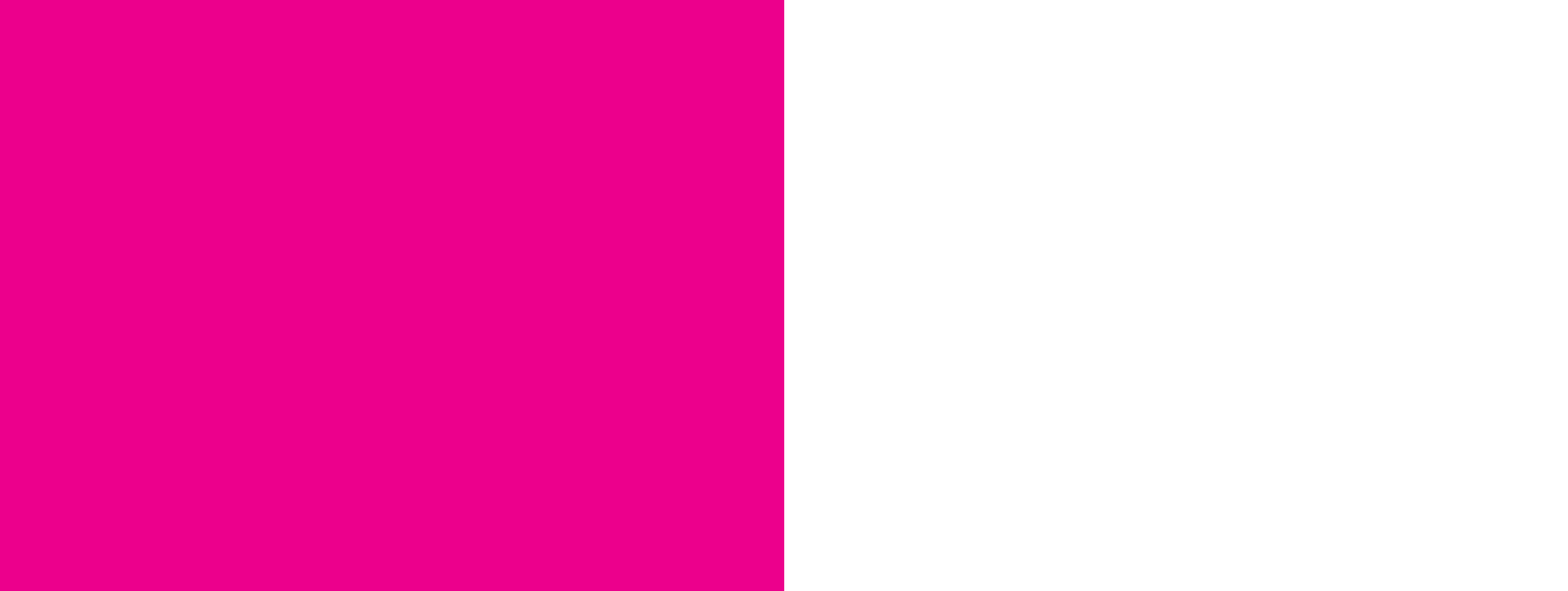


KRITIK #2

Arkitekturtidskriften KRITIK #2, april 2008. Pris: 150 SEK



KRITIK^{#2}

Arkitekturtidskriften KRITIK #2, april 2008

Analys förlag

KRITIK #2

LEDARE.	8
RIKSUTSTÄLLNINGAR – <i>Fredrik Stenberg</i>	10
TVÅ ÄMBETSBYGGNADER – <i>Pär Eliaeson</i>	16
DEN ARKITEKTONISKA ANSTÄNDIGHETEN – <i>Ola Andersson</i>	18
BERG	24
ZUMTHOR PÅ KUB – <i>Gert Wingårdh</i>	26
EN SORTS MÖJLIGHET – <i>Erik Berg</i>	30
KONTORET	35
ANDERSSON.	36
LYCKANS ARKITEKTUR – <i>Pär Eliaeson</i>	38
LYCKANS ARKITEKTUR – <i>Tanja Subinina</i>	42
LYCKANS ARKITEKTUR – <i>Mikael Askergren</i>	46
MEDVETANDEGÖRANDE ORD – <i>Cecilia Hörngren</i>	56
DET VAR BÄTTRE FÖRR - PÅ NYTT – <i>Pär Eliaeson</i>	66
KRITIK AV KRITIK.	70

ARKITEKTURTIDSKRIFTEN KRITIK – ISSN 1654-7969

REDAKTÖR OCH ANSVARIG UTGIVARE: Pär Eliaeson
MEDVERKANDE: Ola Andersson, Gert Wingårdh, Erik Berg, Fredrik Stenberg, Tanja Suhinina, Mikael Askergren, Cecilia Hörngren
UTGIVEN AV: Analys förlag, www.analysforlag.se TRYCK: CELA Grafiska
BLOGG: kritik.analysforlag.se
PRIS: Prenumeration: 4 nr/år 600 SEK, lösnummer: 150 SEK, beställes på www.analysforlag.se
För ej beställt insänt material ansvaras ej.

LÄSAREN SOM GISSLAN

Pär Eliaeson

Det finns – som bekant – ingenting som är gratis här i livet, även om vi många gånger luras att tro det. När det gäller tidningar och tidskrifter är det speciellt tydligt. Det finns idag ytterst få tidningar och tidskrifter som enbart betalas av läsarna. Reklam är det sätt som massmedier finansieras med idag.

Du, som läsare eller tittare, blir i den processen oundvikligen en kvantifierad och mätt enhet som används i försäljningen och marknadsföringen. Detta gäller oavsett om du medvetet har beställt tidskriften eller om den skickas till dig gratis utan att du bett om det. Så länge tidskriften finansieras med reklam och tidskriften kan visa att du nås av dess budskap används du som en positiv faktor i tidskriftens ekonomiska utveckling. Tidskriften tjänar sina pengar på dig, på att du tar emot den och därmed antas ta del av den.

