska.

### 4.1 *NANORNAS* UTTRYCK OCH VISUALITET

Under teaterföreställningen *The Construction of Boston* år 1962, ett samarbete mellan flera konstnärer, sköt Niki de Saint Phalle med gevär mot en gipskopia av den antika skulpturen *Venus de Milo*.<sup>143</sup> Det var en variant av tidigare *Tirs* (skjutmålningar) där motivet utgjordes av katedraler och skulpturala tablåer av upphittade föremål. Målarfärgen rann istället för blod och färgade statyns vita yta i klara färger. De klara färgerna återkommer ett par år senare när de karakteristiska *Nanorna* tagit form. Den explicita attacken mot *Venus de Milo* befäster *Nanornas* aspekt av konsthistorisk kommentar; som Amelia påpekar: ”[Niki de Saint Phalle] massacres classical art and ideal femininity in one blow.”<sup>144</sup> Med *Nanorna* konstruerar Saint Phalle en symbol som representerar den yttersta kvinnligheten, samtidigt som den utgör en total motsats till den klassicistiska traditionens avbildning av den kvinnliga nakenakten.

De dansande, lekande och badande *Nanorna* i enkla, klara färger och former både föregicks och efterföljdes av representationer som visar ett mer ambivalent förhållningssätt till kvinnlighetens olika aspekter. Kalliopi Minioudaki visar hur de glädjefyllda *Nanornas* mörka föregångare uppvisar en mer direkt monstrositet och abjektion i sitt uttryck, och är mer

---

<sup>143</sup> Jones 2015, s. 160.

<sup>144</sup> Jones 2015, s. 160.

betydelsemättade än de förras förenklade former. Deras ytor är täckta av ull, garn, plastdockor, leksaksflygplan, blommor och andra sorters föremål, vilka senare ersattes i både färg och form av polyesterfärgen för att skulpturerna skulle tåla utomhusklimat.<sup>145</sup> Vidare efterföljdes *Nanorna* av serien *Devouring Mothers* från 1971, vilka enligt Minioudaki kompletterar de förra genom att synliggöra en mörkare sida av moderskapet: den otillräckliga modern, moderns snäva kvinnoroll.<sup>146</sup> *Nanorna* i *Paradiset* – först och främst *La Nana sur la Tête*, *La Baigneuse* och *La Nana Embroche* – representerar alltså en relativt kort period i Saint Phalles utveckling av *Nanorna*. Följande tolkning utgår från den kategori av *Nanor* som återfinns i *Paradiset*.

I *The Female Nude*, undersöker konstvetaren Lynda Nead den kvinnliga nakenaktens roll i konsthistorien. Nead beskriver en sluten, passiviserad och inramad kropp som har reglerats in i minsta detalj, en kropp som tillhör den andliga sfären snarare än den kroppsliga. Hon visar på en tydlig gränsdragning i den klassicistiska traditionen kring vad som har fått innefattas inom kategorin kvinna, i syftet att rama in och reglera kvinnan både bokstavligt och fysiskt. Nead visar också hur den konstnärliga handlingen har sexualiserats: den oformliga, kvinnligt kodade materian definieras, formas och tämjts av den skarpa, falliska stilen eller teckningen.<sup>147</sup> På så vis representerar den kvinnliga nakenakten inte bara en patriarkal definition av kvinnlighet, utan också, bortom konstverkets ramar, en maskulinisering av myten om det konstnärliga geniet samt i förlängningen också betraktaren.<sup>148</sup> Maskuliniteten finns implicit i motivet av den kvinnliga nakenakten och på samma sätt måste också det kroppsliga och sexuella endast antydast.<sup>149</sup> Representationen måste hållas inom snäva gränser för att behålla sin definition av finkultur och implicering av ett estetiskt, kantianskt betraktande. Nead menar att det obscena återfinns i uppluckrandet av dessa gränser – och det är också där, i marginalerna, som möjligheten till förändring och förflyttning av gränserna finns.

*Nanorna* är kroppsliga i allra högsta grad: explosiva, färggranna, aktiva och lustfyllda. De är envist asymmetriska och deras ojämna ytor och oregelbundna linjer motsätter sig det släta, inneslutande idealet. Jag vill hävda att Neads idéer tematiseras i Niki de Saint Phalles konst på

---

<sup>145</sup> Minioudaki, s. 168.

<sup>146</sup> Minioudaki, s. 172.

<sup>147</sup> Nead s. 57.

<sup>148</sup> Nead, s. 58–59.

<sup>149</sup> Nead, s. 68.

så vis att hennes avbildning av den kvinnliga kroppen inte utgör en transformation från ordnad materia och okontrollerbar natur till ren kultur och form, utan snarare en förstärkning av dennas kroppsliga dimension. *Nanorna* är fokuserade kring det som utgör kvinnlighetens marginaler och överflöd i relation till den manliga normen – deras bröst, skinkor och utbuktningar är markerade som måltavlor som för blicken till sig. (**Bild 4, 16**) Den direkta hänvisningen till de kroppsliga marginalerna och platserna för abjektiva utsöndringar försätter betraktaren i en situation där ett ostört betraktande omöjliggörs och relationen mellan subjekt och objekt bryts upp. *Nanorna* saknar huvud och representerar en fullkomlig sinnlighet, och frångår på så vis det kantianska, intresselösa betraktandet. Just *Nanornas* avsaknad av huvuden, eller minimala sådana, har varit föremål för feministisk kritik, som ansett att det förminskar kvinnan till hennes biologi. Jag menar dock att detta snarare förstärker betoningen på kroppslighet och fysikalitet, och visualiseringen av denna inom den manliga sfärens upphöjda rationalitet.

Lynda Nead visar hur regleringen av obscenitet hänger ihop med en reglering av det synliga: både vad gäller vem som betraktar och var betraktandet äger rum. ”The middle class gentleman” är den som har tillåtits tillgång till det obscena: faran uppstår när det obscena blir synligt för kvinnor, barn och lägre klasser.<sup>150</sup> Griselda Pollocks artikel ”Modernity and the Spaces of Femininity” ger ett tydligt exempel på detta.<sup>151</sup> Hon beskriver hur impressionismens avantgardism inte enbart definierades av form och uttryck utan också av en visualisering av obscenitet i ett rum där detta var tabubelagt: den manliga konstnären eller flanören avbildade motiv från barer, caféer och teaterloger där det utspelades ett sexuellt och ekonomiskt maktutövande mellan mannen och den lägre klassens kvinna, som arbetade i dessa rum och ofta sålde sin kropp. När dessa bilder fördes in i Salongen där fruar, systrar och döttrar vistades blev mottagandet chockartat.<sup>152</sup> De starka reaktionerna som efterföljde *Paradisets* installation vid Skeppsholmsbron karakteriseras av en liknande komplexitet vad gäller relationen mellan form, innehåll och rum.

---

<sup>150</sup> Nead s. 91.

<sup>151</sup> Griselda Pollock, ”Modernity and the Spaces of Femininity”, *The Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff (red.), Routledge, London 1998.

<sup>152</sup> Denna sammanfattning är delvis hämtad från en hemtentamen skriven av mig vårterminen 2019 i kursen *Konst, kritik och kris* på Södertörns högskola.

I januari 1974 installerades tre monumentala *Nanor* betitlade *Caroline*, *Charlotte* och *Sophie* i Hannover i Tyskland.<sup>153</sup> Skulpturerna gav upphov till en livlig och skandalös konflikt mellan pro-*Nanas* och anti-*Nanas* som varade i tre månader, varav de första tillslut vann. Kalliopi Minioudaki menar att denna konflikt visar ”the degree of the *Nanas*’ ’provocation’ in a patriarchal world”.<sup>154</sup> Den sexton år långa konflikten kring *Paradisets* bör ses som ytterligare ett exempel på de starka reaktioner som uppstår i och med det som Minioudaki beskriver som *Nanornas* ”subversive flaunting of the uncontrollable female body”.<sup>155</sup> I båda fallen tycks det vara avgörande att *Nanorna* förts in i det offentliga stadsrummet där de är synliga för alla medborgare.

