Arkitekturtidskriften KRITIK #14 september 2011

Arkitekturtidskriften KRITIK #14 september 2011

ISSN 1654-7969
Syntes förlag
Pris: 125 SEK

Arkitekturtidskriften KRITIK #14

Redaktör och ansvarig utgivare:
Pär Eliaeson

Medarbetare:
Ola Andersson, Gert Wingårdh, Thomas Hellquist, Fredrik Rosenhall, André Johansson, Peter Hallén, Stefan Romare, Joker & Maverick

Tryck:
Spauda

Utgiven av:
Syntes förlag
Beckbrännarbacken 2
116 35 Stockholm
www.syntesforlag.se

Blogg:
syntesforlag.blogspot.com

ISSN 1654-7969
För ej beställt insänt material ansvaras ej.
Produceras med stöd från Statens kulturråd.

Omslag:
Clarion Hotel Post, Göteborg
Foto: Pär Eliaeson

6 Ledare

8 CLARION HOTEL POST / Peter Hallén

18 DET TVÅNGSMÄSSIGA STILBROTTET / Pär Eliaeson

20 DEN SVENSKA ARKITEKTURENS DÖD / Ola Andersson

26 ALVAR BOR INTE HÄR LÄNGRE / André Johansson

36 Architexts

38 SCARPA ÅTERBESÖKT / Gert Wingårdh

48 FRIGGAGATAN / Fredrik Rosenhall

58 FAGUSFABRIKEN 100 ÅR / Stefan Romare

66 MODERNISMEN OCH VÄRLDSARVET / Pär Eliaeson

76 Kolumn: THOMAS HELLQUIST

78 Tidskrifter

SAMTIDA ARKITEKTUR

Pär Eliaeson

Det finns faktiskt någonting att lära även för arkitekturen av Oslo/Utøya 22/7 2011. Den tekniska aspekten är att det som skadar och dödar flest människor vid ett sprängattentat är det glas som sprids av explosionens chockvåg. Detta är en realitet som i allra högsta grad påverkar (eller borde påverka) de arkitektoniska avväganden som samtida byggherrar och arkitekter står inför, både när det gäller nybyggen och anpassning av befintliga fastigheter.

I den nynynymodernistiska våg som oreflekterat manglas ut över vår världs offentliga rum och dess arkitektur skördar fönster- och glastillverkarna stora anbudsvolymer, både i bostads- och arbetsplatsprojekt. Det skulle vara kul att veta hur mycket glasytorna har ökat i fasaderna de senaste decennierna.

Att vi bygger in en presumtiv dödsfälla i våra fasader är någonting vi borde fundera över, åtminstone i projekt som har höga säkerhets- och offentlighetsaspekter. Det vore också trevligt om vi i samma reflektion och diskussion kunde bearbeta den gamla seglivade myten att en glasfasad symboliserar och representerar “öppenhet”, en av de oerhört provocerande arkitektoniska banaliteter som valsar runt i arkitekturdiskussionen i vår kultur.

Att en byggnad har mycket transparent glas i fasaden behöver inte alls betyda att den är en “öppen” eller inkluderande byggnad, tvärtom. Och glas är många fall någonting som ger en byggnad över dygnet och över året ett mörkare visuellt intryck än många andra icke transparenta material. När nu i vår tid de säkerhetsmässiga aspekterna på glas aktualiserar med obehaglig tydlighet är det dags att rannsaka glas som fasadmaterial på allvar.

En helt annan aspekt på specifikt Oslo/Utøya-attentaten har kulturella förtecken och påverkar därmed också arkitekturen, som den samhällskulturella rörelse den är. Det som underblåst attentatsmannens ideologiska motivation är ett kulturellt utanförskap och en paranoid föreställning om att den politiska och ekonomiska eliten tvingar på folket en ideologi och samhällsordning som är oönskad.

Eftersom arkitekturen är gestaltad ideologi berörs den i allra högsta grad även av denna komplikation. Det paranoida och rättshaveristiska draget har blivit allt vanligare i arkitektur- och stadsbyggnadsdiskussionen i Sverige de senaste åren. Arkitekter och politiker anklagas för att göra arroganta estetiska övergrepp på allmänheten och att bygga hus och stadsdelar som är oönskade, både till utseende och struktur. Tonen i denna diskussion är många gånger hård och hänsynslös, färgad som den är av den plats där samtalet huvudsakligen äger rum (internet). Också detta ett efter de norska terrorattentaten uppmärksammat problem.

Även forskare inom arkitektur och stadsbyggnad och vanligtvis väl insatta samhällsdebattörer har tyvärr gett sig in på detta populistiska spår och eldat på skevheten i diskussionen. Ett sällsynt hänsynslöst tillgrepp skedde ganska nyligen i samband med den tragiska branden på Arkitekturskolan KTH i Stockholm. I en krönika i tidningen Affärsvärlden jämförde Johan Hakelius Le Corbusier med Usama bin Ladin och härledde den svenska arkitektkåren till att vara arkitekturens Al-Qaida som nu fått sin högborg arkitekturskolan förstörd, vilket enligt Hakelius var en anledning till stor glädje, jämställd med att bin Ladin nyss hade dödats. ”Förra veckan började bra. Först ett piller mellan ögonen på bin Ladin och sedan brann Arkitekturskolan i Stockholm.”, inledde Hakelius sin krönika.

Skolans prodekan Leif Brodersen upplyste i ett meddelande på arkitekturskolans hemsida Hakelius att: “den utopiska och dogmatiska modernismen har varit död i många decennier. På KTH:s arkitekturskola arbetar studenter och lärare i en liberal och tolerant anda, där mångfald och pluralism hyllas och där vi utvecklar olika strategier för en omställning till ett hållbart samhälle. Vi har nyligen fått stora delar av vår arbetsplats totalförstörd. Studenter har fått sina arbeten förintade och många har mått mycket dåligt på grund av branden.”

Terrorattentaten i Norge kan lära oss att vi lever i en populistisk och även narcissistisk tid. Det kan vara bra att fundera på alternativ, var och en på sin kant. Allt är politik. ▪

VILLA SAVOYE, POISSY, FRANKRIKE

FOTO: PÄR ELIAESON

MER INTRESSANT ÄN ARKITEKTUREN

Peter Hallén

”Men ännu mer intressant än arkitekturen är idén om en helt ny mötesplats och en arena för det nya, kreativa Göteborg.”, skriver Clarion Hotel Post på sin hemsida.

Det löser sig, det löser sig, lär Kal ha sagt till Ada om kvalitén på vattnet i Valhallabadet på 1960-talet. Mikael Askergren gjorde *Utan titel (Göteborg är bajs)* 1998. Nu är det poolen på toppen av Clarion Hotel Post som står i fokus och göteborgshumorn fastnar i halsen.

Det nu så kallade Gamla posthuset eller Centralposthuset vid Drottningtorget ritades av göteborgsarkitekten Ernst Torulf. När det nyklassicistiska huset i tre våningar stod klart för invigning, pingstdagen den 30 maj 1925 i närvaro av bland andra Byggnadsstyrelsens generaldirektör Ivar Tengbom, var det inte bara det största posthuset i Norden, utan även det dyraste husbygget i Sverige. Tengbom och Torulf var tidigare kompanjoner och hade tillsammans ritat Borås stadshus. Huset har en kantig hästskoform, som också kan läsas som ett versalt ”G”, som i Göteborg. Huset är främst byggt av gult tegel och granit från Hunnebostrand, taket av skiffer från Grythyttan. I graniten finns inmejslat bilder som visar posttransporter i äldre tider. Den slipade kalkstenen inomhus kom från Brunflo. 1995 blev posthuset byggnadsminnesmärkt.

Bebyggelseantikvarien Torbjörn Lindstedt i länsdelen Skaraborg är mycket kritisk till tillbyggnaden av Centralposthuset med en 14 våningars tillbyggnad inne på gården. Hans kritik riktar sig mot att man förstör ett byggnadsminne och gör det genom att bryta mot flera lagar: Kulturminneslagen, Plan- och bygglagen samt Miljöbalken.

–Det finns en lagstiftning och det vet kommunen, säger han. Home Properties visste om det när det köpte Centralposthuset och kommunen och länsstyrelsen borde ha gjort klart för dem att de fick hålla sig inom ramarna. En tillbyggnad ska vara underordnat byggnadsminnet.

Vid ett första besök av platsen är det ofrånkomligt att inte först tänka på hur konstlöst arkitekterna placerat en volym proportionerad som en tändsticksask på posthusets gård. Det

andra som slår mig är att jag är otroligt trött på alla svartgröna eller grönsvarta fasader jag ser över hela riket.

Den första jag blev ledsen över var Gert Wingårdh:s Clarion Sign på Norra Bantorget i Stockholm. Hela platsen fick en dyster uppsyn. Hellre då kejserliga färger som Magnus Månsson på Semrén & Månsson talar om i sin beskrivning av Hotel Post. Vad kejserliga färger än är så kan de väl i alla fall inte vara dystra? Kejsarens underkläder var röda i sagan när jag växte upp och det är kanske därför jag tycker att det låter trevligare än grönt och svart.

Den andra jag såg var på väg in i Göteborg, i Gårda strax innan alla idrottsarenorna, Åke Johansson:s och White Arkitekter:s gröna skrapa för Skanska. Denna byggnad försöker i alla fall vara Nordens klimatsmartaste och ormens lek över fasaden har i alla fall en grafiskt intressant slingrande kvalité, men ack så dyster kulör.

CLARION HOTEL POST, DROTTNINGTORGET, GÖTEBORG

BYGGHERRE: HOME PROPERTIES

ARKITEKT: SEMRÉN & MÅNSSON

BYGGARE: PEAB

BILD: SEMRÉN & MÅNSSON

Den tredje finns nu monterad på Sven-Olof Johansson:s fasad mot Östermalmstorg i Stockholm. Ni vet han som tog i med boxhandskarna både mot Mats Gellerfelt och mot wallenbergarna om SAAB Scania. Jag såg honom oftast djupt parkerad i grusfällorna på Gelleråsens racerbana. Kommunen var inte nöjd med arkitektkontoret Equator:s svartvita fasad och tvingade Sven-Olof att plocka ner den och sätta upp en grönsvart version av det kraftigt uppförstorade björkmönster man sett på universitetsbibliotekets fasader i Utrecht och envisats med att applicera på Åhlénshusets glasskivor. Här vid Drottningtorget vid Centralstationen är väl det vänligaste man kan säga om fasadmaterialet att man försökt anpassa det till byggnadsminnets skiffertak och oxiderade takdetaljer av koppar.

Två av dessa fyra byggnader i svart och grönt är alltså uppförda på uppdrag av Home Properties, Home Investments ägare Petter A. Stordalen. Han äger inte bara fastigheten utan också bolaget som skall bedriva hotellverksamheten, Nordic Choice Hotels, genom varumärket Clarion Hotels. När han korats till Årets man i Norge 2008 valde han att offentligen ta av sig på överkroppen och blotta sin vältränade bringa. Stordalen är inte alltid en välsedd restauranggäst, han dansar gärna på borden och fortsätter tills han blir utkastad, som på Fjällgården i Åre på after ski. Är det Stordalen som gillar grönt och svart?

Eller är det PEAB som både deläger och byggde Åhlénshuset vid Östermalmstorg och som bygger Hotel Post. Bolaget grundades 1959 av bröderna Mats och Erik Paulsson. Verksamheten bestod då av renhållning och soptömning åt lantbrukare. Är det de som gillar grönt och svart?

Är det Gert Wingårdh som gillar grönt och svart? Nä, så enkelt är det inte, han gillar både guldfärgade och röda hus. Men så kommer jag på ett till: Kungsholmsporten i Stockholm, Wingårdhs för Wallerstam. Är det alltså beställaren som avgör? Hur många har Wallerstam på sitt samvete? Eller är det Emmaboda och Saint-Gobain, eller energinormen wingårdhsgrönt.

När jag nu skall skriva om detta stadsbyggnadsfiasko signerat arkitekten Magnus Månsson på Semrén & Månsson kan jag inte låta bli att dra mig till minnes en föreläsning som Rem Koolhaas höll i Stockholm för länge sedan. Hans *Delirious New York* var på modet och han visade en teckning som föreställde en swimmingpool som flöt på vattnet och lät sig simmas över Atlanten mot New York. Den ursprungliga paradoxen upptäcktes av några ryska arkitekter på 1920-talet, att de var tvungna att simma mot sitt hemland för att poolen skulle röra sig bort ifrån Ryssland på deras flykt därifrån. Enligt Koolhaas är detta en symbol för en arkitektur som en ren aktivitet, som inte är och inte kan definieras av sin massa eller material:

> *Här är alltså ett manifest för arkitektur såsom simmandets, det vill säga, att röra sig genom en substans, men röra sig utan massa och materialitet. Att simma i publika swimmingpooler är, samtidigt som du måste vara tålmodig, det mest effektiva sättet uppgå i en civilisation, en kultur. Du förstår allt ögonblickligen, du förstår relationen mellan män och kvinnor, prudentlig, gammalmodig; du förstår allt.*
>
> *Detta är alltså arkitekturens fluidum: att simma genom något transparent, är att på samma gång att röra sig genom meningen av den transparensen genom ansträngning, motstånd, men med möjligheten att lägga mening till rum och material.*
>
> *När Manhattan förvandlas från en stad till en metropol, blir Coney Island en plats för avkoppling, ett säkerhetsvärde för världens mest laddade storstad. När kravet på fly undan ökar tvingas ön att mutera; den måste förvandla sig till naturens själva motsats, och istället för att erbjuda en release från urbant tryck, erbjuder Coney en intensifiering. Öns konstgjordhet blir en attraktion, motverkande den nya storstadens teatraliskhet med sin unika ”super-naturlighet”. Coney:s nöjesparker Steeplechase, Luna och Dreamland växer fram, var och en mer vulgär än sin föregångare, erbjudande en infrastruktur som gjorde ön till ”världens mest moderna fragment”. Inom Coney agerar dessa tre parker som testfält för en ”det fantastiskas nya teknologi” från vilken härstammar strategierna och mekanismerna som kom att forma Manhattan.*
> *Tornet testades först på Coney med de ”snövita topparna” i Luna:s siluett. Nu på Manhattan blev byggnad torn genom föreningen av hissen och stålrams-stommen, beredde plats*

FOTO: PÄR ELIAESON

för en konstruktion som ”förmådde stödja nyligen upptäckta landområden”, ju högre man klättrade desto fler ogynnsamma omständigheter lämnade man under sig.

Manhattans arkitektur lobotomerades, ”mindre och mindre yta representerade mer och mer inre aktivitet”. Genom att separera det inre från det yttre, skyskrapans monolit besparade den yttre världen vardagens liv, ett skal som huserade lager av verklighet.

Le Corbusiers Radiant City projekt undgick att realiseras på Manhattan, det var ett förslag att utradera de utopiska urbanistiska ideal på vilka Manhattan var byggt och ersätta dem med en uniform uppsättning torn – cartesianska skyskrapor – jämt utplanterade på gröna ytor. Hans önskan var att rena staden, och ge dess innevånare tillgång till ljus och luft. Hans urbana form avlägsnade sammanträngningen, endast erbjudande banalitetens effektivitet i utbyte. Denna sammanträngning, i en dimension avskiljd från verkligheten, tvingar metropolen evigt uppåt mot det spekulativa. Det fanns ingen plats för Manhattans, det fantastiskas teknologi, inom den cartesianska skyskrapan. För Corbusier var ”användande av teknologin som ett instrument och förlängning av fantasin jämförbart med ett missbruk... för honom var teknologin i sig själv fantastisk”. Den cartesianska skyskrapan hade avklätts sin stenbeklädnad som omslöt Manhattans skyskrapor och tillåtit den inre arkitekturens ”ideologiska hysteri” att frodas.

Genom dessa lekfulla resor genom Manhattans historia försvarar Koolhaas sin plikt till det moderna, men inte till den arkitektoniska modernismen som rörelse. Han fokuserar på Manhattans förmåga att uppfinna det ”moderna”, skapande en parallell till Le Corbusiers nyktra och abstrakta europeiska modernism. Stadens byggnader försvaras inte som arkitektoniska mästerverk, utan som verktyg för att återuppfinna stadsliv.

Rem Koolhaas: *Delirious New York: A Retrospective Manifesto for Manhattan* (1978), A précis by Emma Watson.

”Clarion loves talents” ropar hemsidan. Stadens söner Johan Elmander, Alingsås och Örgryte liksom Marcus Samuelsson, Addis Abeba och Partille, återvänder och blir affischnamn för Clarion:s och Storåkers McCann:s satsning på ”The New Face of Gothenburg” (en blogg vill vi visa upp ”sanningen” om det nya Göteborg) och en ny kommunikationsplattform på temat “Clarion Loves”. Johan tillsammans med sin fru Amanda skall driva Skönhetsfabriken och Marcus sätter sitt eget namn på hotellets restauranger. Fabriker för skönhetsproduktion istället för bilar verkar vara en del av detta nya, kreativa Göteborgs satsning inför framtiden.

”Här ska det Göteborg som i relativ tystnad vuxit fram bakom hamnen, sportarenorna och den tunga industrin få en naturlig hemmaplan. Ett Göteborg som ännu inte är lika känt som det gamla, men som gjort stora avtryck runt om i världen. I Los Angeles, Milano, Tokyo, London och New York är Göteborg inte längre känt som en industristad, det är en spännande smältdegel för kreativitet och nytänkande. Inom branscher som mode, arkitektur, reklam, IT, webbdesign och specialeffekter för film vänder sig hela världen numera till Göteborg för att få hjälp av de bästa.”

Coney Island och Liseberg. Manhattan och Göteborg. När nu Göteborg har ambitionen att bli en metropol, skulle Liseberg kunna bli *en attraktion, motverkande den nya storstadens teatraliskhet med sin unika ”super-naturlighet”*? Ofta känns det istället som att i evenemangsstadens strävan efter kortvariga effekter istället formas en slags slarvighet och vårdslöshet i allt som byggs.

Humor kan användas för att dölja en sorg eller vara ett tecken på avsaknad av balans mellan allvar och entusiasm. Tänk om mentaliteten skulle kunna utvecklas mot ett sökande efter djup och grundning hellre än flykt mot tillfälligheter, skämt och kortsiktighet. Ett sökande efter kvalitet på alla områden.

Enligt Semrén & Månsson ligger utmaningen för dem att kombinera det nyskapande och experimentella med verklighetens förutsättningar och göra något bra av det. De kallar det: nyfikna pennor i erfarna händer.

S&M lyftes i våras fram genom utställningen ”Då-nu-framtiden” på Röhsska museet, som visar den 23 år långa arkitekt- och designprocess som ledde fram till Avalon Hotel, också det i Göteborg. För mig känns det som om Avalon:s skala eller den långa tid det fått ta, ha varit gynnsamt för resultatet. I fallet med posthusets förvandling känns det för mig som om skalan på projektet varit för svår för arkitekterna att hantera. Jag hoppas att stadsbyggnadsfiaskot beror på att det varit ett för svårt projekt för arkitekterna att hantera. Om det är gjort med berått mod

borde de lagar som finns för att sådant inte skall inträffa träda i kraft. Men det kanske är som vanligt i nationen, om brottet är tillräckligt stort för att åtgärdas, så sker igen påföljd. Att det inte finns någon stadsarkitekt i Göteborg är symtomatiskt, men hade i praktiken säkerligen inte spelat någon större roll. Det är politikerna som beslutar i byggnadsnämnden, inte tjänstemännen. Vi får den kultur vi förtjänar. Folket får den politik det förtjänar.

”Det är utan tvekan ett av de mest intressanta projekten i Göteborg att arbeta med. Här finns alla utmaningar som en arkitekt kan ställas inför”, säger Magnus Månsson, adjungerad professor på Chalmers.

Att inte på något sätt försöka anpassa tändsticksaskens volym till byggnadsminnets huskropp är ofattbart. Placerandet av den symmetriskt mot Drottningtorget i väster och asymmetriskt mot kvarterets tidigare öppna del mot öster, Åkareplatsen och Odinsgatan antyder att kvarteret skulle ha en fram- och baksida. Knappast ett dynamiskt förhållningssätt till staden. Fasaden mot Drottningtorget har två storslagna i ändarna placerade portiker, att underlåta att använda dessa fasadmotiv på något sätt och att dessutom asymmetriskt införa en ny entré i nivån under byggnadens entréer är ett oerhört märkligt förhållningssätt, speciellt med askens eller kartongens kantiga krona som centralt sticker upp ovan fasaden. Tillgängligheten till entréernas öppningar i ett plan borde kunna ha åstadkommits med en rampkompositon som skulle kunna ha berikat Drottningtorget och dessutom gjort att den asymmetriska entréöppningen i den byggnadsminnesmärkta fasaden aldrig hade behövts.

Den fjorton våningar höga asken har två olika fasadmaterial, undrar vilket av dem som finns beskrivet i byggnadslovet? Den södra halvan av huset har paneler av något artificiellt material i två svartgröna kulörer. Dessa paneler är något längre än de på den norra delen av huset. De verkar gjorda av skiffer. Först trodde jag att man testade två olika fasadmaterial och funnit att skiffern var vackrare, men sedan slog mig tanken att det kanske var ett sätt att spara pengar. Blev skiffern för dyr? Vem vid sina sinnens fulla bruk kan förstå avsikten bakom de två olika sätten att behandla fasaden?

I stadslandskapet runt det gamla posthuset sticker nu upp en rektangel som ser tvådimensionell och kulissartad ut. Den uppstickande skärmen söker inte någon relation till kringliggande stadsbyggnadselement eller verkar komponerad med något medvetet förhållningssätt till sin kontext. Det enda som slår en stadsvandrare är att byggnadens förhållningssätt inte uttrycker något annat än förakt för stadens kontext och dess innevånare.

”Det känns som att bygga om slottet”, säger Katalin Paldeak, direktör Clarion Hotels Norden.

36 700 kvadratmeter, 14 våningar, 501 rum inklusive tre sviter, en stor event-lokal för 1000 personer samt 13 konferensrum. Tre restauranger och barer.

”Vi har valt att använda klassiska och kejserliga färger som ger uttryck för lyx, flärd och skimmer. Dessa färger kontrasterar väl mot de neutrala golven som genomgående går i svarta, vita och gråa skalor i olika material”, säger Magnus Månsson.

En av de tre sviterna skall enligt hemsidan vara utrustad med pool. Hoppas att det inte är poolen högst upp det gäller. Den poolen måste bli publik, det är det mista göteborgarna kan begära.

”En blivande hotellreception och mötesplats för goa göteborgare och smarta gäster. Vi säger grattis Göteborg!”

I Göteborg finns förmodligen Sveriges allra finaste tillbyggnad. Asplund och Tessin. Förmodligen också nu en av landets sämsta tillbyggnader av ett byggnadsminne. Månsson och Torulf. Hur långt skall det dröja innan den västliga huvudstadens invånare återigen börjar ta sig själva och sin kultur på allvar?

Vad Rem Koolhaas försöker fästa vår uppmärksamhet på är att det inte är byggnaden som är arkitekturen, utan det är mellan oss och byggnaden, i vår samverkan med den som arkitekturen uppstår. Det är genom vår projektion av mening som byggnaden får liv och arkitektur uppstår.

Önskar så att nästa gång fastighetsutvecklare, byggherrar, byggnadsentreprenörer, politiker och arkitekter skall åstadkomma något, lyssnar mer mot Göteborgs Coney Island, Liseberg och mindre på Cartesius och Le Corbusier.

Känn omsorg för mig Göteborg! ▪

CITAT: AVENY.SE, CLARIONPOST.SE, THENEWFACEOFGOTHENBURG.COM

DROPPEN
VASAGATAN
McDonald's

DET TVÅNGSMÄSSIGA STILBROTTET – FORMAL NARCISSISM

Pär Eliaeson

”Narcissistisk personlighetsstörning är en personlighetsstörning som kännetecknas av narcissistens extrema känsla av självhävdelse, bristande verklighetsuppfattning, sitt stora behov av att befinna sig i centrum samt brist på empati.”

Svenska Wikipedia

Thomas Hellquist skrev en underbar text i tidskriften Arkitektur nr 1-2008 och myntade det geniala begreppet ”formal autism” som pricksäker beskrivning av den estetiska och stilmässiga blindhet som svenska (och andra) arkitekter lallar runt i. Helt opåverkat av samtida ideologi och samhällskultur designas oavbrutet byggnader som estetiskt är helt obsoleta, till råga på allt under förespegling att dom är ”moderna”. Några få gånger i mitt liv har jag skrattat högt när jag läst arkitekturkritik, den gången jublade jag. Behöver jag säga att Hellquist:s banbrytande artikel förbigåtts med total tystnad i den svenska arkitekturdebatten?

När jag sett och fotograferat tillbyggnaden till Centralposthuset hemma i Göteborg är jag efter mångårigt funderande redo att göra ett tillägg till Hellquist:s begreppssystem. Låt oss kalla det ”formal narcissism”.

Det finns få saker som jag blir så provocerad av inom arkitekturen som missbruk av arkitekturens grundläggande uttrycksmedel, det meningsbärande brukande av byggandet och byggtekniken som föder den poesi och sinnliga laddning som skänker arkitekturen den kraft som har fångat mig sedan mina allra tidigaste arkitekturupplevelser. Om man perverterar och hånar denna logik och detta system blir jag förbannad, helt oavsett om det sker medvetet eller i okunskap (även om det senare är snäppet värre).

Det vanligaste snedsteget i den genren är den monumentalt felaktiga och gränslöst banala uppfattningen att ”samtida” eller ”framstående” eller ”modern” arkitektur måste se ut på ett speciellt sätt, företrädelsevis då annorlunda än annan (äldre) arkitektur. Detta förhållningssätt är så ytligt och omedvetet om arkitekturens djupgående kvaliteter att det närmast får betecknas som tjänstefel och borde föranleda ett arkitektoniskt körförbud. Tyvärr har vi inom arkitekturen inte sådana maktmedel att tillgå. Skulle en arkitektonisk polismyndighet inrättas skulle jag ställa mig först i kön som villig och nitisk tjänstgörande.

Alltså: det måste bli ett slut på det förbannade tvångsmässiga stilbrottet som manifestation av ”samtida” arkitektur! Det är inte nödvändigt att presentera ett avvikande utseende för att bli tagen på allvar som ”samtida” arkitekt! Vi kritiker (och den övervägande delen av andra människor) är mycket smartare än så!

Arkitekturens stil är som ett gränssnitt mellan byggnaden och samhället. Stilen är språket som byggnaden (och dess arkitekt) kommunicerar arkitekturen med. Man kan välja att tala kryptiskt och exklusivt, pedagogiskt och tillåtande eller allt däremellan. Syftet är hur som helst att förmedla arkitekturens poesi och mening. ”Som man ropar får man svar”; ”Tomma tunnor skramlar mest”; ”Det dunkelt sagda är det dunkelt tänkta” etcetera.

I fallet Centralposthuset har den ”moderna” arkitekten (och byggherren) gjort så många estetiska och stilmässiga fel som det över huvud taget går att göra. Att med en såpass stor volym bygga till en så oerhört rik och kvalificerad arkitektur som den befintliga utan att estetiskt och stilmässigt anknyta någonting över huvud taget är ingenting mindre än grovt arkitektoniskt tjänstefel. Att inte på något kvalificerat sätt arkitektoniskt kommunicera med en av stadens mest prominenta byggnader när man omfattande bygger till den är helt enkelt att vara arkitektonisk analfabet och arkitektoniskt socialt inkompetent.

Det finns lysande exempel på motsatsen, närmare än vad ni tror: Hotel Gothia Towers bygglov på ett tredje höghus i exakt identisk stil och teknik som föregångarna är helt genialt! I Stockholm är min favorit SE-bankens tillbyggnad som vetter mot Kulturhuset. ”Är *det* en tillbyggnad?” Precis!

Mogen arkitektur med självkänsla och självförtroende utan lättköpta, banala och ytliga stilpoänger. Tack! Man skall bli glad av arkitektur! ▪

FOTO: PÄR ELIAESON

EN KORT SKISS ÖVER DEN SVENSKA ARKITEKTURENS UPPGÅNG OCH FALL

Ola Andersson

–I wish to complain about this parrot that I purchased not half an hour ago from this very boutique.
–Oh yeah, the Norwegian Blue. What´s wrong with it?
–I'll tell you what´s wrong with it. It´s dead, that's what's wrong with it.
–No, no it's resting, look!
–Look my lad, I know a dead parrot when I see one and I'm looking at one right now!
–No, no it's not dead, it's resting.
–Resting?
–Yes. Remarkable bird the Norwegian Blue, beautiful plumage, innit?
–The plumage doesn't enter into it, it's stone dead!
Monty Python's Flying Circus: Dead Parrot sketch

Att diskutera svensk arkitektur är svårt. Inte nog med att själva idén om en svensk arkitektur är problematisk. För att diskutera den är det nödvändigt att förklara hur den uppstod och vad som kännetecknade den, allt för att fastställa att den inte längre existerar, och samtidigt visa varför den är nödvändig idag. Det tillräckligt för att känna sig som John Cleese i Monty Python-sketchen där han försöker reklamera en uppstoppad papegoja. Men eftersom jag lovat mig själv och redaktören att göra det skall jag ändå göra ett försök.

Har det inte alltid funnits en svensk arkitektur? Det beror på. Så länge Sverige existerat har dess invånare naturligtvis byggt hus. Sinnebilden för vad som är svensk arkitektur, den röda timrade stugan med vita knutar har funnits ända sedan rödfärg började användas av allmogen. Men idén om den röda stugan med vita knutar som en svensk arkitektur formulerades först kring förra sekelskiftet. Innan dess sågs den helt enkelt som bondebefolkningens byggnadsskick. Bönderna själva såg det knappast som arkitektur eller som något som kunde kopplas till begreppet Sverige. I den mån de reflekterade över saken sågs den troligen som en tradition i socknen, häradet eller på sin höjd landskapet.

Inte heller de härskande klassernas byggande hade några nationella bevekelsegrunder. Deras klassicistiska arkitekturideal var varken plats- eller tidsbundet. Att acanthus inte växer i Sverige var inte ett argument för att ersätta akantusbladen på de korintiska kolonnerna med något annat.

Inte bara den klassicistiska arkitekturen var ett tidlöst ideal. Det intresse för andra arkitekturstilar som uppstod under artonhundratalet, till följd av konsthistoriens uppkomst som akademisk disciplin, var inte heller plats- eller tidsbundet. Även den romanska arkitekturen, gotiken och renässansen var ideal. När den romanska domkyrkan i Lund och den gotiska domkyrkan i Uppsala restaurerades av arkitekten Helgo Zettervall (1831-1907) tog han ingen större hänsyn till byggnadernas faktiskt existerade romanska eller gotiska arkitektur. Just det som gjorde den specifik för sin plats och sin tid gjorde den i hans ögon undermålig jämfört med samtidens gotiska eller romanska stilideal. Under restaureringen utplånades därför stora delar av det som faktiskt byggts på 1100- respektive 1200-talet och ersattes av nybyggda delar i gotisk respektive romansk stil. Utseende och strukturell logik var det viktiga, inte autenticitet eller ursprungliga material.

På 1830-talet började ett annat synsätt växa fram i Sverige, i linje med de nationalistiska idéer som växte fram i Europa från romantiken och framåt. Bland pionjärerna fanns författaren Carl Jonas Love Almqvist och folkbildaren Arthur Hazelius. De startade något som så småningom skulle utmynna inte bara i en svensk arkitektur, utan också styr vår syn på Sverige och det Svenska än idag.

I "Den svenska fattigdomens betydelse" (1838) beskrev C.J.L. Almqvist sin syn på problemet:

> *"det svenska herrskapet [har] blivit onationellt. Hela dess bildning är föga svensk. Det har, isynnerhet vad skön konst beträffar, skilt sig redan för länge sedan ifrån nationen. Folket är åtminstone i detta hänseende alldeles övergivet av dem, som skulle vara dess ledare".*

Det skulle dock dröja innan den brist Almqvist såg skulle avhjälpas. Inom arkitekturen saknades utövare som motsvarade de krav som större och viktigare uppdrag ställde efter mitten av artonhundratalet. När Nationalmuseum i Stockholm skulle byggas fick svensken F.V. Scholander uppdraget, men byttes snart ut mot den tyske arkitekten August Stüler, arkitekten bakom Neues Museum i Berlin.

För att åtgärda denna brist startades 1877 arkitektutbildningen på Kungl. Tekniska Högskolan. De första två studenterna, Isac Gustaf Clason (1856-1930) och Kasper Salin (1856-1919) hade examen från andra linjer men kompletterade sina studier med ytterligare två år på den nya utbildningen. 1879 fick de arkitektexamen och startade ett arkitektkontor tillsammans.

Isac Gustaf Clason sökte sig inte till de fullbordade exemplen på de olika stilarna utan intresserade sig för arkitektur från specifika platser och tidpunkter i historien. Istället för att studera antikens tidlösa arkitektur i Rom reste han till Spanien och Sicilien för att studera arkitektur präglad av stilblandning och städer där "varje stad hade sin säregna byggnadstyp, beroende på folklynne och naturliga byggnadsmaterial." Att skapa en motsvarande arkitektur för det svenska "folklynnet", byggd i "naturliga byggnadsmaterial" såg han som sin viktigaste uppgift.

Bünsowska huset på Strandvägen i Stockholm blev hans genombrott som arkitekt och utgångspunkten för strävan att skapa en specifikt svensk arkitektur. Jämfört med den klassicistiska traditionens abstrakta ideal, där fasaderna varken avspeglade innehåll, plats eller epok redovisar det Bünsowska huset "ärligt" såväl material, konstruktion och planlösning. Ambitionen var att skapa en sann, äkta och rationell arkitektur, och det var också så det Bünsowska huset kom att uppfattas av sin samtid.

Men det var först nästa generation svenska arkitekter som helt lyckades frigöra sig från de historiska stilarna. De tio år yngre Ragnar Östberg (1866-1945) och Carl Westman (1866-1936) hade bägge varit anställda hos Isac Gustaf Clason. De fortsatte i hans fotspår, men hittade sina förlagor på betydligt närmare håll, både i tid och rum. De historiska stilarna ersattes av förebilder ur den svenska byggnadskonst, så som de faktiskt såg ut. Inspirerade av dessa och den engelska Arts & crafts-rörelsens idéer förmedlade genom tidskriften "the Studio" skapade de verk som Läkaresällskapets hus och Östra Real i Stockholm, båda från 1906. Det var också nu som den röda stugan med vita knutar införlivades i den svenska arkitekturen.

När Norge bröt sig loss från Sverige 1905 och storstrejken utbröt 1909 skärptes klassmotsättningarna i Sverige. Den syn på svenskheten som Almqvist lanserat på 1830-talet, där herrskapets uppgift var att leda bondebefolkningen på den rätta, nationella vägen blev ett huvudtema i reaktionen mot arbetarrörelsens framväxt. Den kulminerade under det bondetåg i Stockholm som den nationalistiska högern organiserade 1914. Herrar och allmoge skulle förenas under kungens ledning, med Gustav V i rollen som landsfader. För att beskriva detta lanserades begreppet "folkhemmet" av unghögern.

Den svenska arkitekturen var plötsligt indragen i motståndet mot kraven på allmän, lika rösträtt och demokrati. Men de krafter som motsatte sig allmän rösträtt och hyllade det svenska och nationella förlorade. 1918 gav högern upp, allmän och lika rösträtt infördes och den "nationalromantiska" arkitekturen försvann, i princip omedelbart.

Den demonstrativt nationella arkitekturen ersattes nu av en diskretare klassicerande arkitektur, utan nationalistiska övertoner, mer rationell än ideologisk. Men den blev svensk på ett annat sätt: den kom att representera Sverige utåt, mot en omvärlden som nu på allvar började intressera sig för "Swedish Grace". Gunnar Asplund (1885-1940), Ivar Tengbom (1878-1968), Sigurd Lewerentz (1885-1975) och andra förde den svenska arkitekturens rykte utanför landets gränser.