Betraktandet av *Nanornas* utbuktningar innebär att den kvinnliga kroppen i dess fysikaliska dimension blir helt och hållet synliggjord. Formen speglar snarare än skymmer eller tyglar innehållet. *Nanornas* formella egenskaper hänvisar till denna visualisering: de klara färgerna bryter av mot omgivningen och syns på långt håll. Niki de Saint Phalle antyder *Nanornas* politiska potential i följande uttalande: ”I’m not the person who can change society. Except through showing some kind of vision of these happy, joyeous, domineering women. That’s all that I can do.”<sup>156</sup> *Nanorna* i egenskap av offentliga konstverk förändrar och påverkar stadsbilden snarare än utgör dekorativa element: som visualiseringar av en förstärkt femininitet bryter de upp den manligt kodade stadens rationella och administrativa struktur.

*Paradisets* visualisering av den kvinnliga kroppens fysikalitet fördjupas ytterligare i dess representation av fertilitet. I följande avsnitt undersöks hur den gravida kroppen kan ses som i sig gränsöverskridande och grotesk, och hur detta tematiseras i berörda konstverk.

#### 4.2 DEN GRAVIDA NANAN OCH GRAVIDITETENS FYSIKALITET

I *Managing the Monstrous Feminine – Regulating the Reproductive Body* (2004) av psykologen Jane Ussher undersöks samtida myter kring kvinnlighetens kroppsliga aspekter

---

<sup>153</sup> Nathalie Ernoult, ”Timeline”, i Morineau 2014.

<sup>154</sup> Minioudaki, s. 170.

<sup>155</sup> Minioudaki, s. 170.

<sup>156</sup> ”Niki de Saint Phalle, l’atelier de l’artiste”, filmintervju med Niki de Saint Phalle, 1969, <https://www.grandpalais.fr/fr/article/niki-de-saint-phalle-latelier-de-lartiste-archive>, [hämtad 2019-10-11].

utifrån ett kvalitativt intervjumaterial utfört i Australien och England. I kapitlet ”Embodying the grotesque feminine: the pregnant and post-natal body” beskrivs en medicinsk, mekanisk syn på den gravida kroppen som en passiv behållare, vilken förbiser kvinnan som subjekt och den nya förkroppsligade upplevelse och psykologiska förändring som graviditeten innebär.<sup>157</sup> Ussher menar att graviditeten i det västerländska samhället definieras som ett sjukdomstillstånd snarare än en naturlig biologisk process – på så vis förs tillståndet bortom subjektets kontroll, samtidigt som det ses som separerat från subjektet.

Det gravida tillståndet, liksom menstruationen, i dess rent fysiska befattning, innebär en synlig och påtaglig påminnelse om femininitetens överflöd i relation till den manliga normen och är därmed förknippat med skam: ”[t]his public display of fecundity contravenes the subject position of gender-neutral worker many women take up in their daily lives. It is also a visible signifier of their sexuality, of their corporeality, and as such, like menstruation, unsettles”.<sup>158</sup> Samtidigt, från den individuella kvinnans perspektiv, kan graviditeten innebära en ny sorts upplevelse av förkroppsligande bortom den manliga blicken, ett undantagstillstånd där kroppen fokuseras utan att detta sker genom sexuell objektifiering och självkontroll.<sup>159</sup> Ussher skriver:

The pregnant body takes up space, literally and metaphorically. More space than a woman is expected to occupy. The tightly drawn boundaries of femininity are violated; the neat, firm body of the pre-pubescent girl, which adult women are expected to emulate through diet, exercise and all-consuming ’control’, is no longer possible.<sup>160</sup>

Graviditeten i sin rent fysiska expansion spränger gränsen för den kvinnliga kroppens inramning och begränsningar. Uppmärksamheten kring kroppen riktas inåt snarare än mot utseendet och den yttre gränsen. Usshers vokabulär ligger nära Lynda Neads, och skapar en analogi mellan konstens sfär och psykologins.

---

<sup>157</sup> Ussher, s. 92.

<sup>158</sup> Ussher, s. 91. För en undersökning av Niki de Saint Phalles offentliga persona som utvecklades från androgyn arbetare till extravaganta anspelningar på femininitet, se Catherine Dossin, ”Niki de Saint Phalle and the Masquerade of Hyperfemininity”, *Woman’s Art Journal*, 2010, 31:2.

<sup>159</sup> Ussher, s. 92.

<sup>160</sup> Ussher, s. 90.



Jag vill argumentera för att idén om graviditetens fysikaliska aspekt återkommer i en av Niki de Saint Phalles skulpturer i *Paradiset*. I en arkivbox med samlade handlingar kring *Paradiset* i Moderna Museets arkiv, finns ett odaterat dokument där en oidentifierad person har föreslagit översättningar av titlarna på verkets alla beståndsdelar.<sup>161</sup> Tejpat på dokumentet finns en liten lapp med texten ”Pontus väljer (och föreslår om jag har missförstått verket)”. Detta jag har föreslagit följande översättningar av Niki de Saint Phalles *La Grosse Nana*: ”Den stora Nana. Den väldiga Nana. Nana den stora. Nana den väldiga.” Denna bokstavligen översättning förlorar dock ett viktigt betydelseskikt: adjektivet *grosse* kan i föråldrad betydelse också förstås som *gravid*.<sup>162</sup> *La Grosse Nana* representerar tveklöst ett havande tillstånd. (**Bild 5–6**) Den markerade, utbuktande magen är ett återkommande tecken för graviditet hos Niki de Saint Phalles *Nanor*, som saknas hos *Nanorna* i allmänhet. Detta är tydligt både inom och utanför *Paradiset*: skulpturgruppens övriga *Nanor* saknar den markerade magen, samtidigt som den återfinns i exempelvis *Hon – en katedral* samt diverse mindre *Nanor* betitlade *Pregnant Nana* och liknande från åren 1967–68.

Valet av synonym för gravid – *havande* eller *i grossess* snarare än *att vänta barn* – hänvisar till graviditetens fysiska situation, vilket också speglas i skulpturens visuella betoning på fysikalitet. *La Grosse Nana* är stor och väldig, och närmar sig ett abstrakt formspråk: vid första anblick en oformlig klump med stora utbuktningar. Skulpturen höjer sig över betraktaren och skuggar *La Perceuse* som står i stillsam attack med sin stora borrh. Den består av *Nanornas* karakteristiskt markerade bröst och skinkor, liksom en enorm mage som visar dess havande tillstånd. Den saknar både armar och ben, och huvudet är en liten stump.

Formen är tagen så långt mot formlöshet som det är möjligt utan att den förlorar sin denotativa funktion. Skulpturen saknar blick – istället är dess olika utbuktningar riktade åt flera olika håll samtidigt. Detta speglas i betraktarens blickriktning, vilken definieras av skulpturen själv: blicken fångas av måltavlornas mitt. På så vis skapas en multiplicerad betraktarposition som ramar in formen ur flera vinklar, samtidigt som utformningen med markerade utbuktningar som följer den runda grundformen förstärker intrycket av expanderande materia.

---

<sup>161</sup> Odaterat, osignerat dokument, lista över skulptureernas titlar, MMA MA F2ob:1. Förutom detta dokument har jag inte hittat något tecken på att Moderna Museet använt *Paradisets* undertitlar i sin presentation och dokumentation av verket.

<sup>162</sup> ”Gros, -se”, Jeannie Enwall och Ruth Lötmarker (red), *Fransk-svensk ordbok*, Natur och Kultur, Stockholm 1995.