Men det var bara början. I slutet av tjugotalet insåg socialdemokratins partiledare Per Albin Hansson (1885-1946, jämngammal med Asplund och Lewerentz) att vägen till regeringsmakten via allmänna val krävde fler än arbetarbefolkningens röster och lanserade därför en ny strategi. Istället för att tala om arbetarklassen började han tala om det svenska folket. Inte nog med det, han erövrade dessutom högerns gamla begrepp "folkhemmet". Det var en framgångsrik strategi. 1932 erövrades regeringsmakten och därefter var det Per-Albin, inte Gustav V, som var landsfader.

Tillsammans med begreppen ”det svenska folket”, ”folkhemmet” och ”landsfader” övertog arbetarrörelsen även ”den svenska arkitekturen” och en stor del av arkitektkåren, anförda av Kooperativa förbundets chefsarkitekt Eskil Sundahl (1890-1974), HSB:s grundare arkitekten Sven Wallander (1890-1968) och grundaren av SAR, Sveriges arkitekters riksförbund, arkitekten Hakon Ahlberg (1891-1984).

Istället för att vara en svensk arkitektur som förmedlade föreställningar om det svenska folket blev den nu ett sätt att direkt förse hela folket med sunda, hygieniska och rationella bostäder, fabriker, butiker, kontor, sjukhus och allt annat folkhemmet behövde.

Den nybildade arkitektkåren tog sig an uppgiften med stor entusiasm, men den radikala modernismen övergavs tämligen omgående. Den svenska folkhemsarkitekturen karaktäriserades snarare av traditionalism. De platta taken och de stora glasytorna försvann när de visade sig opraktiska. Omsorgsfullt utformade sadeltak, tegelfasader och snickerier, gärna kompletterade av figurativa bildhuggerier förmedlade traditionen från Clason till folkhemmet.

DEN SVENSKA ARKITEKTURENS DEFINITIVA DÖD

Under perioden 1885-1930 hade den svenska arkitekturen genomgått en intensiv teoretisk utveckling. Isac Gustaf Clason betoning av ”sanning”, ”ärlighet”, ”svenskhet” och det ”äkta” utvecklades från Bünsowska husets murmassor via den avskalade klassicismen i Stockholms stadsbibliotek och Stockholm konserthus till stockholmsutställningens renodlade modernism. Men nu avstannade den teoretiska utvecklingen. Teorierna blev principer, och arkitekturen förvandlades från ett uttryck för byggherrens behov och ambitioner till ett verktyg för samhällsutvecklingen.

Till en början var det knappast ett problem, tvärtom. Uppgifterna som den svenska arkitekturen ställdes inför efter andra världskriget ledde till en guldålder. Aldrig har den svenska arkitekturen stått så högt i kurs internationellt, inte minst på grund av den roll arkitekturen spelade i samhällbygget.

Men runt nittonhundrasextio bytte det svenska samhällsbyggets karaktär. När folkhemmet skulle bli välfärdssamhälle ställdes andra krav på den svenska arkitekturen. Den industriella logiken blev rättesnöret. Nya, kollektiva kontor som White (1951), FFNS (1958), A4 (1957) och ELLT (1954) – de två senare från 1966 samordnade under namnet Coordinator – fick en allt mer framträdande roll. De personligheter som dominerat den svenska arkitekturen sedan Isac Gustaf Clason försvann en efter en, även om några av dem var verksamma långt in på sextiotalet – Sigurd Lewerentz, Sven Markelius och Hakon Ahlberg ända till omkring 1970.

De stora kontoren kunde tillämpa principer, men aldrig utvecklas teoretiskt. Principerna från 1930 förvandlades till dogmer. Kvantitet och lönsamhet blev viktigare är kvalitet och representativitet. Arkitekterna förvandlades till projektörer.

Svensk arkitektur förlorade därmed sin förankring hos den kulturelit som varit dess mest ambitiösa och krävande beställare. Det var deras byggen som varit förutsättningen för svenska arkitekturens framväxt, och deras namn som kopplats till genombrottsverken: Bünsowska huset, Hallwylska palatset, villa Lagercrantz, villa Pauli, villa Myrdal, för att bara nämna några.

På samma sätt tappade arkitekturen den förankring den haft hos svenska folket under folkhemsepokens arbete med att förse alla med tak över huvudet. Kring 1968 växte kritiken mot rekordårens samhällsbygge både från höger och vänster. Det attackerades både av de som tvingades flytta till storstädernas miljonprogramsområden och de som enbart såg dem i tidningar och på TV och förfasade sig över deras torftighet.

Från 1968 och framåt befann sig den svenska arkitekturen i en allt brantare utförbacke. Ambitiösa postmoderna ansatser som Vårby Gårds kyrka från 1975 av Harald Thafvelin (1920-1995) och teoretiska ansatser under åttiotalet fick aldrig någon fortsättning. Det svenska folket, såväl kultureliten som den stora massan, vände sig istället direkt till det som inspirerat den svenska arkitekturen.

Om det var något de svenska arkitekterna verkligen lyckades med så var det att få det svenska folket att uppskatta den traditionellt svenska byggande. Röda stugor med vita knutar, gotländska stenhus, skånegårdar, sekelskifteslägenheter och småstädernas trähusbebyggelse blev från sjuttiotalet ett ideal för både fattig och rik medan det som de svenska arkitektkontoren producerade lämnade allmänheten oberörd eller öppet fientlig.

1988 fick den spanske arkitekten Riccardo Bofill i uppdrag av det svenska folkhemmets främsta bostadsbyggare, HSB, att rita det bostadshus som skulle bli huvudnumret i den nya stadsdelen Södra station i Stockholm. Det var första gången sedan bygget av Nationalmuseum som de svenska arkitekterna inte förmådde hävda sig i konkurrensen om ett viktigt och prestigefullt uppdrag i Stockholm. Inte sedan mitten av artonhundratalet hade en viktigare byggnad ritats av en utomnordisk arkitekt. Den svenska arkitekturens storhetstid var definitivt över.

Den svenska arkitekturens sista livstecken kom ungefär samtidigt som Sverige ansökte om medlemskap i EU. En ny generation arkitekter med Thomas Sandell (1959-) i spetsen försökte återuppliva den moderna svenska arkitekturen, ett försök som till en början väckte ett visst internationellt intresse. Men snart kom det att framstå som varumärkesbyggande snarare än arkitektur. Efter en lovande start blev det uppenbart att en arkitektur byggd på rena former och blond, god smak i ett allt mer kosmopolitiskt Sverige framstod inte bara som en smula inskränkt utan också hade en obehaglig rasistisk bismak.

Det hindrade inte de svenska bostadsbyggarna att från och med bostadsutställningen H99 i Helsingborg 1999 excellera i retromodernism och funkispastischer med stor framgång på bostadsmarknaden. Men den svenska arkitekturen var lika död som papegojan i Monty Python-sketchen – eller var det kanske just en papegoja den hade förvandlats till?

LOKAL ELLER BANAL?

Kasper Salin-priset, som är uppkallat efter Isac Gustaf Clasons kompanjon, delas varje år ut till byggherren för det mest framstående byggnadsverket i Sverige. 2010 belönades bygget av en skivfilteranläggning på Ryaverket i Göteborg. Den är ritat av göteborgskontoret KUB arkitekter och är en uppenbar efterbildning av ett tretton år gammalt holländskt projekt av Rem Koolhaas, Educatorium vid universitetet i Utrecht.

Den här sortens efterapningar har kommit att bli karakteristiskt för det som ritats av ambitiösa svenska arkitektkontor under det senaste årtiondet. Den som gjort det mest framgångsrikt är Gert Wingårdh (1951-) som i början av sin karriär inte gjorde någon hemlighet av sin vana att basera projekt på ohämmade lån från sina förebilder. Idag är det fullt möjligt att bygga ett rykte genom upprepade lån från det schweiziska kontoret Herzog de Meuron.

Problemet är uppenbart. Arkitektur är som konstart på ett unikt sätt är förankrad i det lokala. Den är inte flyttbar, måste upplevas på plats och utgå ifrån lokala sociala sammanhang. Att låna utländska förebilder ryckta ur sitt sammanhang på det sätt som svenska arkitektkontor gjort de senaste decennierna kan inte resultera i något annat än en ytlig, andra rangens arkitektur. Att den blir helt ointressant i ett internationellt perspektiv är självklart. Varför slösa tid på kopior, när man kan intressera sig för originalen?

En framstående svensk arkitektur värd namnet måste utgå ifrån lokala behov och uppfattningar, utveckla vårt sätt att se på samhälle och byggande, ta avstamp i våra traditioner. En arkitektur som saknar ett medvetet förhållande till det sammanhang den existerar i och inte tar avstamp därifrån kommer aldrig att komma någon vart, varken nationellt eller internationellt.

Idag går de stora, viktiga uppgifterna till utländska kontor i brist på inhemsk kompetens. Inte minst de större danska kontoren tar hand om de krävande uppdragen medan de svenska kontoren ägnar sig åt byggnader där arkitekturen är av underordnad betydelse.

Visar då den svenska arkitekturen inga livstecken idag? Finns det verkligen inga förebildliga projekt vi kan lära oss något av? Det finns faktiskt två aktuella exempel på en arkitektur som utgår ifrån det lokala sammanhanget i Sverige, byggnader ritade av två internationellt erkända arkitekter som medvetet upprättar en meningsfull relation till det lokala sammanhanget. Det ironiska är att den ene arkitekten är italienaren Renzo Piano, baserad i Genoa, den andre engelsmannen John Pawson med kontor i London.

Renzo Piano:s Vandalorum i Värnamo utgår från lokal byggnadstradition i Småland och ladan som byggnadstyp. Utifrån den har han skapat ett konstmuseum som inte skulle kunna ligga någon annanstans än just i Sverige. Det är inte ett påtvingat förhållningssätt, tvärtom. När de lokala arkitekterna ville internationalisera projektet genom att byta ut björkarna på parkeringen mot körsbärsträd och den faluröda panelen mot lärkträ hotade han med att lämna projektet. Det lokala var själva poängen.

John Pawson:s villa för den franske grafiske formgivaren Fabien Baron och Malin Ericson på den skånska slätten utanför Glemmingebro tar på samma sätt sin utgångspunkt i skånegården, omtolkad i minimalistiska anda. Resultatet är en byggnad som både har en självklar relation till sin omgivning och samtidigt skapar något vi aldrig sett tidigare.

Det finns säkert andra exempel av inhemska arkitekter. Men så länge vi inte förmår sätta dem i sitt sammanhang, så länge vi inte på allvar tar itu med en teori för vad en svensk arkitektur måste vara idag så kommer den arkitektur som produceras av svenska arkitekter även i fortsättningen att kunna sammanfattas med orden: i stort sett harmlös. ▪

VANDALORUM, VÄRNAMO
FOTO: JOAKIM KRÖGER

VILLA BARON, GLEMMINGEBRO
FOTO: FABIEN BARON

ALVAR BOR INTE HÄR LÄNGRE

André Johansson

Jag döptes i Aalto-huset i Avesta.

Eller Aalto-huset och Aalto-huset. När jag växte upp i Avesta kallade vi alltid det för Blå huset. Bruksarna sa Blåstället. En gång i tiden hette huset Ernst Sundh, och kallades Sundh center. Kärt barn har många namn. Men är det så kärt?

Aalto-huset i Avesta byggdes av Ernst Sundh under perioden 1957 till1961. Han var storbyggmästare och vän med den finske stjärnarkitekten. Huset ser sådär strömlinjeformat och suveränt ut som bara hus från den tiden kan där det står på krönet av en backe precis där city slutar och skimrar i azurblått.

Huset har åtta våningar. Det rymmer butiker, kontor och lägenheter. Högst upp finns resterna av det som Aalto beskrev som elitbostaden: etage, hiss rakt upp i vardagsrummet, hål i golvet med räcke runt. Den typen.

Det blåa huset i Avesta är ett av de två upppförda hus som Alvar Aalto ritat. Det andra finns i Uppsala, V-dala nationshus. Varför Avesta? Ja, han var glad i Dalarna, den finska arkitekten, formgivaren och professorn. I Hedemora fanns Svenska Artek som mellan 1946 och 1957 tillverkade hans möbler. Under en tid hade han rent av planer på att bosätta sig i södra Dalarna.

I mitten av 1960-talet gick emellertid Ernst Sundh i konkurs. Aalto-huset bytte ägare. Inte bara en gång, utan flera. Det blev allt mindre ett Aalto-hus och alltmer ett, tja, blått hus. Interiören i kontorslokalerna blåstes ut, elitbostaden styckades upp i tre, de blåa keramikplattorna föll till marken likt höstlöv.

När jag växte upp i Avesta på 1980- och 1990-talet var det detta hus jag lärde känna. Ett hus där jag åt min första friterade banan med glass (stans kinaresturang) och ett ställe där jag dansade min första tryckare (stans diskotek). Jag minns aldrig att det var ett hus man talade om med stolthet. Stolthet, det var stålet, speedwayen och skogen. Aalto-huset var blåstället dit man gick om man var sugen på sötsur sås. Eller om man hade ett ärende till Försäkringskassan.

Vintern 2004 köpte Ernst Sundhs släkting, Stefan Sundh, tillbaka huset för 20 miljoner. Han bor i Sorunda utanför Stockholm, och äger fastigheter i Hässleholm, Skövde, Tibro, Stockholm. Och sedan några år även i Avesta. Jag träffar honom på Kulturhuset i Stockholm. Han är nästan två meter lång, drygt 60 år gammal och glad över att få prata om Aalto-huset. Jag frågar hur kopplingen ser ut till Ernst Sundh.

Stefan Sundh svarar att hans pappa och Ernst var kusiner. Och att Ernst Sundh var storfräsaren i släkten.

”Han byggde väldigt mycket hus, inte bara i Sverige. Det här med att åka upp till Avesta som man gjorde ibland på julen och somrar, det var en stor grej. Man åkte förbi Aalto-huset och tittade, och kanske fick man hälsa på hos Ernst och dricka kaffe.”

Vi pratar om ägarbyterna och hur de påverkat Aalto-huset. Det är förbluffande lite av originalinteriören som finns kvar. En plastfontän möter en i entrén och allt utom de stora fönsterna i trappuppgången är ersatt av en sliten 1990-talsstil som man hittar på vilken vårdcentral som helst. Sundh suckar.

”Den stora katastrofala ombyggnaden gjordes på 1990-talet, då rev man ur den gamla Aalto-inredningen i kontoren och byggde lokaler för Försäkringskassan och socialförvaltningen. Det var väldigt påkostat.

Inne i kontorslokalerna finns det inget kvar av det som Aalto ritade, och de är inte heller kulturskyddade. Bara vissa saker är det eftersom det är byggnadsminnesförklarat.”

Stefan Sundh var bekymrad. Det var inte längre något hus som man åkte på söndagsutflykt till. Med hjälp av arkitekten Anders Bexelius, som även ansvarar för V-dala nation i Uppsala, började de återskapa det som gick att rädda. De hittade en ett gäng keramikplattor i källaren och började lappa ihop fasaden.

”Vi kontaktade Arabia i Finland. De hade kvar formerna och färgnumren. Vi beställde 700, 800 till som vi kunde använda. Sedan satte vi satte igång med alla plattor som var skadade och vi bytte även alla fogar. Sedan dess har inga plattor ramlat ner.”

Därefter återskapades etagelägenheten, den lägenhet som Ernst Sundh och hans fru bodde i på 1960-talet när huset var nytt.

BILD: LÄNSSTYRELSEN DALARNA

”När vi rev lägenheten, då kom det fram alltihop! Det enda riktigt stora vi behövde göra var det där hålet. Men hjälp av gamla foton kunde vi se hur tjockt räcket som gick runt hålet var genom att jämföra med människor på fotografiet som höll i det.”

Vad är dina planer för Aalto-huset?

”Planerna just nu är att hålla det i skick. Det finns tunga underhållsinsatser som behöver göras, men jag tror inte att man kan återskapa så väldigt mycket mer. Några dörrar kan vi återställa, men mer Aalto-miljö kan vi inte skapa.”

”Jo förresten, en sak till, jag ska ska ta ner Aalto-skylten.”

Det stod Ernst Sundh på huset från början?

”Det gjorde det. Nu står det Aalto-huset. Huset heter Sundh center i folkmun, och har alltid hetat det. Att ha en skylt på Aalto-huset är som att sätta en skylt på kyrkan det står: ’Kyrkan’. Titta, här har vi världens finaste Aalto-hus! Vad är det för trams? Det är larvigt.”

När jag växte upp sa vi alltid Blå huset.

”Men i generationen före dig sa man Sundh center. Och nu tycker jag att det här Blå huset är ett jäkla fult ord. Blåstället har jag hört också.”

Hur var din bild av Allto-huset när du besökte det som liten jämfört med hur man ser på det idag? Hur har husets roll i Avesta förändrats?

”Jag tror inte riktigt avestaborna förstår hur stort det här är. På den tiden när jag växte upp var det mer att: oj, Ernst Sundh, den stora byggmästaren och här är hans stora hus. Sedan försvann ju Ernst Sundh och då stod bara Aalto-huset kvar. Och då har man kanske inte riktig klart för sig att det här är ett hus som är ritat av Alvar Aalto. I varenda bok om det han ritat står det här huset med. Det beskrivs inte som hans mest betydelsefulla verk, men det beskrivs som ett verk som är viktigt. Men det har ju inte avestaborna koll på. Går man nere på gågatan och frågar folk på gågatan säger de: det är ful färg däruppe. Det är fult. Det är vad jag tror. Där har man en pedagogisk uppgift att få huset på kartan igen för att det ska ha en roll att fylla.”

Det låter som två helt olika hus?

”Ja, när Ernst ägde huset var det ett ritkontor och i entréerna stor det Aalto-soffor. På väggarma var det samma karaktär som på utsidan. Det var en väldigt annorlunda miljö. Det måste ha tett sig mycket mer imponerande på den tiden. När du växte upp var det ju bara skit alltihopa. Då förstörde man allt. Sedan var ju 1970-talet ett årtionde som man gjorde mycket fult, v-jeans och allt möjligt konstigt.”

Jag ringer upp Per-Erik Pettersson, pensionerad rektor och stadsguide i Avesta. Han har hållit i stadsvandringar i många år och de utgår alltid från Aalto-huset. Man märker att Aalto har en särskild plats i hans hjärta. Han är imponerad av vad Stefan Sundh har gjort sedan 2004. Utan honom hade vi till exempel inte fått se hur paradvåningen en gång såg ut, menar Per-Erik Pettersson.