*La Grosse Nana* är, liksom övriga *Nanor*, inte en bild av kvinnlighet i sig – det är en reduktion, ett fragment av den möjliga upplevelsen som kvinna. Precis som de målade markeringarna av de uppsvällda brösten, skinkorna och magen gör det omöjligt för betraktaren att undvika dessa med blicken, förs fokus direkt mot graviditeten som specifik, kroppslig upplevelse. Den monumental *La Grosse Nana* tillåts att svälla och svämma över i sina former, subjektets upplevelse av oundvikligt utvidgande fokuseras och isoleras.

I linje med synen på graviditeten som gränsöverskridande och grotesk – något som behöver inramas av strikta linjer – beskriver Lynda Nead den fertila kroppen, representerad av förhistoriska fertilitetsfigurer, som ett exempel på vad den klassicistiska konstkritiken fördömt:

It is commonly recognized that prehistoric statuettes such as the Willendorf Venus were images of fertility; they represented the maternal body, the female body in parturition. Clark alludes to this image of the female body as undisciplined, out of control; it is excluded from the proper concerns of art in favour of the smooth, uninterrupted lines of the Cycladic figure.<sup>163</sup>

Från början associerades Niki de Saint Phalles *Nanor* med just förhistoriska venusfiguriner.<sup>164</sup> I likhet med *La Grosse Nana*, utgörs *Venus av Willendorf* av en rund, utbuktande kropp med svällande bröst och venusberg. De kykladiska venusfigurerna framstår som båda deras motsatser: släta, inneslutande linjer, armar korsade över magen, små rundningar till bröst och näpna ansikten – och får därmed, enligt Kenneth Clark, innefattas inom konstbegreppet.

Niki de Saint Phalles fokusering på graviditetens kroppsliga dimension framstår som subversiv i relation till samhällets övriga avbildning av den gravida kroppen. Jane Ussher beskriver hur den gravida kvinnan både i kristendomen och i populärkulturen förekommer avskalad kroppslighet och sexualitet.<sup>165</sup> En motsatt, grotesk variant av graviditeten framträder enligt Ussher i den samtida pornografin. Här tillägnas den en särskild kategori, som vältrar sig i den gravida kroppens utsöndringar och avvikelser: "[t]he monstrous feminine personified."<sup>166</sup> Denna groteska variant av den gravida kroppen återkommer i skräckfilmer under 1900- och 2000-talet. Graviditetens rent kroppsliga, fysiska sida förknippas med skräck och äckel:

---

<sup>163</sup> Nead, s. 19.

<sup>164</sup> Öhrner, s. 8.

<sup>165</sup> Ussher, s. 87.

<sup>166</sup> Ussher, s. 87.

[...] the corporeality of the changing pregnant body, the act of birth, the amniotic fluid, afterbirth, and blood, and the hormonal changes and lactation which follow, stand at the pinnacle of that which signifies abjection – leading to the claim that the essentially grotesque body is that of the pregnant, birth-giving woman.<sup>167</sup>

I denna återgivning av Julia Kristevas teori om *abjektion*, menar Jane Ussher att det groteska återfinns i själva den kroppsliga förändringen, eller metamorfosen, och i uppbyggnaden av dikotomin insida och utsida.

Idén om den gravida kvinnan som en passiv behållare återkommer i den feministiska idétraditionen hos Simone de Beauvoir. I antologin *Phenomenology of Pregnancy* återger Nicholas Smith kort Beauvoirs beskrivning av graviditeten i *Det andra könet*: ”the pregnant woman is ’ensnared by nature,’ both ’plant and animal’: ’she is a storehouse of colloids, an incubator, an egg: she scares children who are proud of their young straight bodies’”.<sup>168</sup> I samma antologi benämner också Jonna Bornemark hur graviditeten i den feministiska traditionen har setts som ett hinder snarare än en fördel för det tänkande subjektet.<sup>169</sup> Hon utmanar denna ståndpunkt och menar att graviditeten utvidgar och ifrågasätter idén om det autonoma subjektet som har präglat västerländskt tänkande. Bornemark utför en fenomenologisk och psykoanalytisk undersökning av graviditeten som ett specifikt fysiologiskt tillstånd med utgångspunkt i subjektets erfarenhet:

When you are pregnant the world is centered differently: there is a ”here” that is intensified. I am no longer directed ahead of myself as always; it is enough to stay right here in order to have the world, to be active and even central to the world. In relation to the outer world the centre of this centre, which is my body, is the womb. [...] To my foetus, I am the surrounding, a shelter and comfort, but also sensed as resistance to movements. [...] There is a ”turning inward”, an experience of my body with its different rhythms. But this body is not only mine.<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Ussher, s. 86–87, refererar till Julia Kristeva.

<sup>168</sup> Nicholas Smith, ”Phenomenology of Pregnancy: A Cure for Philosophy?”, i Bornemark och Smith (red.) 2016, s. 20. Refererar till Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, London, Jonathan Cape, 1956.

<sup>169</sup> Jonna Bornemark, ”Life beyond Individuality: A-subjective Experience in Pregnancy”, i Bornemark och Smith (red.) 2016, s. 253.

<sup>170</sup> Bornemark, s. 266–7.

Bornemark tydliggör det skifte i den existensiella erfarenheten som graviditeten utgör: kroppen blir i sig ett rum. Uppmärksamheten riktas inåt, jagets centrum förflyttas till livmodern och den kroppsliga processen fokuseras snarare än riktningen framåt och utåt. Hon menar att en inkludering av specifikt kvinnliga, kroppsliga erfarenheter möjliggör för den fenomenologiska undersökningen att gå bortom idén om subjektet som en självständig, autonom och rationell struktur – mot en bredare förståelse av det mänskliga.<sup>171</sup>

#### 4.3 HON, DEN URSPRUNGLIGA MODERN

Niki de Saint Phalles konstnärliga tematisering av graviditeten som en upplösning av gränser återkommer i verket *Hon – en katedral*. Denna enorma *Nana* skapades, uppvisades och förstördes under endast några månaders tid på Moderna Museet i Stockholm år 1966, och har blivit en av de mest omskrivna utställningarna i museets historia. Verket var ett samarbete mellan Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely och Per-Olof Ultvedt, på initiativ av Pontus Hultén, och bestod av en gigantisk *Nana* som i liggande position tog upp hela salen med sin storlek. Besökare kunde gå in i kroppen genom en öppning mellan benen och upptäcka en blandning av ytterligare konstverk och aktiviteter. *Hon* beskrivs i Niki de Saint Phalles egna ord som en iscensättning av graviditetens och födandets skapandekraft:

The reclining Nana was pregnant and by a series of stairs one could have access to the terrace where one could have a panoramic view of the approaching visitors and her joyously painted legs. / There was nothing pornographic about the HON. She was painted like an Easter egg with the very bright colors I have always used and loved. She was like a grand fertility goddess reclining comfortably in her immensity ~~creativity~~ and generously receiving thousands of visitors which she absorbed devoured and gave birth to again.<sup>172</sup>

I detta odelat positiva och hyllande stycke betonas skulpturens utsida, målad som ett påskägg, men också själva ögonblicket av genombrytande av det yttre skalet. I och med *Hon* återtar Niki de Saint Phalle sin roll från den tidiga serien skjutmålningar betitlade *Tirs*, där hon aktivt styr

---

<sup>171</sup> Bornemark, s. 254.

<sup>172</sup> Niki de Saint Phalle, ”The Hon”, utkast, MMA PHA 5.1.41.

och dirigerar betraktaren till handling. Beträktaren som leds in genom den gigantiska *Nanans* vagina blir en del av konstverket och blir också i sin tur betraktad, från *Hons* utsida och inifrån via dess terrass, liksom genom kameran i den noggranna dokumentationen av verket. Metamorfosen fokuseras som verkets avgörande blickpunkt: ögonblicket när betraktaren passerar gränsen mellan utsida och insida försätter denna i ett spektakel i ett komplext system av blickar. Amelia Jones skriver att *Hon* inverterar relationen mellan objekt och subjekt, genom att verket förtär och slukar betraktaren istället för att själv domineras av den manliga blicken.<sup>173</sup> Detta synsätt undviker dock att ta i beaktning de aspekter av *Hon* som är ofrånkomligt våldsamma: idén om den enorma kroppen som ett nöjesfält, det totala borttagandet av den kroppsliga integriteten och inte minst den slutgiltiga förstörelsen och den kommersiella distributionen av smådelarna.

Synkroniserat med alla dessa tre aspekter återkommer just idén om betraktande och makt. *Hon* övervakades rent bokstavligt: Annika Öhrner beskriver hur Claes Oldenburg, som i arbetet med den utställning som skulle efterfölja *Hon*, ”watched the presentation and destruction of *Hon* from his temporary studio in a room right above the space where the sculpture was placed.”<sup>174</sup> Framsidan av katalogen till utställningen, reproducerad i Öhrners artikel, uppvisar en arkitektonisk genomskärning och vetenskaplig detaljgenomgång av *Hon*, där dess kroppslighet framstår som ett industriellt maskineri i Tinguelys anda. Blicken når varje genomlyst vrå av *Hon*. I dess iscensättning av graviditet och födande, där besökare i massor tar sig in och ut blir dessa visserligen omslutna, men väl på insidan distraheras de av en mängd aktiviteter och ytterligare konstverk, och den traditionella relationen mellan objekt och subjekt faller till viss del åter på plats. Jane M. Usshers beskrivning av det medicinska förhållningssättet till graviditeten återkommer:

[...] in the West, science has now taken over, medicalising pregnancy and positioning the unruly body as object of expert containment and control. [...] In this, women are positioned as mere vessels which bear healthy babies, their subjectivity absent from the frame.<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Jones, s. 163.

<sup>174</sup> Öhrner, s. 2.

<sup>175</sup> Ussher s. 87.

Graviditeten ses som en medicinsk process som kontrolleras och mäts både utifrån och inifrån. Usshers vokabulär erinrar om Lynda Neads argument om konsten som medel för kontroll och inneslutning av den kvinnliga kroppen, vilket bokstavligt sker här: *Hon* är grotesk och subversiv, men samtidigt genomtränglig och kontrollerbar. Detta är också tydligt i och med *Hons* slutgiltiga förstörelse. Annika Öhrner betonar hur förstörelsen inte bör ses som verkets slutgiltiga öde: "[...] the destruction of *Hon* was not her final destination, but instead a transformation into several lasting art objects, today embraced by the museum institution or circulating in the art market."<sup>176</sup> Förstörelsen var alltså en fragmentisering snarare än ett upphörande, och den kommersiella cirkulationen av dessa fragment på konstmarknaden står i motsats till verkets status som efemärt *happening*.<sup>177</sup> Förstörelsen var noggrant dokumenterad och inkluderad i utställningskatalogen: här framstår fotografier av Pontus Hultén som sågar av skulpturens huvud som särskilt slående. Niki de Saint Phalle vidhåller *Hon* som en ståtlig, glädjefylld fertilitetsgudinna – samtidigt som Jean Tinguely, Claes Oldenburg, och Pontus Hultén både metaforiskt och bokstavligt genomskär henne.

I den manligt kodade sfär som Moderna Museet utgjorde på 1960-talet framstår Niki de Saint Phalles införande av en representation av femininitetens allra yttersta marginaler – både visuellt, innehållsmässigt och konsthistoriskt – som en subversiv kontrast. Verkets betydelser förblir dock ambivalenta. *Hon* är kvinna men också en kuliss, ett färgglatt äggskal och ett spektakel snarare än en självständig kropp: en humoristisk variant av Simone de Beauvoirs beskrivning av den gravida kroppen som "a storehouse of colloids, an incubator, an egg".<sup>178</sup>

Den gravida *Nanan* liksom graviditeten som tematik upprepas ofta i Niki de Saint Phalles konstnärskap, både innan och efter *Hon – en katedral* år 1966. Ett exempel återfinns redan hösten 1966, då Niki de Saint Phalle skapade scenografin till den antika komedin *Lysistrata*,

---

<sup>176</sup> Öhrner, s. 7.

<sup>177</sup> Öhrner, s. 6–7.

<sup>178</sup> Smith, s. 20. Citat från Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, London, Jonathan Cape, 1956. Idén om ägget som moderligt och omslutande återkommer i Egon Møller-Nielsens lekskulptur *Påskägget* (1951). Denna är också interaktiv och bjuder in barnet innanför sitt skal, men saknar den explicita utformningen av *Hon*. Om Egon Møller-Nielsens lekskulpturer och efterkrigstidens idealisering av barnets fria kreativitet i relation till modernism se Elina Druker, "Play Sculptures and Picturebooks – Utopian Visions of Modern Existence", *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning*, vol. 42, 2019. Idealiseringen av barnet och leken har en tydlig närvaro både hos Pontus Hultén och Moderna Museet, liksom hos Niki de Saint Phalle, som själv skapade lekskulpturer. Denna uppsats är dock inte platsen för att utveckla detta tema.

när denna uppfördes i Kassel i Tyskland: scenografin består av en upprepning av *Hon*, men denna gång en färgmässigt blekare variant som är våldsamt stympad. **(Bild 17)** Denna repetition av en monumental, arkitektonisk kvinnokropp tematiserar återigen systemet av betraktande som jag menar iscensattes i *Hon – en katedral*. Också här är ingången genom vaginan, och fönster återfinns i bröstvårtorna och naveln. Den kvinnliga kroppen är nu bokstavligen en plundrad kuliss, ett skal: skådespelarna rör sig omkring den, in i den och ut genom dess olika öppningar inför en publik.

En ytterligare variant av inneslutande av betraktaren återfinns i *Nana Maisons (Nanahus)*, vilka i formen påminner om *La Grosse Nana*, men som utvecklar representationen av graviditetens existentiella situation genom att öppna upp ett utrymme inuti skulpturen.<sup>179</sup> Också här är huvudet som en klump och saknar ögon: uppmärksamheten är vänd inåt, mot det inre rummet. Här är det möjligt att gå in, precis som i *Hon* – men istället för att mötas av ett utrymme som kan liknas vid ett nöjesfält, omsluts betraktaren av innandömets blinda mörker. Processen att ta sig in i verket framstår här som mindre av ett spektakel som i sig självt är till för att betraktas: istället fokuseras själva inneslutandet. *Nana Maisons* tog också formen av riktiga hem: exempelvis *Big Clarice* (1967–9), som utgör sovrummet i Rainer von Hessens hem. **(Bild 18)** Vid sidan av dessa inneslutande strukturer framträder *La Grosse Nana* som en kompakt, sluten formation. Den antar en explosiv, klumpig form, samtidigt som den förblir stabil och full av integritet. Den gravida magen och den blicklösa inåtvändheten refererar på ett konnotativt plan till graviditetens fysiska metamorfos och inre skeende. *La Perceuse* snurrar långsamt mot *Nanan* och förkroppsligar våldet. I den maktkamp som *Paradisets* representerar tycks graviditeten omvandlad till en symbol för kraft: det ultimata skapandet av liv.

Jag vill kort nämna hur *Paradisets* tematik av fertilitet och graviditet kan ses i perspektivet av filosofen Hannah Arendts idéer kring begreppet födelse i relation till politisk aktivitet. Resonemanget utgör en reaktion mot den långa traditionen av filosofer som utgått från döden som idé. Arendt menar att varje människas födelse innebär en ny början, vilket inkorporerar både handling och frihet. Handling – *action* – utgör ”the highest form of intervention in the world for Arendt, as it is the realization of freedom”.<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> *Nana Maisons* liksom *Hon* handlar också om Niki de Saint Phalles ansatser att skapa monumentala, arkitektoniska konstverk. De är steg på vägen mot exempelvis den enorma *Jardin des Tarot*.

<sup>180</sup> Smith, s. 21.