Men han håller inte med om att Avesta inte förstår sig på husets historia. Intresset från avestaborna är enligt honom stort. Många kan grunderna och vet att huset är arkitektoniskt unikt i Sverige. Det är hans erfarenheter från stadsvandringarna i Avesta.

Men gäller det verkligen de unga i Avesta också? Nej, säger Per-Erik Pettersson, där behövs det mer arbete.

Stefan Sundh har nyligen även köpt Avestas galleria, Plus-huset. En plåtklädd köplada i andra ändan av centrum. Sundh berättar att tanken är att Aalto-huset ska trona uppe på sin höjd och liksom se ner på Plus-huset. Att de ska, som han säger, titta på varandra, hjälpa upp varandra.

Vi kommer in på hyresgäster. Ett historiskt hus utan intressanta verksamheter blir ju ganska tomt. Jag frågar Sundh och Pettersson om inte biblioteket borde finnas där. Då får man både kultur och offentlighet på samma gång.

De håller med, men menar att det dessvärre inte är särskilt realistiskt. Kommunen har beslutat att dess verksamheter ska bedrivas i fastigheter som den själv äger. Sundh skulle gärna se Avesta tidning och byggnadsnämden i huset.

FOTO: PÄR ELIAESON

Idag finnns det på markplan en kinarestuarang, ett gym, ungdomsmottagningen, en frisör och salong för fotvård. Kanske inte de sexigaste ställena i stan.

Jag frågar Stefan Sundh om inte kommunen har ett ansvar.

”Ja, de visar ju noll ansvar där. Jag tycker att de borde bidra på ett annat sätt än vad de gjort. När socialförvaltningen och Försäkringskassan flyttade försvann hyresinkomster på ett par miljoner. Hade det varit en liten fastighetsägare med stor belåning hade det ju varit katastrof. Då tyckte jag det var ganska dålig stil.”

När man pratar om Aalto-huset är det omöjligt att runda Akropolis, det centrum som Aalto ritade på 1940-talet och som Ernst Sundh ville bygga. Ett på på många sätt fantastiskt förslag: stadshus, studiesalar, hotell, bibliotek, butikslokaler och en teater klädd i koppar som hängde ihop i en och samma snedvinklade huskropp. Enligt Ernst Sundhs kalkyler skulle det kosta tre miljoner att uppföra om han fick hålla i hammaren.

Stefan Sundh skräder inte orden.

”Det måste ha varit det största strategiska misstaget som Avesta någonsin har gjort. Hade det blivit så hade det blivit oerhört. Man hade byggt en stad i Alvar Aaltos anda. Det hade varit magiskt. Men så blev det inte. Det kommer aldrig att bli. Det var då man hade chansen.

”Små kommuner har ju inte alltid de bästa politikerna. Alla är inte stjärnor. Så var det säkert på 1940-talet också. De blev väl skraja.”

Per-Erik Pettersson är inne på samma spår och bläddrar i ett nummer från 2006 av ”Aalto”, tidningen som Alvar Aalto-sällskapet ger ut medan vi pratar. Rubriken på artikeln han refererar till är: ”En vild finne i ett mesigt Sverige”. Den handlar om hur Avesta inte var redo när världsstjärnan från Finland dunrade in med sitt storslagna centrumförslag. Per-Erik Petterson håller med.

”Aalto låg ett par decenium före Avesta i synen på staden. Man var inte mogen för hans harmoniska helhetssyn.”

Björn Wiman, kulturchef på Dagens nyheter, var även han inne på samma spår i somras (2011-06-12). Han menade, i en kolumn på DN:s kulursida, att man valt en korvgubbe i plast på torget istället för att uppföra Akroplis. Budskapet var klart som korvspad: bruksarna förstår sig inte på arkitektur, de kommer alltid att välja korvfigurer framför kvalitetshus. Som om Avesta önskade att de hade ett Ajvar Aalto-hus iställlet.

Men man kan fråga sig, precis som Wiman, Pettersson och Sundh, varför man inte genomförde förslaget?

Först måste man konstatera att frågan är mer komplex. Drygt tio år tidigare hade till exempel Avesta byggt ett nytt stadshus där Akropolis skulle ligga. Det skulle man tvingas att riva om Aaltos förslag hade antagits. Kapitalförstöringen hade varit kopiös. Och man kan, kanske något cyniskt, undra vad som skulle husera i den kopparklädda teatern idag? Ett datortek? Försäkringskassan?

Och frågan är också om detta skulle vara något specifikt för Avesta. Masen är säkerligen lite mer försiktigt imponerad av en världsstjärna från Finland än, säg, en kulturborgare från Stockholm. Det tror jag gällde både då och idag. Men visst är det kittlande att försöka göra en kontrafaktisk historieskrivning. Det vore något för Aalto-huset att titta ner på, ett alldeles eget Akropolis. I Aalto-husets konferensrum finns idag en oljemålning på hur det skulle kunna ha sett ut. Det ter sig onekligen lockande. Men ju mer man studerar förslaget desto mer undrar man vilket demografiskt underlag det egentligen fanns för de storslagna planerna för bruksorten Avesta.

Men hur kärt är då det hus som faktiskt byggdes? Tja, sådär, skulle jag säga. Det har tydligt tappat sin forna glans. Bilden som Stefan Sundh tecknar från husets första år känns idag avlägsna. Och jag har svårt att se någon stor ljusning de närmaste åren. Stefan Sundh har visserligen gett huset en nödvändig upprustning de senaste åren, men mycket av Aaltos ande hade redan försvunnit.

Har kanske Avesta aldrig varit mogen för Aalto? Jo, det tror jag absolut att det har varit. Och fortfarande är. Det handlar om hur man behandlar huset. Det måste vara innehållsmässigt intressant även för de nya generationerna som ska lära känna Aalto genom en av hans två byggnader i Sverige.

FÖRSLAG TILL CENTRUMBEBYGGELSE I AVESTA, ALVAR AALTO 1944

© PHOTO SCALA, FLORENCE, MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, 2011

När man idag besöker huset måste man vara arkitekt för att hitta Aalto-spår i interiören. Det är förbluffande hur lite som sparats. En hissdörr, ett tappert försök att återställa etagebostaden. Annars: som vilken dussinkåk som helst. Ett ihoplappat tomt skal av azurblå keramik fungerar fint som fond, som levande landmärke blir det märkbart medelmåttigt. En arkitekt från orten sa till mig: ”Det är ett fantastiskt kärl som det borde få koka i igen.”

Hur det gick till när jag döptes i Aalto-huset? Avestas första pizzeria huserade i Aalto-huset på 1970-talet. När min mamma besökte pizzerian blev hon serverad av en servitör vid namn André. När jag senare föddes kom hon att tänka på pizzerian i Aalto-huset och den sympatiska servitören. Jag döptes till André.

Och snart ska alltså Aalto-huset döpas om till Sundh center. Alvar has left the building. ▪

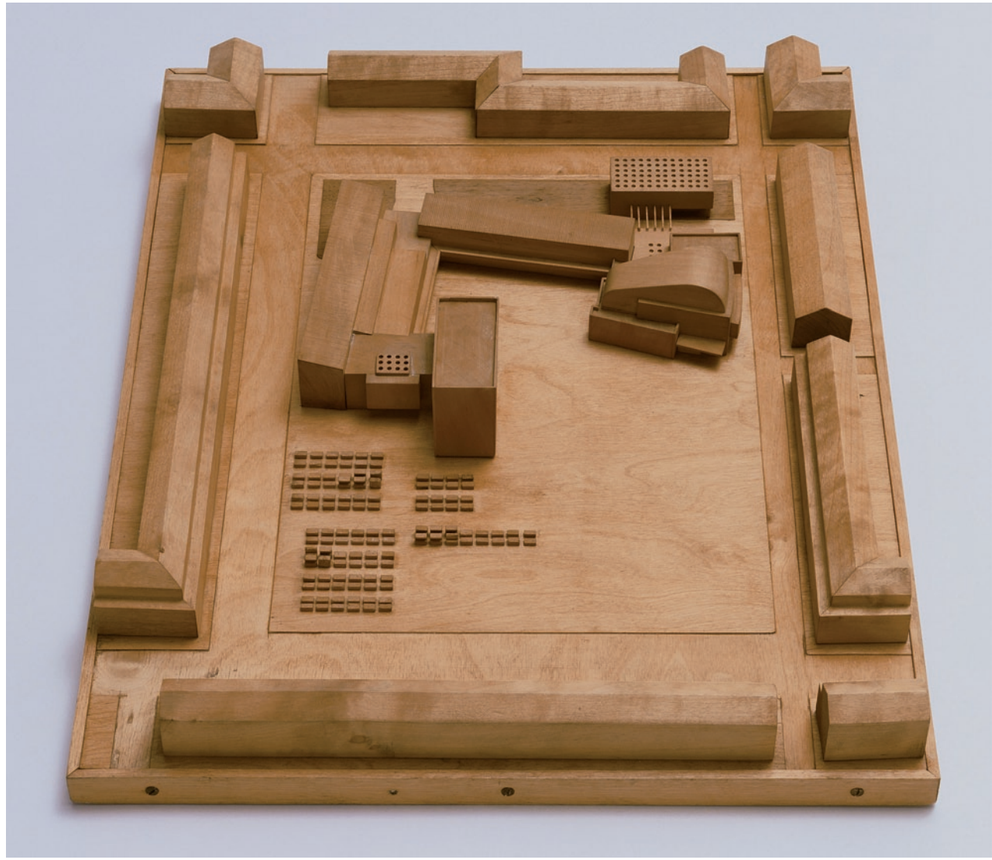
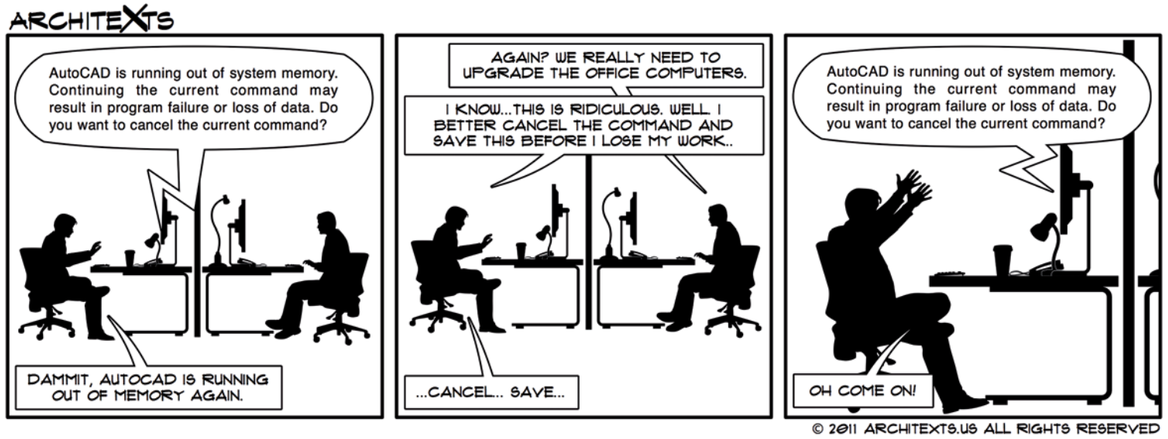
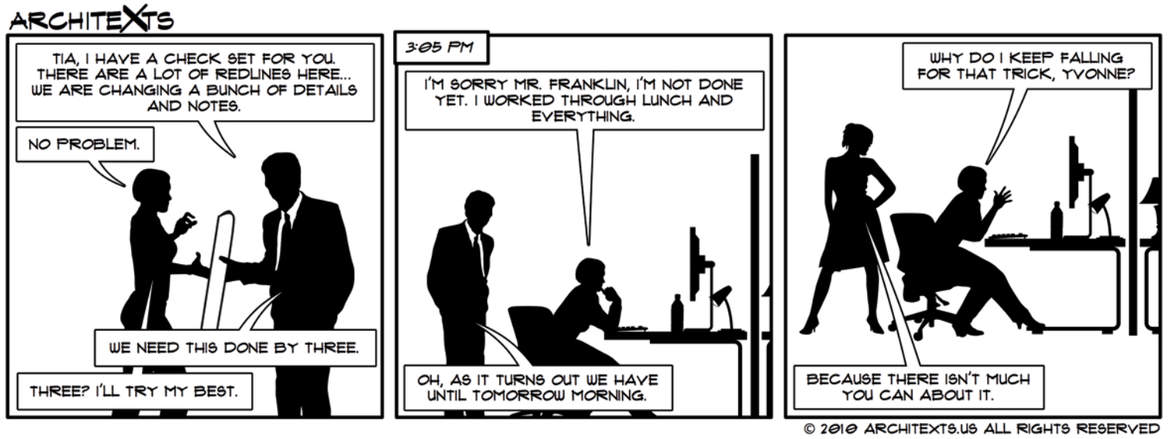


FOTO: PÄR ELIAESON

SES 196



© 2011 ARCHITEXTS.US ALL RIGHTS RESERVED



© 2010 ARCHITEXTS.US ALL RIGHTS RESERVED

SCARPA ÅTERBESÖKT

Gert Wingårdh

1.

Vi var 105. Verona var rätt sömnigt på morgonen den 23:e oktober 2009. Det var varmt och fuktigt. Regnmolnen tornade upp sig blygrå. Vi sprängde fram längs via Mazzini:s väggar. Oroliga butiksägare mötte min blick när jag anförde kontoret mot Banco Popolare di Verona. En viss känsla av makt. En kapten som leder sitt kompani till anfall. ”London calling”.

Jag var ensam första gången i början på 1980-talet. Banken var nyss avslutad och torget lika fullbelamrat med bilar precis som nu. Fasaden är delvis skymd bakom ett hushörn och huvudentrén till den publika bankdelen är genom grannhuset. Väldigt lite är förändrat. Då som nu är materialen (främst spikriven, genomfärgad puts och lokal, lätt roséfärgad marmor) lokala och helt i samklang med platsens själ. Kanske är tredelningen mer palatslik. Hög (en och en halv våning) sockel, två våningar puts och en avslutande vindsvåning, där takets metall dominerar den lätt tillbakatryckta fasaden.

Allt är sig likt. Scarpa:s signatur, den likformiga trappningen (här 4 centimeter vertikal och 4 centimeter horisontal upprepad 6 gånger till ett djup in från putsytans (=stensockelns) liv på 24 centimeter) dominerar uttrycket i ögonhöjd av den skymda (blir följaktligen först synlig när du skrider över torget) fasaddelen och bildar mot torget gräns mellan sockel och putsvägg. Trappningen är utfräst ur stenblock kanske 80 centimeter långa där trappningen centriskt byter riktning 90 grader och dekorativt avslöjar sin sektion (alltså kan inte en sågklinga fräst ur just den detaljen).

Direkt på stensockeln vilar metallinfattade (brons?) fyrkantiga fönster i samma liv som putsen men särhållen från den med 1 centimeter djup kanal (inga missprydande fasadrinningar så här 30 år senare). Ovanför piano nobile är bankens unika detalj, de nästan cirkulära steninramningarna av de hål som bryter igenom putsytans plan och släpper in ljus till de bakomliggande, fyrkantiga fönstren.

Den horisontella (jag menar flackt lutande) yta som avtäcker den underliggande klimatskärmen (väggen) avvattnas genom ett metallrör (stuprör) vars dimensioner skjutit cirkelns dimensioner

från perfektion till en subtil oval. De bakomliggande fönstren är väsentligen större än de avlånga hålen, deras yttre begränsningar är inte avläsbara från torget. De är indelade av en vertikal linje (asymmetriskt placerad på Mondrian-manér (arkitekten kan sin Mondrian efter att ha verkat som utställningsarkitekt för en lyckad utställning) som skiljer en öppningsbar del från det fasta glaset (lösningen spegelvänds i grannglaset för variation) och av två horisontaler som i spänningsfylld dialog sammanlänkas lätt excentriskt visavi den ovala muröppningen, men centriskt visavi det rektangulära fönstret. Höjden på horisontalen låter linjerna bilda normenligt räcke i den tredje muröppningen, där fönsteröppningarna ligger djupare och ett balkongdjup framträder. Det är fyra särhållna cirklar som skapar de djupt (kanske 35 centimeter) skuggade fasadhålen. Den tredje (mot vänster, sett från torget) är något mindre. Ingen kombination av nästan cirkulär öppning och bakomliggande fönster (reflekterande glasplan) är sig helt lik. Individer, variation och en behärskning av byggtekniken i humanismens tjänst.

Banca Popolares fyra hål är en sensation.

OVAN: BANCO POPULARE, VERONA, 1973

HÖGER: CASTELVECCIO, VERONA, 1959-73

Den fritt flödande putsen omflyter de av handverktyg formade fyra stensegmenten (skarvar klockan 2, 4, 8 och 10). Den bakomliggande fönstertekniken kunde göras helt normalt praktisk genom sin fyrkantighet skiljd från hålet genom en distans, utvändigt manifesterad i en avvattningsdetalj som får vertikal spänst i en utdragen (Giacometti?) detalj avslutad i rörets horisontella utstick, där ett snitt skiljt de två rörhalvorna i ett grin (är det här idén om de två förskjutna cirklarna uppstår?), ett modernt förmänskligande till en (abstrakt) Putti? Det mångtydiga i de fyra vägghålen gjorde fasaden helt överlägsen sin samtids försök att med valvformer och lunettfönster försöka ge nya byggnader ett släktskap med den rika och ofta klassiskt formade stenstad som de utgjorde tillägg till.

Vår beundran visste inga gränser. Alla talade om Scarpa. Alla lärare föreläste Scarpa. Alla tidningar föreläste Scarpa. Men Scarpa var redan död. Snubblade i en trappa i ett japanskt tempel i Sendai. Ödets ironi att en man som fyllt sina projekt med unika (och iblandande snubblande farliga trappor) just skulle dö så, på sin första resa vid 76 års ålder till ett Japan som influerat honom djupt.

Professor Scarpa fick inte kalla sig arkitekt, han saknade inte formell utbildning men väl examen. Han föddes i Venedig och fick ett magnifikt genombrott vid 55 års ålder.