#### 4.4 DET GROTESKA PARADISET

Idén om den monstuösa graviditeten förlängs i en annan av *Paradisets* skulpturer: titeln *Le Bébé Monstre* kan förstås som bebismonstret, men också monsterbebisen. I *Pontus Hultén, Hon och Moderna* gör Andreas Gedin, bland mycket annat, en tolkning av *Hon – en katedral* utifrån Michail Bachtins idé om det groteska.<sup>181</sup> Gedin hänvisar till en text av Maria Makela som undersöker Hannah Höchs verk utifrån det groteskas koppling till femininitet.<sup>182</sup> Makela beskriver etymologin för ordet *grotesk*: det härrör från *grotta*, och uppkom i samband med utgrävningen av den romerske kejsaren Neros gyllene hus i Rom. I detta grottlänkande utrymme upptäcktes dekorativa väggmålningar med fantastiska motiv som kombinerade växtlighet med människor och djur: dessa kom att kallas grotesker. Makela noterar att samtiden uppfattade dessa groteska hybrider som feminina, och fortsätter med att koppla konstruktionen av det groteska till graviditet: "[d]ark and cavernous, earthly and material, the hidden interior space of the grotto is like that of the womb."<sup>183</sup> Också det monstuösa har genom historien kopplats till kvinnans förehavanden under graviditeten, som ett sätt att reglera skräcken kring den gravida kroppens metamorfos. I texten "Mothers, Monsters, and Machines" beskriver Rosi Braidotti de vidskepelse som kopplar moderns fantasi till uppkomsten av deformerade bebisar:

[T]he baroque mind gave a major role to the maternal imagination in procreation generally and in the conception of monsters particularly. The mother was said to have the actual power of producing a monstrous baby simply by: (a) *thinking* about awful things during intercourse [...]; (b) *dreaming* very intensely about something or somebody; or (c) *looking* at animals or evil-looking creatures.<sup>184</sup>

*Paradisets* monstuösa bebis är utifrån detta resonemang definitionen av det groteska. **(Bild 8–9)** *Le Bébé Monstre* är en rörig, deformerad varelse med ojämna utbuktningar åt olika håll. Dess öppna gap och krokiga horn tydliggör dess status som djuriskt monster. *La Bébé Monstres* böjda, asymmetriska hornformationer återkommer i *La Bête Gentille* som också förlänger

<sup>181</sup> Gedin 2016, s. 286–290.

<sup>182</sup> Maria Makela, "Grotesque Bodies – Weimar-Era Medicine and the Photomontages of Hannah Höch", i *Modern Art and the Grotesque*, Frances S. Connelly (red.), Cambridge University Press, 2003.

<sup>183</sup> Makela, s. 195–196.

<sup>184</sup> Braidotti, s. 69, kurs. i original.



motivsfären av monstuösa avkommor. **(Bild 7)** Groteskerna – det vill säga växtligheten hybridiserad med djurisk eller mänsklig kroppslighet – fortsätter i *La Fleur*: den närmar sig en svårtydd, abstrakt form och har beskrivits som till exempel ”en stor fallisk skulptur”.<sup>185</sup> Blomman utgörs av en upprest form med rödaktiga, köttsliga utväxter som påminner om frökapslar eller pistiller. **(Bild 12)** *L’Oiseau* uppvisar en liknande svårtydd form. Fågeln förenar jord och luft med hjälp av symbolerna på dess vingar: solen och blomman respektive hjärtat och månen eller bröstet. **(Bild 13, 15)**

*La Nana Arbre* avbildar en metamorfos av *Nana* och träd, och framstår som en sorts grotesk parafras på den antika grekiska myten om Daphne. **(Bild 10–11)** Skulpturens trädgrenar liknar gapande ormar och är en variant av livets träd, ett återkommande motiv i Niki de Saint Phalles oeuvre. Liksom Daphne, som i flykten från en påträngande man förvandlas till ett lagerträd, framställs *La Nana Arbre* med *Nanans* karakteristiskt markerade bröst och den attackeras av Jean Tinguelys maskin som både krafsar med fingerliknande högafflar och trycker en järnskiva mot det ena bröstet. Trädkronan eller håret av slingrande ormar utgör ytterligare en referens till en symbol för kvinnlig monstrositet: Medusa, en skräckhybrid av kvinna och djur.

*Paradiset* representerar således det groteska via både modern och sina monstuösa bebisar, liksom i sin återkommande hybridiska sammansmältning av människa, djur och växtlighet. Niki de Saint Phalles skulpturer i *Paradiset* karakteriseras av den pluralistiska, expanderande riktning som beskrivits ovan i fallet med *La Grosse Nana*. Den genomgående avsaknaden av blickar förstärker tematiken av kroppslig metamorfos. *Paradisets* koppling till graviditet och födande återkommer slutligen även i mytologiseringen kring dess uppkomst: *Paradiset* benämns återkommande som avkommor till *Hon*.<sup>186</sup>

#### 4.5 DEN FÖRKROPPSLIGADE BETRAKTAREN

Förstörelsen och idén om uppbyggnaden av kroppens yttersta gräns som iscensätts i *Hon – en katedral* är fortfarande närvarande i *Paradiset*, men representeras på ett annat sätt. Jean

---

<sup>185</sup> Gedin, s. 204.

<sup>186</sup> Ex. Hultén 1987, s. 173.

Tinguelys maskiner motsvarar det mörka i dualismen: statisk rörelse gentemot organiskt växande, maskin gentemot kropp, hårt gentemot mjukt. Våldet förblir externt snarare än genomträngande – explicit snarare än antytt. Maskinerna pekar rent fysiskt mot och definierar taktilt den organiska kroppens gränser, i en upprepning av betraktarens blick och öga.

Liknelsen av den konsekventa markeringen av *Nanornas* utbuktningar som måltavlor som leder betraktarens blick till sig iscensätter själva betraktandet som en våldsamt handling: blicken jämförs med ett vapen. I *Paradiset* speglas betraktandet i de kinetiska skulpturernas indexikaliska riktning, och konkretiseras således i maskinernas knivblad, borrar och liar.

*Nanornas* ytor inkorporerar betraktarens blick och gör på så vis denna synlig och konkret. Skulpturerna motsätter sig den klassiska relationen mellan subjekt och objekt genom att spegla betraktandet och referera till betraktaren som förkroppsligad. Både *Hon – en katedral* och *Paradiset* implicerar en aktiverad betraktare som på olika sätt rör sig i relation till verket. Vad denna aktivering leder fram till är en inkorporering av betraktarens kroppslighet i verkets betydelseskapande process. En av aktiviteterna på insidan av *Hon* exemplifierar detta: röster och ljud från besökare som slagit sig ned på *the lover's bench* transmitterades i hemlighet till högtalare i baren.<sup>187</sup> Betraktarens röst blir här bokstavligen talat en del av verket. Med hjälp av användningen av betraktarens rörelser, blickar och ljud skapar både *Paradiset* och *Hon – en katedral* hänvisningar tillbaka till dennas kropp: den implicita betraktaren är förkroppsligad.

Utifrån Lynda Neads resonemang i *The Female Nude* framstår *Nanornas* oformliga kroppslighet som ett motstånd mot den snäva definitionen och inramningen av den kvinnliga kroppen långt bakåt i konsthistorien. *Paradisets* anknytning till konstruktionen av det groteska och dess representation av graviditet förstärker tematiseringen av gränsöverskridande – både i form av fysisk expansion och i uppbrutandet av subjektet som enhet. I förlängning vill jag hävda att *Paradiset* representerar ett antiklassicistiskt, feministiskt förhållningssätt till visualisering som strategi.

---

<sup>187</sup> Öhrner, s. 3.

## 5. Slutdiskussion

Syftet för denna uppsats har varit att undersöka skulpturgruppen *Paradiset* dels ur ett historiskt perspektiv, för att fylla luckor i kunskapen kring dess relation till Moderna Museet i Stockholm, dels att analysera dess möjliga betydelser i relation till en konsthistorisk idétradition och en implicit betraktare.