Han saknade inte arbetsuppgifter tidigare. Det finns glaspjäser kvar som han formgav för glasblåsare som 30-åring, men mest innehåller verkförteckningen inredningar, någon grav (oftast små, skulpturala hus) och outförda projekt. Det är säkert formgivning av utställningar (t ex ”Survey of Contemporary Art” i Venedig 1949) och biljettkiosken till biennale-området (1952) som leder till det första verkliga byggnadsuppdraget, ut- och tillbyggnaden av Sergels läromästare, skulptören Canova:s egenhändiga skulpturgalleri i Possagno 1955-57. Redan året innan hade han anförtrotts uppdraget att rita Venezuela:s (en dåtida ekonomisk stormakt (!) paviljong på en mycket framträdande position längs hamnpromenaden, färdig samma år (1956) som Aaltos finska dito.

Den mogne Scarpa:s formspråk börjar anas i den grav han ritade för familjen Veritti 1951. Där finns en cirkelformad muröppning som avskärs vågrätt med ett galler och en grind. Cirkeln är upplyft över marken och ett enda upplyft stensteg leder in. Frank Lloyd Wright ritar cirklar vid den här tiden och han nämns (alltid) som en möjlig utgångspunkt.

1956 kommer inbjudan från Verona stad att börja en omgestaltning av det gamla slottet (Castelveccio). Det hade allvarligt bombskadats under kriget (fascistregimen verkade ett tag ifrån slottet). Det började med en blygsam utställning ”From Altichiero to Pisanello” som öppnade i juli 1958 och utvecklades till hans mest genomarbetade projekt, avslutat först i sent 1970-tal.

1957 kom avgörandet. En liten butiksinredning i ett galleri den bortre delen av Markusplatsen i Venedig. En italiensk skrivmaskinstillverkare grundad 1908 i Turin hade kommit långt i utvecklingen med skriv- och räknemaskiner (t ex Divisumma 1948, en elektrisk räknemaskin). 1952 uppmärksammade Museum of Modern Art i New York firmans formgivning i utställningen ”Olivetti – Design in Italy”. Italiens industri reste sig ur krigsaskan och kom senare att lansera en av de allra första privatdatorerna (Programma 101). Olivetti samarbetade med Italiens bästa formgivare. Nu var det dags med ett starkt fönster mot strömmen av efterkrigsturister som framförallt engelskspråkigt (läs amerikaner) fyllde Markusplatsen.

Scarpa fick uppdraget.

”It made a splash”. Sensationellt elegant glider en kaskad av mattpolerade steg ned i butikens centrum. Affärsgolvet är en ”retake” på terrazzo. Stora (kanske 4 gånger 5 centimeter, alla är individer med lite olika vinklar och skevheter) vita glas sitter med några centimeters avstånd från varandra i en djupröd cementmatta (golv som preciös konstglasformgivning). Direkt innanför entrén är en liten lätt upplyft svart vattenspegel över vilken en förgylld abstrakt skulptur, en kvinnokropp av Viani (tänk Arne Jacobsen stol 7).

Det är 100 kvadratmeter intensitet där trappans L-formade steg (vrid vinkelformerna i alla riktningar) är crescendot.

”Scarpa has arrived”. 55 år på det 56:e. Det tar tid att bli bra.

GIPSOTECA CANOVIANA, POSSAGNO, 1955-57

Jag har fler böcker och tidskrifter om Scarpa än om någon annan arkitekt. Skälet är enkelt. Det finns inte en bok som fångar helheten. Scarpa upprepar, bearbetar, sliter, kopierar, förkastar, återkommer, sliter ännu mer och hittar någon enstaka gång helt underbart rätt. Jag har fortfarande nästan inga hela ritningar på något projekt. Det är fragment på fragment. Här ligger en spänning förstås. Det finns hela böcker med ritningsspår. Handskisser på kartong, ofta förtydligade med krita.

Scarpa fick en son, Afra. Han blev arkitekt (grattis!) och kom att arbeta med familjen Benetton. När Carlo dog finansierade klädfamiljen utställningar, arkiv och en omfattande publicering. Det finns för ovanlighetens skull ett material att ösa ur.

2.

Varför åkte vi för att se Carlo Scarpa:s byggnader år 2009?

Ett bra skäl är naturligtvis att han nu är nästan helt glömd. Ingen tidskrift publicerar idag nya Scarpa-byggnader (helt naturligt han är ju död). Inga lärare lägger ut texten kring Scarpa:s komplexitet (helt naturligt reagerar man med avstånd mot den egna undervisningen).

Mina medarbetare är huvudsakligen utbildade efter 1990 och merparten efter 2000. Scarpa är helt enkelt en NYHET i det intensiva mediabruset.

Det som skilde Scarpa från bruset på det tidiga 1980-talet var djupet. Det är lite samma fenomen som Zumthor infriar idag. En trovärdighet. När Zumthor tacklar Hyde Park och den temporära Sepentin-paviljongen gör han det med det svarta hålets strategi. Den absoluta minimalismen. Byggnaden som ickebyggnad. Svart, ljusabsorberande och detaljförnekande. Ett stycke vildmark (oklippt gräs) avskiljt från tuktad park (klippt gräs). Kulturtomhet och naturfokus. Underbart men också en återvändsgränd. Reaktionen kommer snart.

3.

Det var Scarpa:s förstlingsverk Gypsoteket i Possagno som skördade mest poäng. Uttömda Iphone-kameror sökte törstande ny laddning i serveringens fåtaliga hål i väggen. I tre allt mer hoppblandade grupper trotsade vi fotograferingsförbud medan måttband och anteckningsblock gjorde bildnoteringarna mer precisa

(och tillåtna). Den lilla (också den L-formad) tillbyggnaden kändes alldeles… samtida (nutida) underbar?

Kanske var det sättet att planlösa. Precis som på många av våra projekt så formar fastighetsgränsen ytterkonturen och sektionen blir en fråga om hänsyn till grannar, förhandlingar och kanske också planbestämmelser. Den långa stapeln i den L-formade planen löper parallellt med ursprungshuset, men snörps åt av gatugrändens riktning. När det blir för smalt, blir resten en liten spegeldamm utomhus. Tillbyggnaden följer, med lätta steg nedåt, markkonturen.

Exteriört är tillbyggnad mycket underordnad. Puts, som alla husen i bergsbyn, men sen är det några få fönster. De sitter i högdelens hörn. Två går inåt med botten i glas och två går utåt (OK, följer väggkonturen) med glas som tak. De två inåtgående

är långsmala och ger den exteriöra volymen en skala lite mitt-emellan (tillbygget är mindre än de flesta kringliggande byggnaderna, men fönstren är avgjort högre). Den utåtgående glasningen är låg (nästan kubisk) och bjuder interiört en återblick på den tillbyggda ursprungsvolymens högre höjd. Exteriört bildar de en stillsam klimax.

Kanske är det, det sparsmakade materialuttrycket som talar till mina unga medarbetare. Det kunde ha varit en spirituell John Pawson. Inte minst interiört. Ljust off-white golv i lokal storformatig sten. Förutom transparent tunt, enkelglas är det bara ett ytterligare material, svärtat (oljat) stål. Utställningsobjekten är alla i tacksam vit gips. Sköra ting skyddas mot lystna fingrar av öppna taklösa vitriner, som i skala och detalj minner om hörnfönstren. Något utställningsföremål vilar frivolt över ett trappsteg med fundament med två olika benhöjder (det hade aldrig Pawson fixat).

Det är helt sömlöst i vad som är byggnad, inredning eller utställningsregi.

Visst har de inåtvända glasfönstren med sin centimeterhöga avvattningsränna läckt (putsen är dekorativt nedknackad i proportionerliga rektanglar). För övrigt är museet helt i ”mint condition” så här 52 år efter sin invigning.

När jag ser hur innerväggen av L-et är uppglasat för att ge en närblick på originalbyggnadens fasad (utan att avslöja dess helhet och skala) undrar jag om det låg som dold förebild för vår tillbyggnad av Chalmers kårhus, tätt, tätt på min lärare Jan Wallinder:s entrébyggnad (Palmstedt-salen).

4.

Carlo Scarpa:s magnum opus är Brion-Vega-graven. Påbörjat 1969 och kanske helt avslutad först med Tobias grav över faderns vertikalt nedgrävda kropp strax utanför den 200 kvm stora L-formade (vad annars?) gravanläggningen. I plan är platsen just mötet mellan den korta och den långa stapeln i L-et.

Änkan Brion-Vega ville minnas sin man med en gravanläggning lagd till ett hörn på en mycket anspråkslös befintlig kyrkogård i byn San Vito. Begravningsplatsen ligger helt fri, omgiven av åkrar. Carlo Scarpa bodde i närheten (han hade flyttat från Venedig) och kunde regelbundet besöka bygget. Rykten om excentricitet underbyggdes av platsbesök i fackelsken.

Scarpa arbetade med en liten skara medarbetare. Gravarbetet utfördes med bara två medarbetare trots att ALLT är genomritat. Landskapet (entrén är placerad bakom en befintlig hängbjörks lövverk), byggnaderna, byggdetaljerna ända ned till ljusstakar, nycklar och den grafik som förtydligar kistorna.

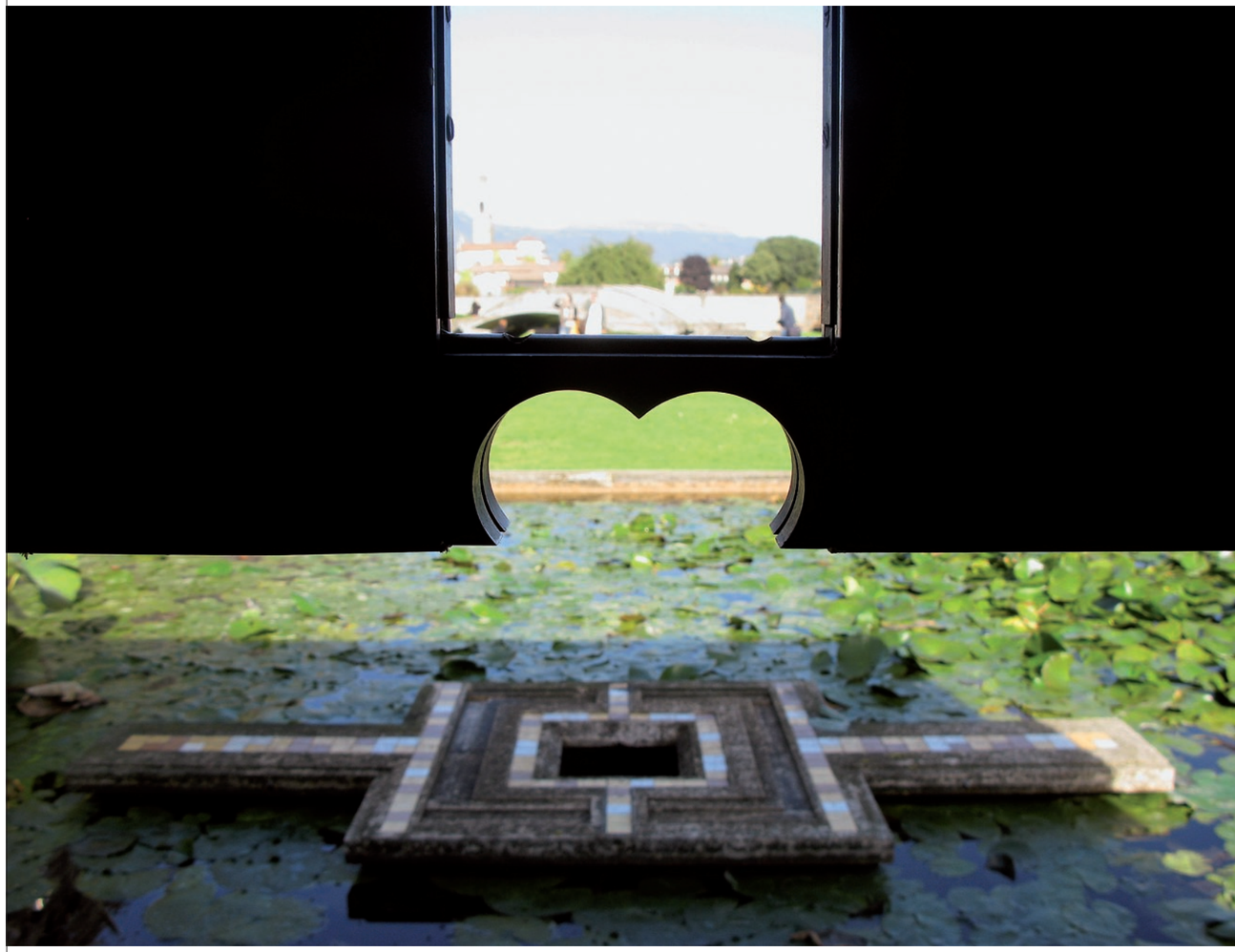
Det var andra gången jag besökte graven. Nu öppnades alla delar upp, den privata meditationsdelen och kapellets innersta skåp. Här var vi inte ensamma. Kanske tjugo arkitekter i några grupper (japaner, tyskar och italienare) gladdes med oss när allt förevisades.

Jag var andlös förra gången. Allt föll på plats. Allt sökande blev en sammanflätad historia.

Mina unga medarbetare blev förströdda. För mycket formvilja. Inte en lugn yta. Vi hade gott om tid. En lätt italiensk lunch vilade i våra magar, oktobersolen sken och bussarna lydde minsta vink (vi reser numera så, att vi ser så lite, så att vi faktiskt kan SE det vi besöker). Ingen blev riktigt fångad. Jag flämtade runt och försökte peka ut detaljer och avsikter. För döva öron. Too much.

Jag tar i. Det är klart att mycket fortfarande imponerar. Jag fastnade själv i meditationspaviljongen och försökte fånga tanken med de knäckta pelarna (att bära trots att livslinjen brutits?). Kanske är det skillnaden mellan katolsk prakt och protestantisk stränghet som för Possagno till seger över San Vito?

Mina egna tankar återvänder hela tiden till Brion-Vega.



BRION-VEGA BEGRAVNINGSPLATS, SAN VITO D’ALTIVOLE, 1970-72

5.

Vi såg också lite Palladio. Första dagen Villa Rotonda och andra dagen Villa Barbaro. Helt OK, but WHO cares... Vi hade en mycket duktig holländsk Scarpa-expert som guide (dock ett lätt problem med *en* duktig guide när man sitter i tre bussar). När vi var i Vicenza spårade vi upp hans ganska okända bostadshus på Contrá del Quartiere (vår Scarpa-kunnige guide hade aldrig hört talats om projektet). Scarpa tystade själv ner sina insatser eftersom samarbetet avbröts och huset inte nådde helt fram till hans egna syften. Exteriören är dock helt enligt hans avsikt och visar upp en fri fönstersättning med markerade bjälklag (för första gången byggt?) på ett sätt som håller på att bli vårt tidiga sekels kliché för ”varierade” bostadshusfasader (se vårt studentbostadshus ”Chabo”, Semrén & Månsson:s nya posthotell eller Whites bostäder på Friggagatan, alla i Göteborg). Den kanske mest kompletta boken om Scarpa, ”The Complete Works”, Francesco dal Co m fl gör till och med i bild 90 felet att påstå att det komplext artikulerade stålbärverket och intilliggande balkonger är detaljer från Banco Popolare när det i själva verket härrör från ett förbisett flerfamiljshus (säger kanske något om den höga kvalitén).

Den avslutande dagen (söndag) inleddes på Fondazione Querini-Stampali (senare tillbyggt av Mario Botta, Scarpa:s eget förslag till tillbygge är ett av de mer förståeligt genomritade), Olivetti-butiken (stadd i ombyggnad, oklart om det renoverades eller förstördes) och bieannalområdet med Venezuelapaviljongen. Det senare blev svårt eftersom staden byggts om för ett Maratonlopp och fyllts med vidhängande betraktare (stan var knökfull!).

Hemfärd i egenchartrad Malmö Aviation-maskin (ja, det är gott att se en egen gate och flight betitlad ”Wingårdh”, plain and simple) lätt fördröjd av strejkande flygplatspersonal.

6.

På vårt kontor finns ett outtalat samförstånd kring minimalism. Det är alltid god smak att välja det avskalat långsmala. Kanske är John Pawson det sena förra seklets gigant. Hans tanke kring en lång köksbänk som med minimal artikulation (ho och gasplattor) vandrar obekymrat från in till utsida är tillsammans med spaltklämda och räckesfattiga trapplopp bilden för det rätta. Lättkommunicerat. Ibland kombinerat med en spektakulär detalj.

Den dubbelkrökta glasentrén till vårt köpcentrum ”Emporia” i Malmö eller slitsen i fönsterbandsminimalismen på ”Hus 10” i Kista är exempel. Vi vill bort från det minimala nu, men inte hamna i form-onani (läs Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au). Där känns ett bad i Scarpa:s idévärld uppfriskande. När 1980-talsnostalgin gör sig bred i masskultur har ännu inte det arkitektoniska postmoderna återinbjudits till dans, ännu…

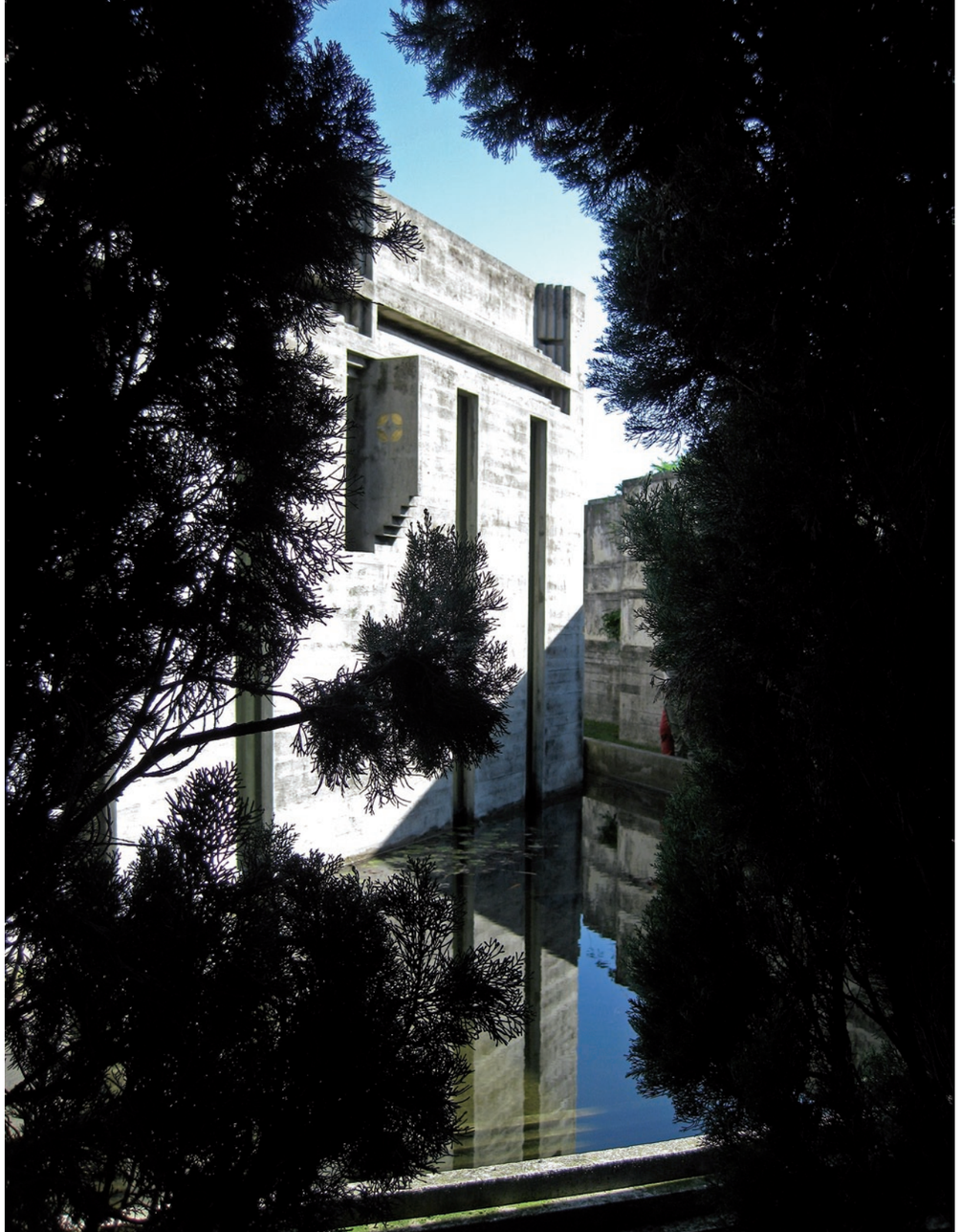
Vår studieresa blir i år en självbespeglande tripp mellan färska projekt längs axeln Göteborg-Stockholm, med djupdykning i Hilton-Slussen:s interiöra värld (en tämligen oförvanskad, sen 1980-tals dröm). Varje rum har sin genomlysta marmorpanel (Banca Popolare) och varje handfat är en trappande dopfunt, en stapel av stencirklar (nåja, botten är ekonomiserad i vit glasfiber). Den valda marmorn är inte minimalt monokrom utan flödande arabescato (mycket teckning av svart i det vita). ▪

OVAN: CONTRÁ DEL QUARTIERE 8, VICENZA, 1974-79

HÖGER: BANCO POPULARE, VERONA, 1973

BRION-VEGA BEGRAVNINGSPLATS, SAN VITO D'ALTIVOLE, 1970-72

SAMTLIGA FOTO: WINGÅRDHS



PARADGATA PÅ MARGINALEN – FÖRTÄTNING I TIDEN

Fredrik Rosenhall

Att hitta nya exploateringsmöjligheter i centrala och halvcentrala lägen har varit en uttalad ambition i många svenska städer de senaste åren. Nya bostäder i etablerade stadsdelar drar nytta av uppbyggd service- och kommunikationsstruktur samtidigt som det befintliga underlaget för kultur, shopping och stadsliv ökas. De nya bostadshusen längs Friggagatan i centrala Göteborg drar denna ambition till sin spets. Resultatet är värt att stanna upp och reflektera över.

Axeln Odinsgatan-Friggagatan är en märklig urban företeelse. Två breda boulevarder som möts i en öppen cirkelformad plats borde utgöra en viktig del av stadens gatunät. Så är inte fallet. Gatorna saknar naturliga kopplingar till omkringliggande stråk och har, tillsammans med den omgivande stadsdelen Stampen, blivit något av ett urbant bakvatten. Trots att man är bara några minuter från Centralstationen upplevs gatorna som perifera och avskurna.

En stor bov i dramat är Centralposthuset vid Drottningtorget. Den imposanta tegelborgen från 1925 ersatte en gammal fattigförsörjningsbyggnad (byggd 1852) och placerades rakt mot intentionerna i 1866 års stadsplan. Odinsgatan och Friggagatan var på 1920-talet sedan länge utdragna och till stora delar bebyggda. Kvar var bara den sista länken – kopplingen till Drottningtorget. Istället för att låta Odinsgatan möta torget flankerad av två kvarter bredde posthuset ut sig över hela ytan och skapade en monumental fond till torget men samtidigt en baksida mot den planerade axeln. Än idag är byggnadens barriäreffekt total – för att ta sig till Odinsgatan från Centralstationen måste man runda byggnaden på smala trottoarer, och korsa den hårt trafikerade Polhemsplatsen. Centralposthuset markerar därmed slutet på det integrerade rutnätet i city.

En annan bov är områdets brist på övergripande stadsplanering. 1866 års stadsplan följdes till punkt och pricka när de södra och västra delarna av centrum utanför vallgraven byggdes, vilket gav upphov till sammanhängande och väl integrerad kvartersstad i Lorensberg och Vasastaden. Åt öster följdes planen bara sporadiskt. Stadsdelarna Gullbergsvass och Tegelbruksängen kom aldrig att bebyggas med kvartersstad och det planerade boulevardsystemet Vasagatan-Sten Sturegatan-Folkungagatan-Odinsplatsen blev aldrig av. Tegelbruksängen hyser idag Nya och Gamla Ullevi samt nya Rättscentrum. Gullbergsvass hyser stadens stora bangård, E45/Mårten Krakowgatan samt ett avskuret verksamhetsområde vid älven. I glipan mellan dessa suburbana strukturer ligger Stampen, med Friggagatan och Odinsgatan som avsnörda boulevarder och Odinsplatsen som halvfärdigt nav.

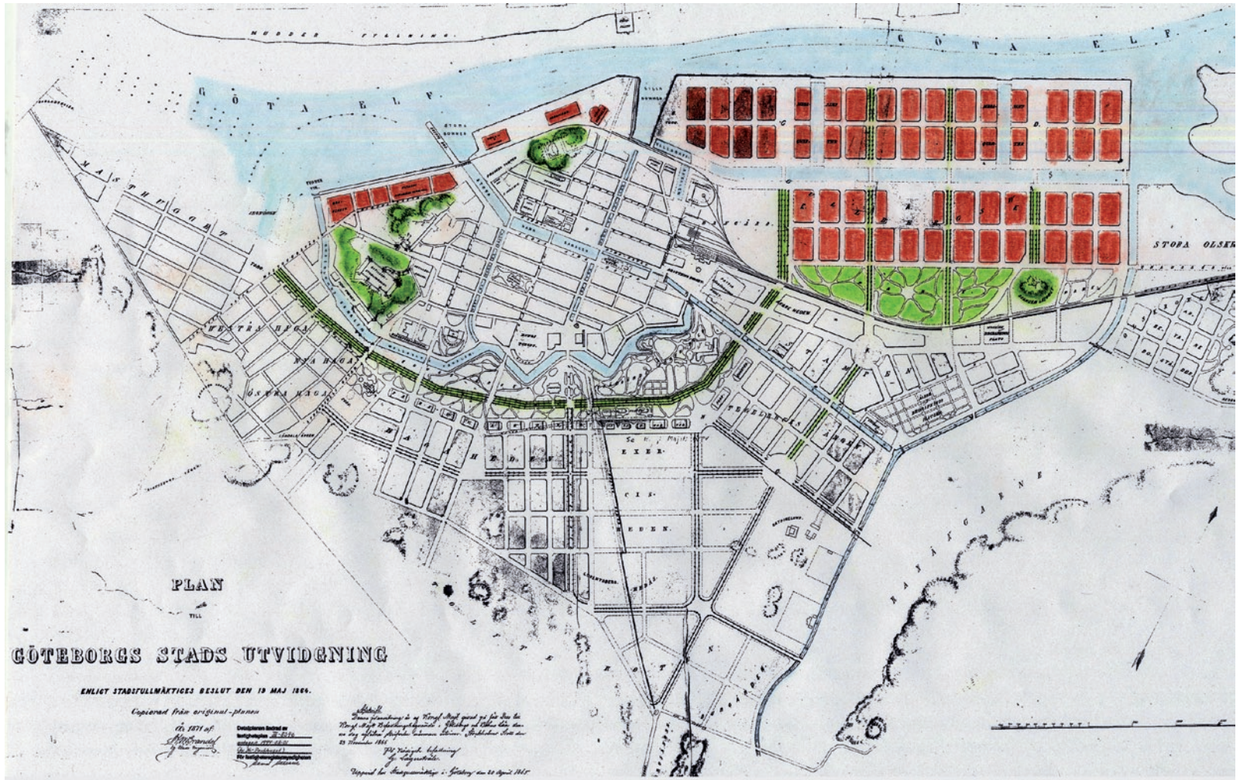
En tredje bov är Friggagatans koppling österut. På 1930-talet gick en stor del av infartstrafiken till centrala Göteborg via Friggagatan. Bangården hade då redan brett ut sig över den yta som i 1866 års stadsplan avsatts för en park, och man sökte en övergång mellan den slamriga järnvägsmiljön och Stampens stenstad. På de smala tomterna mellan Friggagatan och spåren byggdes en rad tvåvånings verksamhetsbyggnader som till stor del kom att hysa bilhandlare och verkstäder. När trafikledernа runt Göteborg omformades på 1960-talet och det stora Olskrokmotet byggdes strax öster om Stampen förlorade dock gatan sin roll som infartsled. Med detta kom bilförsäljningen att flyttas till de nya infarterna – Mölndalsvägen, Sisjön och industriområdena längs E6. De små funkishusen längs Friggagatan hade varken läget, storleken eller kringytorna som krävdes för att hysa massbilismens kommersiella centrum. En successiv stagnation inleddes. Gatan blev känd som ”biker-street” och en blandning av MC-butiker, strippklubbar och ljusskygga nattklubbar fann sig tillrätta i husen.

BOSTADSHUS, FRIGGAGATAN, GÖTEBORG

BYGGHERRE: STIGBERGET FASTIGHETSUTVECKLING

ARKITEKT: WHITE ARKITEKTER, GÖTEBORG

BYGGARE: BYGG-FAST



1866 ÅRS STADSPLAN, BILD: GÖTEBORGS STAD

I början av 2000-talet började diskussionerna om att riva funkishusen och i dess ställe bygga bostadshus i samma skala som på motstående sida av gatan. Planerna stötte på patrull. Många menade att den låga bebyggelsen bar på så stora kulturhistoriska kvaliteter att ett bevarande borde vara självklart. Andra pekade istället på att ett tillskott på uppemot 500 nya hyresrätter mitt i staden borde motivera rivningen av en rad låga hus med tveksamma utvecklingsmöjligheter. Med detta skulle staden inte bara få ett välkommet tillskott av smålägenheter, man kunde dessutom väcka ett slumrande stadsliv längs Friggagatan till liv. Bevarande och rivning stod mot varandra, och trots att det tidigt gick att inse vilken sida som skulle gå segrande kom processen att dra ut på tiden. En enskild privatperson överklagade detaljplanen upp till regeringen och först 2009 kunde bygget av de nya husen starta.

Idag kan vi studera resultatet. Mellan Friggagatan och spårområdet har den blott trettio meter breda marken utnyttjats optimalt. White arkitekter har tagit sig an uppgiften med stort allvar. Grundprincipen är att Friggagatan avlastas från busstrafik genom en ny renodlad bussgata mot spårområdet. Med detta har trottoarerna kunnat breddas på körbanans bekostnad. I mellanrummet mellan bussgata/bangård och uppgraderad innerstadsgata har en säregen bostadsarkitektur tagit form. För att separera de nya lägenheterna från den alltjämt ganska livliga trafiken på båda sidorna har byggnaderna en hög bottenvåning med kommersiellt innehåll. Tomterna är med göteborgska mått hårt exploaterade. I princip rör det sig om två rader lamellhus ovanpå en sex meter hög sockel. Mellan husen bildas en smal kanjon där lägenheterna nås från loftgångar. Lamellen mot gatan har sex bostadsvåningar, lamellen mot spårområdet åtta. Totalt innehåller husen 452 lägenheter, 80% är ettor. Arkitekturen förhåller sig på ett logiskt sätt till platsens förutsättningar. Längs loftgångarna radas det upp dubbelsidiga lägenheter med tyst sida inåt och stora fönster, i vissa fall burspråk, mot gatan eller spårområdet. Sakligheten löper som en röd tråd från den övergripande planeringen ner till byggnadens detaljer. Här har arkitektarbetet handlat om att få plats med många lägenheter på liten yta, hitta praktiskt fungerande sätt att kombinera de motstridiga kraven på solljus och bullerdämpning samt tillgodose de förmodat unga och barnlösa lägenhetsinnehavarnas behov av sociala kringytor utan någon egentlig gårdsmiljö. Detta har White lyckats bra med. Den smala och höga kanjonen, provocerande lik Alcatraz fängelsegångar, skapar ett tätt och intensivt mellanrum. Tillsammans med takens omsorgsfullt utformade terrasser finns goda förutsättningar för såväl spontana som planerade möten. Boendekvaliteterna skapas av läget, tätheten och överblickbarheten, inte som i den traditionella bostadsproduktionen av integriteten, utsikten och ljuset. Detta ligger förmodligen helt i linje med den unga målgruppens preferenser. Hade husen utformats för en mer generell målgrupp hade lätt problem kunnat uppstå. Det är svårt att se hur barnfamiljer, pensionärer eller boende med sociala problem friktionsfritt skulle kunna använda sig av, och samsas kring, de smala loftgångarna.

Den höga bottenvåningen skapar resning i fasaderna och samtidigt en väl fungerande koppling mellan hus och gata. Enkla men robusta material såväl interiört som exteriört skapar en konsekvent helhet. Det lite ruffiga läget mot järnvägen möts upp av en proper arkitektur utan sirligheter. Förmodligen är det mycket få av Stampens invånare som kommer att sakna de äldre husen. Ökat serviceunderlag, uppsnyggad gatumiljö och upprensning av diverse ljusskygga verksamheter tilltalar nog fler än de som sörjer att en rad billiga, flexibelt användbara lokaler i innerstaden rivits.

Den nya Friggagatan upplevs rumsligt som en traditionell innerstadsgata. Kritikernas farhågor om att de nya husen skulle bli alltför höga känns med facit i hand överdrivna. Tidigare hade gatan till vis del karaktären av ett stadsbryn, idag är gaturummet slutet och inramat. I Alströmergatans förlängning bryts husraden vilket skapar en intressant öppning mot det rörliga spårområdet. Fasaderna är uppdelade för att skapa variation i gaturummet, men från fotgängarens synvinkel blir intrycket ändå massivt. Trots höga öppna bottenvåningar, lekfull fönstersättning och en skala som är mycket lik den traditionella stenstadens är det något som saknas. När stora hus placeras nära ett gaturum där fotgängare rör sig långsamt ställs högre krav på fasaderna än

FOTO: PÄR ELIAESON

att de logiskt avspeglar husets konstruktion och innehåll. De tidiga 1900-talshusen på andra sidan Friggagatan framstår i sin detaljrika nationalromantik som avsevärt starkare individer än de nya. Här ligger en generell utmaning för landets arkitekter. När centrala förtätningsprojekt motiveras med ambitioner att skapa levande stadsgator räcker det inte hela vägen att förse nymodernistiska standardfasader med oregelbundet utslängda burspråk. Detaljbearbetning och tidlösa material är viktiga komponenter i den traditionella staden. Omsorgsfull och hantverksmässig bearbetning av fasaderna i den lilla skalan ligger tyvärr inte särskilt högt på dagordningen i dagens bostadsbyggande. Ändå är det just kopplingen mellan fungerande stråk, öppna bottenvåningar, horisontell variation och bearbetade fasader som gör de traditionella innerstadsgatorna så attraktiva.

Måhända kommer husraden att kännas mer dynamisk när den sista tomten mot Odinsplatsen, vilken är betydligt mindre än de andra, bebyggs. En lite mer vågad arkitektur, som tydligt bryter mot Whites sakliga nymodernism, skulle vara ett välkommet tillskott. Sedan är gatan färdigbyggd, och det är svårt att komma mycket längre om målsättningen är att bygga en levande, flexibel stadsgata. Frågan är dock vem som skall röra sig längs den?

Friggagatan lider som vi sett av dåliga kopplingar åt såväl väster som öster. Spårområdet utgör en kraftig barriär åt norr, och åt söder breder det glesa, färdigbyggda evenemangsområdet ut sig. I det direkta närområdet har flera nybyggnadsprojekt realiserats de senaste två decennierna. I planeringen av dessa har inte speciellt mycket intresse ägnats åt att analysera hur de alltmer attraktiva stadsdelarna öster om E6 (Olskroken, Lunden och Bagaregården) skulle kunna påverkas av tydligare urbana kopplingar till stadens centrum. Flera olika projekt – Skanskas kontors- och parkeringshus söder om Mölndalsån (tidigare Ericsson/Hewlett Packard), Det kommunala bostadsbolaget Poseidons bostadsexploatering av kvarteren Jankowitz och Venus, samt Rättscentrum och nygamla Ullevi – har uppförts utan intentioner att skapa en sammanhållen stadsmiljö. Genom denna disparata samling av funktionsseparerade enklaver rör sig dagligen strida strömmar av fotgängare och cyklister på väg mellan city och de alltmer gentrifierade stadsdelarna öster om E6. Problemet för axeln Friggagatan-Odinsgatan är att den snabbaste vägen för merparten av dessa är att ta sig över E6 via Willinsbron i Alströmergatans förlängning, och inte gångbron i Friggagatans förlängning.