Undersökningens första del bearbetar det empiriska materialet. Här visar det sig att *Paradiset* donerades till Moderna Museet efter ett händelseförlopp som påverkades av vänskapsrelationer, tur och slump. *Paradisets* framtid var oklar när Anna-Lena Wibom och Pontus Hultén lyckades lösa frakten av de monumentala skulpturerna till Europa, varefter verket blev kvar i Stockholm. Det visar sig också att både formuleringar av intentioner och tolkningar av *Paradiset* ofta fokuserar på dess presentation av ett motsatsförhållande. Tolkningarna har tenderat att röra sig bortom själva verket i individuellt präglade beskrivningar, men rör sig ofta kring olika varianter av dikotomierna kvinnligt och manligt samt natur och teknologi.

Undersökningen fortsätter i två teoretiska riktningar som utgår från vardera konstnärskap, i en ansats att förstå verkets motivsfär och de betydelser som föregår dikotomin. Det första av dessa framför en tolkning av Jean Tinguelys kinetiska skulpturer i *Paradiset*. Här framkommer att rörelsen utgör en avgörande del av verkets estetiska plan. Rörelsen kan ses som en referens till förmultning, både vad gäller verket i sig självt och det omgivande: i förlängning utgör detta en referens till betraktarens egen förgänglighet. Återspegligen med betraktarens kroppslighet, liksom juxtapositioneringen med *Nanorna*, föranleder uppfattningen av maskinerna som antropomorfa: de tolkas som manliga. Begreppet rörelse har också utforskats i relation till en politisk laddning. Tinguelys maskiner framstår som antiklassicistiska i sin konstnärliga strävan, både i ett konsthistoriskt och i ett politiskt perspektiv. De innefattar en kritik mot kapitalismen, kommersialismen liksom industrialismens teknologiska övertagande.

I det tredje kapitlet visar jag hur Niki de Saint Phalles *Nanor* kan ses som konsthistoriska kommentarer som i grunden kritiserar den traditionella, patriarkala avbildningen av den

kvinnliga nakenakten, vilken enligt Lynda Nead exemplifierar konstens förmåga att transformera okontrollerad natur och materia till ren form. *Nanorna* motsätter sig denna tradition genom att fokusera på den allra yttersta kvinnligheten, den kvinnliga kroppens fysikalitet, och låta denna utvidga sig över marginalerna. Jag exemplifierar detta med en närstudie av den gravida *Nanan* i *Paradis*. Denna undersöks utifrån teorier som beskriver hur den gravida kroppen har setts som grotesk – den avbildas ofta som antingen upphöjd och avskalad kroppslighet, eller som monstruös. Jag menar att Niki de Saint Phalles representation av graviditet står bortom båda dessa motpoler genom att utgå från en subjeksposition. Idén om graviditeten som en upplösning av gränser – insida och utsida, subjektets enhet – undersöks på olika sätt i Saint Phalles konstnärsskap, både inom och utanför *Paradis*.

I kapitlet presenteras också en tolkning av verket *Hon – en katedral*, där jag menar att verket iscensätter ett system av blickar, i vilket betraktaren själv, genom inträdet i *Nanans* inre genom vaginan, försätts i ett spektakel som utgör verkets centrala blickpunkt. Jag argumenterar för att denna sortens tematisering av betraktandet återkommer i *Paradis*. *Nanornas* visuella inkorporering av betraktarens blickriktningar speglas i maskinernas indexikaliska riktning mot de markerade utbuktningarna. Vidare går jag in på teoretiseringar av det groteska, som visar att *Paradis* förlänger sin representation av fertilitet i form av monstruösa avkommor. Niki de Saint Phalles skulpturer tycks nära sammankopplade med definitionen av det groteska – i motivsfären återkommer alluderingen till fertilitet och växande, liksom hybridiseringar mellan människa, djur och växtlighet. Uppsatsens två tolkningsriktningar etablerar, i flera skikt, *Paradis* som ett antiklassicistiskt ställningstagande i ett konsthistoriskt perspektiv.

Jag upplevde den semiotiska begreppsapparaten, via Wolfgang Kemp och Charles Sanders Peirce, som avgörande då den specificerar betydelsefulla punkter i processen av betydelseskapande. I den slutgiltiga undersökningen kan den semiotiska metoden dock framstå som undanskymd. De semiotiska resultaten i bildtolkningen, som främst grundas i verkets form, både understödjer och fördjupas av de teoretiska resonemangen kring innehållet.

Syftet har genomförts på så vis att uppsatsen fördjupar förståelsen av *Paradis* i flera aspekter, liksom presenterar en tolkning av verket som knyter an till en implicit betraktare, de två konstnärskapen, Moderna Museet samt en konstvetenskaplig idétradition. Tolkningen är baserad på idén om en implicit betraktare och min egen inlevelse, liksom konstnärernas

uttalanden, tidigare tolkningar, titlar, uttryck och konnotationer. Ett genomgående tema i uppsatsen är en idé om den aktiva betraktaren och ett slags öppenhet eller rörlighet i verkets betydelser. Undvikandet av den sortens symboliska tolkningar som jag uppfattar att dikotomin i *Paradiset* gett upphov till, har i vetenskapligt syfte varit ett försök att hålla mig så nära verket som möjligt. Det förhindrar dock inte att också min tolkning av *Paradiset* – som av Jean Tinguely beskrivs som motsägelsefull glädje, galenskap, absurditet – bör ses som performativ i viss mån.<sup>188</sup>

Uppsatsens frågeställningar visade sig vara mer omfattande än snäva. Undersökningen snuddar vid ett flertal företeelser som hade kunnat tas längre, vilket utgör en svaghet. Den bör inte ses som en allomfattande analys av *Paradisets* betydelser: särskilt vad gäller samspelet mellan de två sidorna lämnar den mycket öppet. Det finns också utrymme för en mer ingående studie av verket i relation till utvecklingen av Moderna Museet som institution. I introduktionen nämner jag att *Paradiset* kan ses som en rest från museets storhetstid på 1960-talet, och i min analys menar jag att *Paradiset*, placerat nere vid vattnet så att det förändrade Stockholms stadshorisont, kan ses som en förlängning av museets radikala verksamhet. Frågan kvarstår hur Moderna Museets utveckling mot ett mer traditionellt museum och etablerad konstinstitution, liksom faktumet att de medgav till förflyttningen av *Paradiset* närmare museet, påverkar uppfattningen av verket. Vidare upplever jag att en lucka finns i forskningen kring den mer teoretiska, filosofiska grunden i Pontus Hulténs verksamhet. I min undersökning framstår kopplingen till Sergei Eisensteins montage-teori som tydlig – vilket föranleder frågan om Hulténs relation till dennes idéer kring konsthistorien, rörelsen och politiken.

Undersökningen visar att *Paradiset* som skulpturgrupp implicerar en aktiverad, förkroppsligad betraktare både via dess fysiska rörelser kring verket och via en tematisering av betraktande i verkets uttryck. Förutom att det visar på rörelsens koppling till klasskamp i motsats till stabilitetens association med ett aristokratiskt konstideal, framstår idén om ett aktivt betraktande som avgörande i Sergei Eisensteins resonemang. *Paradisets* placering utanför museet, rörelsens aktualitet och hävdande i rummet samt dess implicering av en aktiv betraktare är aspekter som visar på skulpturgruppens politiska implikationer. I linje med Hannah Arendts idéer om födseln kan också motivsfären kring fertilitet och växande ses som delaktigt i ett slags uppmaning till politiskt aktivitet och handling hos betraktaren.

---

<sup>188</sup> Se s. 24–25 för citatet i sin helhet.

## 6. Sammanfattning

Denna uppsats tar sin utgångspunkt i den monumentala skulpturgruppen *Paradiset (Le Paradis Fantastique)* som står på Skeppsholmen utanför Moderna Museet. *Paradiset* skapades år 1967 av konstnärsparet Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely och ställer hennes färgglada plastskulpturer mot hans kinetiska, svartmålade skulpturer av järn. 1971 installerades verket vid Skeppsholmsbron i Stockholm, där det blev en del av Stockholms stadshorisont. Detta efterföljdes av starka reaktioner från konservativt håll, och en uppfattning av verket som obscen och groteskt. År 1987 flyttades skulpturerna en bit in på Skeppsholmen där de är mindre synliga. Denna uppsats har syftat till att undersöka *Paradiset* utifrån dels ett empiriskt, dels ett semiotiskt perspektiv, för att fylla luckan av dess något undanskymda plats i ett konstvetenskapligt sammanhang.

Undersökningens andra kapitel syftade till att ta reda på omständigheterna kring *Paradisets* uppkomst, donation till Moderna Museet liksom tendenser i receptionen utifrån sekundärkällor, arkivmaterial samt en kvalitativ intervju. Här visade det sig att donationen följde av ett händelseförlopp färgat av vänskapsrelationer, tur och slump. Konstnärerna var goda vänner med den dåvarande museidirektören Pontus Hultén och Anna-Lena Wibom, som var ansvarig för museets filmverksamhet. Dessa lyckades hjälpa till med att frakta skulpturgruppen från USA till Europa, varefter de blev kvar i Sverige. *Paradiset* förblir en symbol för Pontus Hulténs strävan att införliva avantgardistiska idéer i museiverksamheten. Undersökningen visade också att både intention och tolkningar av *Paradiset* har tenderat att utgå från verkets uppbyggnad kring motsatsförhållanden, där de primära tolkningsriktningarna utgörs av dikotomierna manligt och kvinnligt, teknologi och natur. Idéerna kring verket befäster maskinerna som angripare av de paradisiska skulpturerna.

Syftet med de två efterföljande kapitlen var att utföra en semiotiskt grundad tolkning av *Paradisets* betydelser med utgångspunkt i idén om en implicit betraktare. Dessa kom att följa två teoretiska riktningar, vilka återspeglas i verket självt: *rörelse* i Jean Tinguelys maskiner och *kroppslighet* och *femininitet* i Niki de Saint Phalles *Nanor*, varelser och växter. I kapitel tre undersöktes idén om rörelse utifrån ett teoretiskt, politiskt och semiotiskt perspektiv. Rörelsen definierades som en konstnärlig lösning på ett estetiskt problem – en lösning som bör ses i

perspektiv med konnotationer till rörelsens politiska skikt, dess koppling till Pontus Hulténs verksamhet på Moderna Museet och det indexikaliska samröret med Niki de Saint Phalles skulpturer. Den politiska aspekten av Jean Tinguelys konstnärskap undersöktes utifrån 1920-talets teoribildningar kring begreppet rytm i relation till det industriella samhället, liksom utifrån filmteoretikern Sergei Eisensteins idéer om rörelse, betraktande och politik. Enligt min tolkning konnoterar rörelsen – i sin motsättning mot stabilitet och statiska strukturer – både människans yttersta förgänglighet och en politisk förändringspotential. Slutligen hävdade jag att *Paradisets* påstådda obscenitet tycks ha sitt ursprung i verkets sammansättning av rörelse, organisk rytm och associationer till kroppslighet.

Kapitel fyra utgick från begreppet kroppslighet i relation till Niki de Saint Phalles skulpturer i *Paradisets*. *Nanorna* lästes som motsatser till Lynda Neads idéer om den kvinnliga nakenakten, och således som kommentarer till konsthistoriens släta, inneslutande avbildning av kvinnan: expansiva snarare än tillslutna; kraftfulla visualiseringar av kvinnans kroppslighet snarare än estetiserade transformationer till ren form. Jag framförde idén att *Nanorna* tematiserar betraktande genom att i form och innehåll – bröst, skinkor och utbuktningar markerade som måltavlor i starka färger – både styra och visualisera blickriktningen. Detta föranleder en implicering av en betraktare som är förkroppsligad. Här undersöktes vidare *Paradisets* motivfär utifrån teoretiseringar kring graviditet och det groteska. Studier kring graviditet visar att den gravida kroppen utgör sinnebilden av det groteska i dess egenskap av metamorfos. Jag framförde idén att *Nanorna* – via *La Grosse Nana* – representerar en subversiv syn på graviditeten genom att tematisera den subjektiva upplevelsen av utvidgande. *Paradisets* representerar det groteska via både den gravida *Nanan* och dess monstruösa avkommor. Det groteska återfinns vidare i en upprepning av hybrider mellan människa, djur och natur.

I den femte kapitlet, slutdiskussionen, sammanfattades det empiriska resultatet, och en ansats gjordes att sammanföra den semiotiska tolkningens två riktningar. Det framkom att *Paradisets* i flera aspekter – i dess representation av rörelse, kroppslighet och det groteska – kan ses som en antiklassicistisk kommentar i ett konsthistoriskt perspektiv. Idén om rörelse återfinns inte enbart i maskinernas faktiska rörelser utan föranleder i *Paradisets* fall också en idé om en aktiv, förkroppsligad betraktare som utgör ett politiskt subjekt.

## 7. Källor och litteratur

### 7:1 OTRYCKTA KÄLLOR

Anna-Lena Wibom, intervju med uppsatsförfattaren, förvarad i nedtecknad form hos denne, Lidingö 2019-12-17

#### *7:1:1 Arkivkällor*

”Brev från Kungl. maj:t till Nationalmuseum” 1969-12-30, MMA MA F2ob:1

”Brev från Kungl. Maj:t till Moderna Museet” 1970-01-30, MMA MA F2ob:1

Edman, Ragnar, Dahlbäck, Bengt, Ljungberg, Sven, ”Yttrande över framställning om flyttning av skulpturgruppen ’Le Paradis Fantastique’” 1977-11-08, MMA MA F2ob:1

Fornander, E., ”Brev till MM styrelse och museichef Olle Granath från E. Fornander i egenskap av Flottans Man” 1982-12-08, MMA MA F2ob:1

Hultén, Pontus, ”Brev från Pontus Hultén till Mrs. Freedman” 1969-09-24, MMA MA F2ob:1

Hultén, Pontus, ”Brev från Pontus Hultén till Jean Tinguely” 1969-10-13, MMA MA F2ob:1

Hultén, Pontus, ”Brev från Pontus Hultén till Skeppsredare Erik Wijk” 1970-02-09, MMA MA F2ob:1

Lindvall, Jöran, ”Paradiset skall stå högt”, odaterat dokument, MMA MA F2ob:1

de Menil, John, ”Brev från John de Menil till Pontus Hultén” 1969-09-26, MMA MA F2ob:1

de Menil, John, ”Brev från Jean de Menil till Pontus Hultén” 1969-10-02, MMA MA F2ob:1

de Menil, John, ”Brev från Jean de Menil till Pontus Hultén” 1969-11-14, MMA MA F2ea:3

”Paradis Fantastique – Översikt av utgifter” 1970-11-10, MMA MA F2ob:1

de Saint Phalle, Niki, ”Collaboration”, utkast, MMA PHA 5.1.41

de Saint Phalle, Niki, ”The Hon”, utkast, MMA PHA 5.1.41

Springfeld, Björn, ”Brev från Björn Springfeldt till Radionämnden” 1977-11-09, MMA MA F2ob:1