Här har vi en intressant paradox – Friggagatan har utformats som en levande stadsgata, men här är ett relativt litet genomfartsflöde av cyklister och fotgängare. Övriga delar av Stampen – som utformats slutet och introvert (Kvarteret Jankowitz har exempelvis inte ens trottoarer mot Alströmergatan och mot den väl frekventerade Willinsbron ligger Skanskas P-hus) har ett naturligt flöde av människor men saknar platser att stanna upp på.

Hade den snabbaste gång/cykelvägen mellan centrum och Olskrokstorget gått längs Odinsgatan-Friggagatan hade det funnits en relativt stor kommersiell potential för t ex pubar, caféer och restauranger i de nya husen. Med dagens situation kommer vi nog istället att se en mer slätstruken näringsstruktur där mindre aktörer kommer få svårt att bedriva verksamhet. Lite som Hammarby allé, för att ta ett exempel från Stockholm. Perifera stråk har svårt att hävda sig i den urbana helheten. Samtidigt skall vi ha i åtanke att det ännu inte färdigbyggda kvarteret Venus, tillsammans med de nya husen längs Friggagatan, skapar ett ansenligt befolkningstillskott till Stampen. Som lokal huvudgata kommer Friggagatan troligen få en helt annan roll än den haft tidigare.

Även på längre sikt kan det öppnas intressanta utvecklingsmöjligheter. Den planerade Västlänken kommer att friställa stora delar av spårområdet norr om Friggagatan, och åter realisera de tankar om en sammanhängande kvartersstad mellan Stampen och Göta älv som 1866 års stadsplan lanserade. Detta är anledningen till att de nya husen längs Friggagatan utformats så att Alströmergatan kan förlängas ut över spårområdet. Långt innan dessa planer kan konkretiseras kommer dock Götaälvbron att bytas ut, och skisserna på den nya bron visar en sluttande påfartsramp över Polhemsplatsen, Centralposthusets baksida mot Odinsgatan. Denna påfartsramp kommer givetvis att bli ett stort problem för den redan idag dåliga fotgängarkopplingen mellan Drottningtorget och Odinsgatan. Trots att Friggagatans nu fått en karaktär av stadsboulevard kommer Stampen även inom överskådlig framtid utgöra en lite sidsteppad del av Göteborg. ▪

FUJITSU
Göteborgs-Posten
FIRST

12

FAGUSFABRIKEN 100 ÅR

Stefan Romare

I år har den märkliga fabriken legat där i jämnt 100 år – mellan järnvägen och landsvägen i Alfeld an der Leine söder om Hannover. Den framsynte skolästfabrikanten Carl Benscheidt hade anförtrott åt de då ännu tämligen okända arkitekterna Walter Gropius och Adolf Meyer att ge form åt hans nybygge, och 1911 uppfördes fabrikens första etapp. Inte många såg den på plats i den obetydliga staden, och bilder av den i olika publikationer var få. Dess direkta inflytande har därför sannolikt inte varit stort. Men i backspegeln ser vi nu och har sett i 60-70 år att skolästfabriken Fagus utgör inledningen till den ”moderna” arkitekturen. Inte någon bok om 1900-talets arkitekturhistoria kan numera hoppa över denna radikala byggnad.

Det började, som så ofta när det gäller nyskapande arkitektur, med mötet mellan en byggherre som vill något särskilt och en arkitekt som har kapacitet att ge honom det. Carl Benscheidt bröt sig ur den firma för skolästfabrikation som redan fanns i den lilla staden och startade eget med radikala idéer om hur en skolästfabrik skulle organiseras. Med hjälp av en erfaren, lokal industriarkitekt utarbetade han en plan för en byggnad där en metodiskt organiserad fabrikation kunde bedrivas. Men Benscheidt var helt på det klara med att arkitekten i fråga inte hade förmågan att ge byggnaden en form som skulle motsvara dess radikala innehåll. Han tog kontakt med den unge arkitekten Walter Gropius som i en rundskrivelse till tänkbara uppdragsgivare hade erbjudit sina tjänster.

Gropius hade omedelbart efter sin utbildning fått anställning hos Tysklands och kanske hela Europas främste industriarkitekt, Peter Behrens i Berlin. Hos denne hade Gropius anförtrotts alltmer ansvarsfulla uppgifter, som ledde till att han fick deltaga i projekteringen av AEG:s jättelika turbinhall i Berlin, som stod färdig 1909. Hur stor andel Gropius hade i denna byggnads kraftfulla arkitektoniska form, vet man inte. Uppenbart är att dess formproblematik engagerat honom starkt, vilket framgår av hans förstlingsverk som självständig arkitekt, Fagusfabriken. Så besläktade och så radikalt olika byggnader!

Förutsättningarna var långt ifrån de bästa för Walter Gropius och hans kompanjon Adolf Meyer, också han med sin skolning från Behrens kontor, när de övertog ansvaret för Fagusfabrikens projektering. På byggplatsen i Alfeld hade man schaktat för grunderna och förberett gjutningen av dessa enligt den tidigare utarbetade planen. Byggherren krävde att hänsyn togs till detta samtidigt som han begärde att de båda arkitekterna koncentrerade sig på att ge byggnaden en form som visade företagets framtidsanda.

Fabrikskomplexet skulle bestå av ett flertal byggnadskroppar, delvis friliggande, delvis sammankopplade. De senare utgjordes av ett litet såghus, ett lagerhus i fem våningar, ett tvåvånigt torkhus och en stor huvudarbetssal i en våning med ljus både från fasadens fönster och från ett uppglasat sågtak. Den stora salen omslöts mot järnvägen i öster och mot söder av en vinkelbyggnad i tre våningar med plant tak, innehållande kontors- och forskningslokaler. Basmaterialet i skolästproduktionen, främst rödbok från trakten (fagus är latin för bokträ) anlände med lastbil eller järnvägsvagn till såghuset, varifrån de sågade och frästa ”rålästerna” forslades till lagerhuset, där de fick lufttorka en längre tid innan de fördes vidare till torkhuset för varmluftstorkning. Den logiska slutpunkten för denna löpandebandsliknande inomhustransport var huvudarbetssalen, där den slutliga bearbetningen fram till färdiga skoläster skedde i ett otal arbetsmoment.

Det var främst den kombinerade kontors- och forskningsbyggnaden, som ju vände sig mot järnvägen, som Benscheidt önskade skulle visa att det innanför fasaden bedrevs en avancerad produktion i lokaler som svarade mot tidens krav på hygieniskt sund och arbetarvänlig miljö. Formgivningen av kontors- och forskningsbyggnadens fasad utmed järnvägen var bunden av den redan gjutna grunden och dess avstånd på 5 meter mellan de bärande pelarna, vilkas material skulle vara tegel. Men Gropius

SCHUHLEISTENFABRIK FAGUS, ALFELD AN DER LEINE, TYSKLAND

FOTO: STEFAN ROMARE

och Meyer eliminerade de båda tunnare, icke-bärande pelarna i varje fack, vilka i den lokale arkitektens koncept skulle ha givit byggnaden en goticerande prägel. De tog även bort hörnpelaren i sydost med endast 2,65 meters avstånd till de bärande pelarna på ömse sidor. Med dessa förändringar öppnades möjligheter för ett nytt formspel, som de unga arkitekterna tog väl vara på.

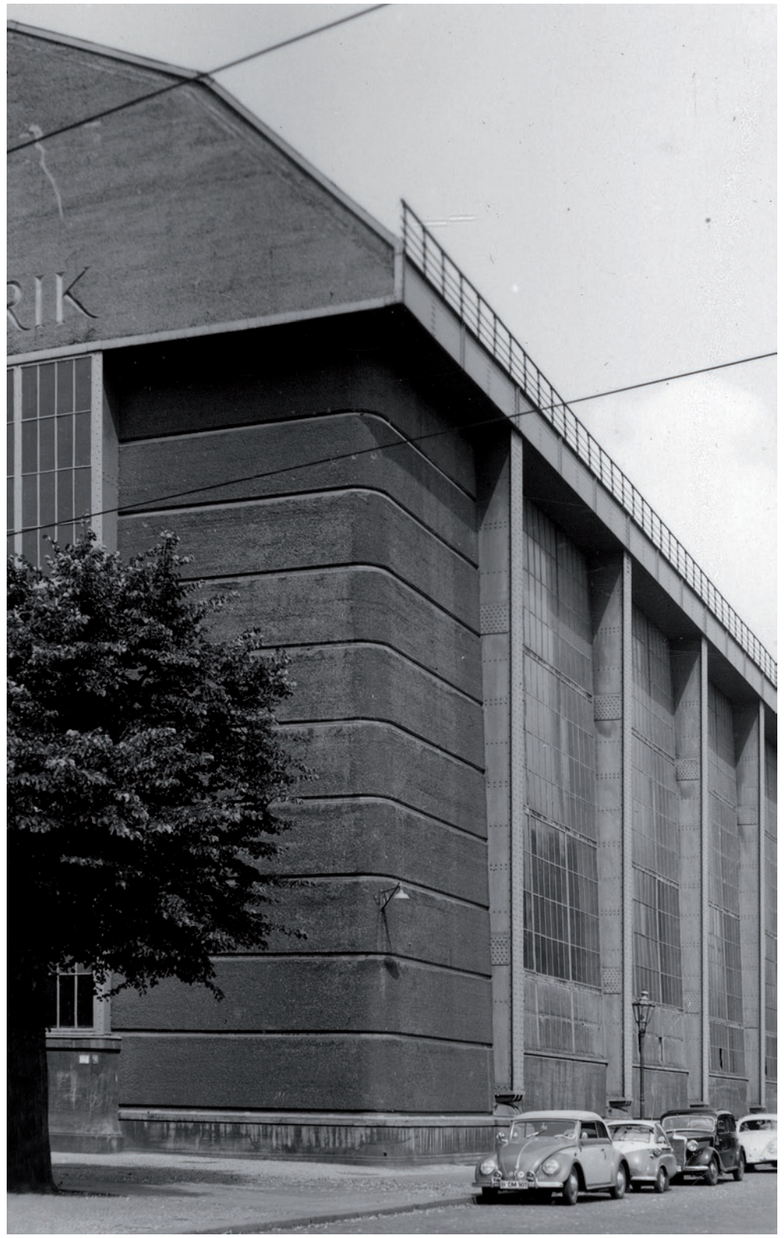
Öppningarna mellan tegelpelarna täcktes av metallramar med inspända, spröjsade glas- och plåtrutor, som placerades något framför pelare och bjälklag i ett system där plåtarna täckte bakomliggande bjälklag och bröstningar. Därmed skapades en harmonisk balans mellan de vertikala glas- och plåtridåerna och de mellanliggande pelarna å ena sidan och de horisontella banden av klarglasrutor respektive svartmålade plåtrutor å andra sidan. Horisontaliteten underströks av den kraftigt betonade gesimsen och frånvaron av synligt tak.

Men arkitekterna drev formspelet i fasaden ett steg längre. Medan glasen och plåtarna i metallramarna bildade en absolut lodrät yta, lutade tegelpelarnas främre yta inåt, så att den uppe vid gesimsen låg 20-25 cm längre in än nere vid sockeln. Man kan se detta som ett framhävande av pelarnas funktion, eftersom de ju har lägre belastning högre upp i byggnaden, men vi vet av Gropius egna uttalanden, visserligen långt senare i brev till Helmut Weber, författare till en monografi 1961 om Fagusfabriken, att motiven var estetiska. Tegelytans lutning ger fönstren en plasticitet som en betraktare tydligt upplever när metallramarnas skugga på tegelpelarna förändras med solens gång eller under betraktarens förflyttning. Denna subtilitet ger fasaden ett liv som man kanske inte förväntar sig på grund av dess repetitiva grundkoncept.

Tre år efter Fagusfabrikens uppförande fördubblades arbetssalen mot väster och därmed förlängdes också den södra vingen av kontorsbyggnadens omslutande vinkel. Den avslutades i väster med en huvudentré riktad mot landsvägen, utformad som en massiv tegelkropp i två våningar med en djupt indragen entréport. Ovanför och vid ena sidan om denna tegelmassa vandrar långfasadens pelare- och fönstermotiv runt hörnet, som även här saknar pelare. Innanför detta glas- och plåthörn svingar sig en betongtrappa upp till de övre våningarna, helt frilagd från ytterväggarna.

Gropius hade sina erfarenheter från projekteringen av Behrens Turbinhall i bakhuvudet när han utformade Fagusfabrikens kontorsbyggnad. Man kan se de båda industribyggnaderna som ett samtal mellan lärjungen och hans läromästare. För att börja med en detalj har Fagusfabrikens entréparti indragna tegelskift på regelbundna avstånd som ger volymen horisontella ränder, som påminner om liknande formelement i Turbinhallens visuellt massiva hörnpyloner på gavlarna. Gropius har själv på slutet av 1950-talet nedlåtande beskrivit Turbinhallens gavelränder som ”ornamentala”, och samma kritik kan riktas mot Fagusfabrikens indragna tegelskift, ehuru de linjerar med varannan horisontal spröjs i glas- och plåtridån. En uppenbar släktskap uppvisar det jättelika fönstret i Turbinhallens tempellika gavelfasad med Fagusfabrikens fönsterpartier. I båda fallen förefaller de hänga som ridåer från gavelns överstycke respektive från gesimsen. I båda fallen ligger de i stort sett i liv med dessa ”gardinstänger” och framför de tillbakalutande pylonerna respektive tegelpelarna på ömse sidor. Den intressantaste delen av samtalet mellan Turbinhallen och Fagusfabriken avslöjar ett studium av de båda byggnadernas långfasader. De enorma treledsbågarna av järn i Turbinhallen är av konstruktiva skäl smalast vid leden nere vid sockeln och bredast uppe vid takgesimsen. De har sina yttre flänsar i lod, medan deras inre flänsar följaktligen lutar inåt. Fönstren följer dessa lutande inre flänsar. Fönsterytorna beskuggas kraftigt av de enorma bågarna och den långt utskjutande gesimsen. I Fagusfabrikens kontorsfasad är ramarna med glas och plåtar i lod, medan tegelpelarnas främre ytor lutar inåt. Här är det pelarna som beskuggas av fönsterpartiernas ramar och gesimsen. Så nära besläktade och så olika!

Vari ligger den stora skillnaden mellan Turbinhallen och Fagusfabriken, och vad är det som gör att den senare räknas som början till den ”moderna” arkitekturen? Fabriken i Alfeld visar föga spår av den monumentalitet som uppenbart präglade industritemplet i Berlin och även i större eller mindre grad all arkitektur före modernismen. (En liten rest av det teatraliskt monumentala



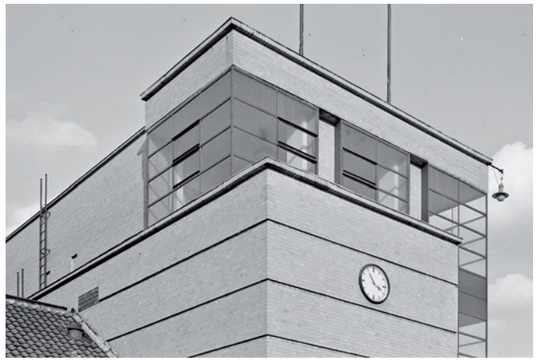
TURBINENHALLE AEG, BERLIN, TYSKLAND

FOTO: STEFAN ROMARE

återstår dock i Fagusfabrikens huvudentré med den djupt liggande porten i en massivt sluten byggnadskropp.) I stort sett utstrålar fabriken från 1911 en helt annan anda, en nykter saklighet som skulle bli ett signum för den arkitektur som växte fram efter första världskrigets katastrofala avbrott. Lika viktig som uttrycket av saklighet är den betoning av ”den inre rymden”, som kännetecknar Fagusfabrikens kontorsbyggnad till skillnad från det framhävande av den omslutande massan eller den bärande konstruktionen som präglade den tidigare arkitekturen. Fabrikens framdragna fönsterpartier understryker byggnadens ”inre rymd” och undertrycker dess konstruktiva delar. Allra tydligast blir detta i hörnen utan hörnpelare där glas- och plåthinnan helt uppenbart omsluter en inre rymd. Den innanför sydvästra hörnet liggande, fribärande trappan verkar nästan osannolikt ”modern” för att vara från 1914. En vandring i denna trappa med dess omslutande tunna vägg av glas och plåt ger en fascinerande rumsupplevelse.

Som tidigare nämnts uppmärksammades ovannämnda ”moderna” egenskaper hos den lilla skolästfabriken inte omedelbart. Gropius och Meyer förde visserligen själva budskapet om glasväggen som symboliskt uttryck för ”den inre rymden” vidare genom sin kontorspaviljong på Deutscher Werkbunds utställning i Köln 1914, men krigsutbrottet begränsade dess spridningsverkan. Omedelbart efter kriget visade Mies van der Rohe några projekt till skyskrapor med fasader helt av glas, vilka i sin radikalitet vida överträffade Fagusfabriken men sannolikt just därför inte hade någon chans att förverkligas. Det var först 1926 med ateljéflygeln i Gropius Bauhausbyggnad i Dessau som en byggnad med endast en glasridå kring det inre sågs av en större publik i verkligheten eller spreds i bild genom flertaliga publikationer. Den följdes snart av sinsemellan så olika byggnadsverk som familjen Tugendhats lyxvilla i Brno 1930 av Mies van der Rohe och Frälsningsarméns asylbyggnad i Paris 1932 av Le Corbusier.

Först efter andra världskriget uppfördes det i större mängd byggnader vars inre omslöts av icke-bärande, tunna ridåer helt och hållet av glas eller med horisontella band av klarglas alternerande med band av opalglas eller metallplåtar. Utvecklingen av denna fasadtyp tog först fart i USA, där den helt kom att dominera landets affärs-, kontors- och industribyggnader med intressanta verk av bl.a. Mies van der Rohe, Skidmore, Owings



& Merrill och Eero Saarinen. Den icke-bärande väggen kom där att benämnas ”curtain wall”. Under amerikansk influens återkom kring 1950 denna fasadkonstruktion till Europa, där den snabbt blev lika dominerande som i USA inom de nämnda byggnadstyperna. Alla dessa otaliga byggnader med ridåfasader som uppförts fram till våra dagar har sina rötter i den lilla skolästfabriken Fagus i Alfeld an der Leine. ▪

SCHUHLEISTENFABRIK FAGUS, ALFELD AN DER LEINE, TYSKLAND
FOTO: STEFAN ROMARE

MODERNISMEN OCH KULTURARVET

Pär Eliaeson

När UNESCO i somras upptog nya byggnadsverk på världsarvslistan gratulerades Walter Gropius och Adolf Meyer:s förstlingsverk Fagusfabriken på 100-årsdagen på ett synnerligen lämpligt sätt. Den tyska ansökan beviljades. Inte mycket modernistisk arkitektur finns upptagen som världsarv, Skogskyrkogården som ett lysande undantag. Den franska ansökan från 2006 som anmäler Le Corbusier:s samlade verk i Frankrike (kanske en taktisk miss av fransmännen att inte försöka med enskilda byggnader) refuserades återigen, till den gamla kulturnationens förtret. Med andra ord: Villa Savoye, kapellet i Ronchamp och Unité d'habitation i Marseille är ännu inte världsarv enligt UNESCO!