Odaterat, osignerat dokument, lista över skulpturens titlar, MMA MA F2ob:1

Wibom, Anna-Lena, ”Pressrelease: Paradiset är i fara”, MMA MA F2ob:1

### 7:2 TRYCKTA KÄLLOR

#### *7:2:1 Litteratur*



- Bischofberger, Christina, *Jean Tinguely: catalogue raisonné Vol. 1, Sculptures and reliefs: 1954–1968*, Galerie Bruno Bischofberger, Küsnacht/Zürich 1982
- Bornemark, Jonna och Smith, Nicholas (red.), *Phenomenology of Pregnancy*, Södertörns högskola, Huddinge 2016
- Bornemark, Jonna, "Life beyond Individuality: A-subjective Experience in Pregnancy", Bornemark och Smith (red.) 2016
- Braidotti, Rosi, "Mothers, Monsters, and Machines", *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, Katie Conboy, Nadia Medina och Sarah Stanbury (red.), Columbia University Press, New York 1997
- Cardenas, Bloum, *Niki et Jean – l'Art et l'Amour*, Prestel, München 2005
- Chandler, Daniel, *Semiotics – the Basics*, Routledge, London 2007 (2002)
- Cowan, Michael, "The Heart Machine: 'Rhythm' and Body in Weimar Film and Fritz Lang's Metropolis", *Modernism/modernity*, 14:2, 2007
- Dossin, Catherine (red.), *France and the Visual Arts Since 1945 – Remapping European Postwar and Contemporary Art*, Bloomsbury Publishing Inc, New York 2019
- Eisenstein, Sergej, "Laokoon" (odaterad), i *Aisthesis – Estetikens historia del I*, Sara Danius, Cecilia Sjöholm och Sven Olov Wallenstein (red.), Thales, Stockholm 2012
- Francblin, Catherine, *Niki de Saint Phalle: la révolte à l'œuvre*, Hazan, Paris 2013
- Gedin, Andreas, *Pontus Hultén, Hon & Moderna*, Langenskiöld, Stockholm 2016
- "Gros, -se", *Fransk-svensk ordbok*, Enwall, Jeannie och Lötmarker, Ruth (red), Natur och Kultur, Stockholm 1995.
- Gustavsson, Martin, "Pengar, politik och publik – Moderna Museet och staten", *Historieboken om Moderna Museet 1958–2008*, Anna Tellgren (red.), Moderna Museet, Stockholm 2008
- Hultén, Pontus, *Den ställföreträdande friheten eller Om rörelse i konsten och Tinguelys Metamekanik*, Kasark 2, Stockholm 1955
- Hultén, Pontus, *A Magic Stronger Than Death*, Bompiani, Milan 1987
- Joly, Noémi, "Decelerating *Le Mouvement* of Paris with *Vision in Motion – Motion in Vision* of Antwerp: Movement, Time and Kinetic Art, 1955–1959", i Dossin 2019
- Jones, Amelia, "Wild Maid, Wild Soul, a Wild Wild Weed: Niki de Saint Phalle's Fierce Femininities, ca 1960-66", i Morineau 2014
- Kemp, Wolfgang, "The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetics of Reception", *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), Cambridge UP 1998
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. Sven Olov Wallenstein, Daidalos, Göteborg, 2011
- Lundström, Anna, *Former av politik: tre utställningssituationer på Moderna museet 1998-2008*, doktorsavhandling, Stockholms universitet, Makadam, Göteborg 2015

- Lundström, Anna, "Rörelse i konsten. En utställnings olika lager" i *Moderna Museet och Pontus Hultén. De formativa åren*, Anna Tellgren (red.), Moderna Museet, Stockholm 2017
- Makela, Maria, "Grotesque Bodies – Weimar-Era Medicine and the Photomontages of Hannah Höch", i *Modern Art and the Grotesque*, Frances S. Connelly (red.), Cambridge University Press, 2003
- Minioudaki, Kalliopi, "Unmasking and Reimag(in)ing the Feminine: the M/others of Niki de Saint Phalle", i Morineau 2014
- Morineau, Camille (red.), *Niki de Saint Phalle 1930–2002*, Guggenheim, Bilbao 2014
- Nead, Lynda, *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London 1992
- Nordenfalk, Karl, "Paradiset som diskursivt objekt: Rum, konst och reaktioner i Stockholm 1969-1987", kandidatuppsats, Stockholms universitet, 2015
- Peirce, Charles S., "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", *Semiotics. An Introductory Anthology*, Robert Innis (red.), Bloomington 1985
- Pollock, Griselda, "Modernity and the Spaces of Femininity", *The Visual Culture Reader*, Nicholas Mirzoeff (red.), London 1998
- Smith, Nicholas, "Phenomenology of Pregnancy: A Cure for Philosophy?", i Bornemark och Smith (red.) 2016
- Tinguely, Jean, "Artist's Word" i Hultén 1987
- Tinguely, Jean, "Static, static, static!", 1959-11-12, i Hultén 1987
- Tiso, Elisabeth, "The Public Art of Jean Tinguely 1959–1991: Between Performance and Permanence", i Dossin 2019
- Ussher, Jane M., *Managing the Monstrous Feminine – Regulating the Reproductive Body*, Routledge, London 2004
- Öhrner, Annika, "Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory – *HON - en katedral*", *Stedelijk Studies*, 7, 2018

#### 7:2:2 Tidningsartiklar

- Ekman, Karin, "Befria Skeppsholmen från plastfigurerna", *SVD*, 1975-09-09
- Carlstedt, S., "Hur länge ska vi dras med Paradiset?" *Svenska Dagbladet*, 1972-02-05
- Glueck, Grace, "Tinguely's Machines Menace Niki's Nanas in the Park", *New York Times*, 1968-05-02
- Kalmér, Erik, "Tyck till om konsten: Älskad Dockvagn och hatat Paradis", *Svenska Dagbladet*, 1982-03-30
- Kalmér, Erik, "Tyck till om konsten: nytt Paradis i Paris", *Svenska Dagbladet*, 1982-04-08
- Kalmér, Erik, "Paradiset flyttas till Moderna Museet", *Svenska Dagbladet*, 1987-08-21
- Michel, Jacques, "Les 'nanas' et les 'machines' feront la foire à Montréal", *Le Monde*, 1967-03-03

Nordin, Vera, ”Stockholm – ett paradiset för konstluskare”, *GT*, 1971-06-01  
Olvång, Bengt, ”Hanar och honor”, *Aftonbladet*, 1971-05-13  
Romdahl, Margareta, ”Jean Tinguely i paradiset”, *Dagens Nyheter*, 1971-04-27

### 7:2:3 Internet

Museum Tinguely, ”Bezzolas Tinguely: Fotografien 1960–1991” 2003, <https://www.tinguely.ch/en/ausstellungen/ausstellungen/2003/Leonardo-Bezzola.html> [hämtad 2019-10-28]

### 7:2:4 Filmer

”Brev från Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely till Pontus Hultén” 1967-02, syns i *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely: Les Bonnie & Clyde de l’Art*, Faure, Louise och Julien, Anne, dokumentärfilm, 2011, <https://youtu.be/3y-I-KpxiG8> [hämtad 2020-01-09]  
Ffrench, Christina, *Paradiset – snuskeri och en skamfläck i Stockholms miljö?*, 1977-10-24, TV-dokumentär, SR TV2, Stockholm  
Hultén, Pontus och Nordenström, Hans, *En dag i staden*, 1956, film, <https://www.filmarkivet.se/movies/en-dag-i-staden-varlden-genom-kameraorat/>, [hämtad 2019-10-30]  
Lagerkvist, Bengt, ”Konst som retat många – Paradiset”, TV-program, SVT, 1994, <https://www.svtplay.se/video/13940060/konst-som-retat-manga/konst-som-retat-manga-paradiset?info=visa> [hämtad 2020-01-04]  
Moderna Museet, ”Trubbel i Paradiset, bakom kulisserna, Niki de Saint Phalle och Jean Tinguely”, 2019-11-12, video, <https://www.youtube.com/watch?v=-J8KaT63wVI>, [hämtad 2019-12-26]  
”Niki de Saint Phalle, l’atelier de l’artiste”, 1969, filmintervju med Niki de Saint Phalle, <https://www.grandpalais.fr/fr/article/niki-de-saint-phalle-latelier-de-lartiste-archive>, [hämtad 2019-10-11]  
Saulnier, Adam, Art Actualité, ”Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely évoquent leur travail commun” 1967-03-26, video, <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05345/niki-de-saint-phalle-et-jean-tinguely-evoquent-leur-travail-commun.html#eclairage> [hämtad 2019-11-08]