Av en tillfällighet kom jag på familjens semester i Frankrike förbi Villa Savoye bara någon vecka efter UNESCO:s utslag. Det var naturligtvis spännande att se denna urtyp för den modernistiska villan som de senaste 80 åren mångfaldigats över vår del av världen. Det franska UNESCO-nederlaget märktes inte så tydligt, förutom vid grinden där hoppfulla plakat nu vittnade om grusade förväntningar.

Arkitekturupplevelsen blev ändå smått absurd. Detta storverk, vars interiör jag knappt sett på bild tidigare, kändes märkligt bekant och hemtamt. Den underliga känslan förstärktes av interiörens relativa fräschör. Den senaste restaureringens målning var fortfarande helt i nyskick och gav känslan av att vara i ett nybygge, samtidigt som detaljer och utförande vittnade om annat. Man fick hela tiden påminna sig att man var på pilgrimsfärd och inte på husvisning. Det förstnämnda underlättades av den smått parodiska parad av lätt igenkännbara arkitekter från jordens alla hörn som vördnadsfull stred omkring.

Efter en vecka av besök på åtskilliga franska medeltidsslott och katedraler var det inte utan att man trots allt kunde förstå lite av UNESCO:s ställningstagande. Som absolut arkitektur är Villa Savoye inte nödvändigtvis särskilt speciellt imponerande. Naturligtvis var den stilmässigt en sensation relativt sin samtid, men med den effekten neutraliserad faller mycket bort. Det mest slående för mig var den låga hantverksmässiga nivån på många detaljutförande. Med tanke på vad snickare, murare och smeder åstadkom femhundra eller mer år tidigare gjorde villan inget starkt intryck på undertecknad på det planet. Planlösningen är inte heller sensationell med dagens mått mätt. En flödande transparens och ett imponerande ljusspel är helt klart tongivande runt trappa och altan i byggnadens centrala inre, men periferins mer privata och instrumentella delar känns högst triviala och utan hög modernitetsfaktor. Som helhet ger planlösningens disposition och samband oss inga större impulser idag, utan vittnar mer om ett inte alltför progressivt och inkluderande samhälle.

Som urvalskriterium för arkitektur ställer UNESCO:s världsarv frågor om djupgående och hållbar arkitektonisk kvalitet på sin spets, bortom dagens kortsiktiga övermedialiserade arkitekturkanon. Inför UNESCO:s kommittéer står till och med en i arkitektkretsar självklart monumental storhet och frontalfigur som Le Corbusier sig fortfarande slätt, ännu desto mer samtidens hyllade arkitektvärldsstjärnor. Tänkvärt och roande. ▪

VILLA SAVOYE, POISSY, FRANKRIKE

FOTO: PÄR ELIAESON

BESVÄRLIGT BEVARANDE

Thomas Hellquist

Rem Koolhaas bidrag var nog det mest kontroversiella i 2010 års arkitekturbiennal i Venedig. I utställningen ”Preservation” tog Koolhaas upp kulturarvet och ifrågasatte dess bevarande. Två citat:

“What happens if all architecture older than 25 years is scraped? An entire territory is liberated as a strategic reserve. The city can think of itself in terms of creative transformation.”

“If this strategy is applied to major cities, they could constantly adjust and reinvent their centers instead of being at the mercy of unsolvable problems forever.”

Så vi ska alltså i frihetens namn riva all bebyggelse som är äldre en tjugofem år…? Allt före 1985…?

Koolhaas deklarerade att 12% av jordens yta är belagd med bevarandeskydd som hindrar förnyelse. Upprörande är till exempel att den 384 kilometer långa järnvägssträckan Rätische bahn i Schweiz har förklarats som världsarv. Med kringområden längs banan rör det sig om totalt 109 537 hektar, hävdar Koolhaas.

Utställningen andades en knappt tyglad vrede. Man talade om bevarandets svarta hål. Om ett bevarande som växer exponentiellt. Om en situation som leder till att halva jorden är museum och halva utsatt för rovdriftslik exploatering. Om bevarande som låser och kostar.

Koolhaas framträdde här främst som representant för en bransch och för rådande ingenjörskultur och nyliberalism. Man tänker på en Le Corbusier eller Robert Moses som lanserar en agenda som nödvändiggör mer och mer byggande – en smart vision om världsomspännande förnyelse som byggbransch, entreprenörer och arkitekter har allt att vinna på. Här finns också tvärsäkerheten att nytt alltid är bäst. Men var finns tankarna om hållbarhet? Insikterna om hur platsers identitet växer fram över tid? Förståelsen för människors anknytning och minnen?

Med sin råsop ställer Koolhaas dock en fråga som då och då måste prövas på nytt: Hur väljer vi vad som ska bevaras – och vad som ska bort? Frågan ställs också med bästa möjliga tajmning. I den ekonomiska krisens spår skär man gärna i kulturen. Flera europeiska museer talar idag om att sälja av från sina samlingar. Åren 2012/13 blir tuffa för bibliotek, teatrar, konsthallar – och för antikvariska myndigheter. Höjda anslag till kulturminnesvården är inte att vänta.

Även svensk kulturvård kan förväntas fortsätta i bottenligan. Relativt sin storlek har Sverige lägst antal byggnadsminnen i Europa. Vi ligger i nivå med, eller under, Albanien. Våra skyddade miljöer utgör, också relativt sett, en bråkdel av Frankrike:s och Tyskland:s. Hur kommer det sig? Kanske på att de länge regerande socialdemokraterna inte var så intresserade av historia – man ville ju blicka framåt. Och den nyliberala alliansen är heller inte intresserad av kulturarvet – man vill ju mest se innovationer. Just nu utreder Kulturdepartementet svensk kulturminnesvård med förväntad presentation i mars 2012. I uppdraget ligger ”förändringar av lagstiftningen inom kulturmiljöområdet som syftar till att öka möjligheterna att leva i, bruka och utveckla kulturskyddade fastigheter och miljöer”. I klartext: Försvaga kulturskyddet. Inget mer kostsamt bevarande. Användning – det vill säga brukaren betalar – är viktigast. Ergo: Tillåt utveckling – det vill säga moderniserande ombyggnader – trots ”skydd”.

Förvisso är svenska byggnadsvårdare redan vana vid paradoxen: Tillåt förändring, annars blir det inget bevarande! Och vid att förändringarna omintetgör just den autenticitet som motiverar bevarande. Men kulturvården ser ut att bli än ihåligare. Inga fler byggnadsminnen. Avregistrering av befintliga sådana – den processen pågår redan genom privatiseringarna. Q-märkta hus som förnyas bort. Antikvarier som får ännu svårare att säga ifrån.

Som arkitekter kan vi tycka utvecklingen är bra. Mer uppdrag i karaktärsstarka och mysiga högstatusmiljöer! Och vem kan väl protestera mot att gamla hus ska användas? Men frågan måste ställas: har vi kompetens för uppgiften?

Tänk efter. Var finns utbildning i varsam ombyggnad? Var finns kunskapen om kulturmiljöer? Om gamla byggtekniker? Var finns förståelsen för de historiska stilarna? Hos oss arkitekter… eller? ▪

KVARNHOLMEN, STOCKHOLM, BILD: KF FASTIGHETER

ARKITEKTUR
5-2011

Detta får nog sägas vara den gradvis tillträdde Dan Hallemar:s första riktiga nummer som ledande redaktör. Eftersom jag fick vänta ett tag på mitt exemplar (redaktionen kostar inte på oss konkurrenter friexemplar för recension) hade jag bara innehållsförteckningen att kontemplera över ett tag. Oroväckande bra verkade den, med både ambitiös analys av närhistorien (Bo01) och internationell politisk medvetenhet (urbaniseringen av Rio de Janeiro:s kåkstäder).

När jag väl fick trycksaken i händerna fick jag (smått överraskad) en programförklaring och någonting manifestliknande mig till livs i Hallemar:s första ledare som högsta höns. Trodde inte riktigt att den tidigare så noggrant som ickepretentiös och antiauktoritär positionerade Hallemar kunde ta sig sådana storslagna anspråk. Kanske att han redan har insett att han på sin post är en avsevärd makthavare i arkitektursverige och som sådan måste ta sitt ansvar, någonting som hans företrädare hade erkänt svårt för. Utmärkt, i så fall!

Den stort uppslagna och ambitiösa tillbakablicken på Bo01 blev tyvärr inte så eggande, mycket beroende på svaga och spänningslösa fotografier av Jens Lindhe. Dom generöst layoutade bilderna förmår inte säga något komplext om arkitekturen de tar sin färgskala ifrån och uppvisar avsevärda brister både tekniskt och estetiskt. De texter som inramar rubriceras och ingresseras inte så att de lockar till läsning. Det angelägna innehållet går om intet för många. Tyvärr känner man igen Arkitektur från tiden före Hallemar i detta.

Den bästa i numret ligger i debattavdelningen. Claes Caldenby skrev tidigare en skarp krönika om Göteborgs-Posten:s katastrofala arkitekturkritik (signerad Mark Isitt), inte värdig Sveriges näst största morgontidning. Kulturredaktören Gabriel Byström går i svaromål, men får se sig ännu en gång snitsigt nedsablad av en inspirerad Caldenby, en av våra mest slagfärdiga debattörer när andan faller på. Snyggt, Claes! ■ PÄR ELIAESON

ARKITEKTEN
augusti 2011

Ett mycket fylligt och matnyttigt nummer av Arkitekten. På omslaget är naturligtvis den nya förbundsdirektören Catherina Fored, vi har ju en omfattande avgång från tunga poster i arkitektursverige dessa år. Olof Hultin, Per Kallstenius, Aleksander Wolodarski och Staffan Carenholm har alla på sitt sätt präglat sina respektive verksamheter hårt. Jätteproppen Orvar lossnar på allvar nu. Carenholm har varit en mycket kontroveriell person, framför allt under slutet av sin period vid makten. Säkerligen innebär Fored en förändring, hon verkar vara en helt annan personlighet och har en helt annan bakgrund. Förutom att hon låter ett par ordentliga grodor flyga ut ur munnen precis i upptakten av Arkitekten:s presentation ("Jag är en vanlig tjej. Prestigelös.", säger hon själv om sig själv) ger Fored ett förtroendefullt och inspirerande intryck i Annika Jensfelt:s artikel.

Arkitektens redaktion jobbar ambitiöst och kreativt över Sverige:s arkitekturlandskap. Detta nummer innehåller en lång rad intressanta uppslag från Göteborg:s problematiska stadsarkitektsituation över reportage om en kommande (för mig okänd) bostadsnässa i Annedal utanför Stockholm till förtjänstfulla kortfattade nedslag i angelägna aktualiteter. Det långa reportaget (av på Arkitektur numera nyanställde Tomas Lauri) täcker en mycket angelägen fråga, vårt förvaltande av rekordårens bostadsbestånd. Exemplen tas från östra Tyskland och ger intressanta impulser från ett mycket större och mer dynamiskt system i vårt grannland. Det finns mycket att lära genom att se på Tyskland.

Det allra mest problematiska i Arkitekten är absolut inte innehållet och journalistiken, utan förpackningen. När Arkitekten i augusti 2009 lanserade sin nuvarande grafiska form gick man från en lågmäld och välbalanserad professionalitet till en banal och finesslös amatörism. Logotypens barnsliga lek med bokstäver säger allt. En viktig första uppgift för förbundsdirektör Fored: gör medlemstidningens design representativ för yrket! ■ PÄR ELIAESON

FORM
4 | 2011

Nu kan det sägas: Form är inte – och kommer aldrig att bli – en arkitekturtidskrift. Och Forum är definitivt försvunnen, även om rester av tidskriftens koncept lever ett zombie-liknande liv i Form:s spalter. Form:s redaktionella – och annonsmässiga – tyngdpunkt ligger vid den kommersiella designen i alla dess former, från privatkonsumtionens högstatusprylar till modets haute couture. Att behöva göra tidskrift av dessa högkonjunktursamhälllets till synes oundvikliga både resursmässigt och ekonomiskt överprissatta slaggprodukter önskar jag ingen. Jag kan inte för mitt liv tycka att dessa prylar är så viktiga för vårt samhälle att det behöver bedrivas någon avancerad kritik och intellektualitet kring dem. Daniel Golling verkar inte heller trivas helt och fullt med jobbet. Någon större passion och smittande kreativitet läcker inte ut från redaktionens lokaler på anrika Skeppsholmen via det småländska tryckeriet till oss förväntansfulla läsare.

Det lilla mått av arkitektur som detta nummer av Form innehåller – förutom enstaka notiser och det allt tunnare recensionsblocket ärvt från Forum – består av en artikel om göteborgska Arkitektbyrån:s arbete med kryssningsfartyg och en mycket kort artikel om hotellet Bella Sky i Ørestad, båda skrivna av redaktör Golling (kostnadseffektivt). I kryssningsfartygstexten finns tendenser till djuplodande resonemang kring designandets och byggandets ideologiska och politiska aspekter, precis som det skall vara i arkitekturanalys (det är omöjligt att kalla det som Golling skriver för kritik). Att riva av ett så stort och intressamt projekt som Bella Sky på en halv sida text och totalt fyra sidor varav ett uppslag är bara bild och ingress är meningslöst.

Och det måste sägas igen: idén med ett "gästtypsnitt" i varje nummer är hemskt fånig och banaliserar grafisk formgivning, framför allt när den genomförs så talanglöst som av Form:s formgivare Cecilia Lindgren. Gästtypsnittet Anglaise i detta nummer gör att det mesta som sätts i det blir oläsligt! ■ PÄR ELIAESON

4ARK
#7

Egentligen är det nog så att chalmersstudenternas tidskrift 4Ark och Kritik är ganska lika, det är kanske därför jag irriterar mig så på 4Ark. Båda tidskrifterna är pretentiösa, anspråksfulla och vill hemskt gärna framstå som varande allmänt radikala och alternativa, både till form och innehåll. Med den skillnad att i fallet Kritik sker det arbetet medvetet och i fallet 4Ark skapas effekten oavsiktligt.

I nummer 7 är temat "Verkligheten". Detta med temanummer är en skojig kombination av bristande intellektuell kreativfitet och konceptuell lättja. Denna form i sig är knarrigt gammelmodernistisk och det måste man ta ställning till om man skall använda den. Det är inte 4Ark:s redaktion medveten om.

"Verkligheten", ja. Naturligtvis bygger ett sådan idé på den om möjligt ännu knarrigare föreställningen om utbildningen som en kreativ och fri institution och det efterkommande arbetslivet som en begränsande och kreativitetsdödande väg mot den i fjärran hägrande pensionen. Suck. Den som någon gång ställts inför ett komplext arkitekturprojekt initierat av en kvalificerad beställare med höga ambitioner tycker en sådan föreställning är idiotisk. Den stora friheten och kreativiteten för en arkitekt börjar växa till sig när utbildningen är över, när man kan börja bygga.

Innehållslösa och amatörmässiga bildessäer och pseudopoetiska bildningskomplexfyllda gymnasiala textexperiment är det gott om i 4Ark, precis som man värst befarar när man vet att det är en tidskrift av studenter man läser. De artiklar som är bäst är mest konventionella till formen och kan därför lägga den bakom sig och fokusera på innehåll. Anders Nilsson skriver en originell och personlig essä om ett mångfacetterat byggnadskomplex i Göteborg och får med målande miljöbeskrivningar och kreativ stilistik både läsaren engagerad och upplyst, som kritik skall göra. En text som platsar i vilken konventionell tidskrift som helst med en vaken redaktör.

Lägg ner 4Ark! Välkommen ut i verkligheten! ■ PÄR ELIAESON

Medarbetare

Pär Eliaeson
ingenjör, arkitekt, skribent och fotograf, Stockholm
Syntes förlag

Ola Andersson
arkitekt och skribent, Stockholm
delägare i A1 arkitekter AB

Gert Wingårdh
arkitekt, professor och skribent, Göteborg
Wingårdh arkitektkontor AB

Thomas Hellquist
arkitekt och skribent, Lund
gästprofessor vid Blekinge tekniska högskola

Fredrik Rosenhall
arkitekt, sociolog och skribent, Göteborg
delägare i Inobi AB

André Johansson
statsvetare, ekonom och skribent, Stockholm
pressansvarig på Hyresgästföreningen

Peter Hallén
arkitekt och skribent, Stockholm
Peter Hallén AB

Stefan Romare
arkitekt och arkitekturhistoriker, Lund

Joker & Maverick
anonyma arkitekter och serietecknare, USA

Det är du, läsaren, som bestämmer KRITIK:s framtid.
Om du vill betala ett skäligt pris för att få en oberoende, engagerad och annonsfri tidskrift om arkitektur och stadsbyggnad i Sverige kan du bli prenumerant.
Du får tidskriften i brevlådan innan den finns till försäljning i butik, helt utan extra kostnad. Prenumerationen kan löpa tillsvidare eller årsvis.

Prenumeration: 4 nr/år, 500 SEK
Prenumeration: 1 nr/tillsvidare, 125 SEK
Lösnummer: 125 SEK + porto
Beställes på www.syntesforlag.se

Lösnummer säljs även här:
Press stop-butikerna
Pressbyråns specialistbutiker

Stockholm:	Arkitekturmuseets bokhandel, Skeppsholmen
	Konst-ig, Åsögatan 124
Göteborg:	Konstmuseets bokhandel, Götaplatsen
Malmö:	Form/design center, Lilla torg 9

Arkitekturtidskriften KRITIK #14 september 2011

ISSN 1654-7969
Syntes förlag
Pris: 125 SEK