Detta förhållande är naturligtvis mest utslagsgivande och betydelsefullt för de tidskrifter som du inte betalar för eller har efterfrågat. De tjänar inga andra pengar än de som kan genereras utifrån ditt antagna (passiva eller aktiva) konsumerande av tidskriften. Om du verkligen tar del av tidskriften spelar faktiskt ingen roll, reklamens effekter mäts sällan med någon större precision än vad växeltelefonisterna på det större byggproduktföretaget

kan rapportera. Om du inte fanns på tidskrifternas utskickslistor skulle deras möjligheter att överleva och verka påverkas radikalt. Fundera över det.

Detta är måhända självklarheter i 2000-talets medialandskap, men förtjänar ändå att klargöras. Vi är inte alltid fullt medvetna om alla konstruktioner vi är delaktiga i. Att en tidskrifts finansiering dessutom också påverkar innehållet och redaktionens ställningstaganden torde bara den mest naive och godtrogne



läsaren kunna ignorera. De allra flesta som verkat någon längre tid redaktionellt inom kommersiella medier kan vittna om att detta förhållande snart gör sig påmint. Jag skulle vilja säga att den mest utslagsgivande faktorn för en tidskrifts kvalitet och relevans är hur tidskriften finansieras. Detta borde vara den första fråga man ställer sig när man bedömer en publikation, vem som betalar för den. Det finns inga band och maktstrukturer som är så inflytelserika som de ekonomiska.

I #2 av KRITIK vänder vi oss lite mer inåt, vi avviker något från den kurs vi skall hålla – att utgå från den arkitektoniska praktiken och den byggda miljön och dra våra slutsatser därifrån. Vi riktar den här gången våra kritiska blickar mot några något mer abstrakta fält: litteraturen, politiken och designprocessen. Men, några byggnader blir det också, förstås.

Arkitekturvärlden är präglad av en motsättning mellan teoretiker och praktiker, mellan kritiker och kreatörer. Det anses som mindre värt att ”bara” vara teoretiker. Dessa hånas inte sällan för att de byggt få eller inga hus. Att bygga framställs som den primära verksamhet en arkitekt skall ägna sig åt. Som göteborgare känner jag väl igen ett mindervärdeskomplex när det dyker upp.

En klok vän till mig sa en gång att det finns tre viktiga discipliner för varje arkitekt att verka inom: byggandet, skrivandet och undervisandet. Så är det. Dessa tre skapar en dynamik och en reflektion som är nödvändig för en djupare insikt i sakernas tillstånd och för en framgångsrik fortbildning. Alla har inte förmånen att få verka inom alla dessa fält, men det är definitivt något att sträva mot. Därför fokuserar vi vår kritik på både Johan Celsing, Olof Hultin och Ola Nylander. De är alla viktiga arkitekturproducenter. ■

RIKSUTSTÄLLNINGAR

Fredrik Stenberg

I maj 2005 beslutade dåvarande regeringen att omlokalisera Riksutställningar till Gotland, som en arbetsmarknadsåtgärd för att kompensera ön för försvarsnedläggningen. Många blev förvånade, vissa blev förbannade. Vi står nu i varje fall inför fullbordat faktum för Riksutställningar har flyttat in i en ny byggnad ritad av Johan Celsing som ligger på A7-området i Visby, tio minuters promenad från Österport.

De nya lokalerna är cirka 1000 kvadratmeter mindre än dem man hade på Alsnögatan i Stockholm och i samband med flytten tappade man också två tredjedelar av den gamla personalen. Hela 34 personer är nyanställda. Verksamheten har alltså skakats om rejält och man måste nu börja definiera sig själv på nytt. Man skall gå från att vara *«en institution i kris till en institution i förnyelse»*. Ett steg i det kan vara det nya huset som man kommer att dela med Riksantikvarieämbetet. RAÄ flyttar in i oktober.

Gotland utgör en perfekt bakgrund till Johan Celsings arkitektur. För på Gotland är husen byggda av beständiga material. Gotland, och framförallt Visby, är skolexemplet på «läran om hur man gör». Det är såpade grangolv, kalkstensmurar och fårskinn för hela slanten. *Läran om hur man gör* är ett begrepp som ur-

sprungligen myntades av Charles Eames. Det kom senare att användas av den engelska arkitekturteoretikern Reyner Banham för att försöka förklara något han kallar för «arkitekturens mytologi». Läran om hur man gör är den tysta kunskap som förs över mellan arkitekterna från generation till generation och som definierar vad som egentligen är arkitektur till skillnad från övrigt byggande. En sådan kunskapsöverföring utgör enligt Banham grunden till arkitekturens mytologi vars ena riktning grundar sig på en lokal görandets mystik: man vägrar använda material som inte är visuellt pålitliga när de utsätts för slitage, och man förlitar sig på den allmänna smaken vilket betyder att man aldrig kunnat bygga något som medelinvånaren inte redan sett.

En svensk parallell skulle kunna vara Jan Gezelius idé om en svensk frihetlig tradition. *«Denna frihetliga och bygg-glada ådra, denna poesi i sak till skillnad från poesi blott i ord»* skulle fungera som ett alternativ till postmodernismens skyar av ismer, enligt Gezelius. Det går att upprätta ett omfattande stamträd över stora delar av denna tradition där de ingående arkitekterna förenas av ett mästare-lärjungeförhållande, de yngre har arbetat hos en eller flera av de äldre arkitekterna. Dit räknar Gezelius bland annat bröderna Ahlsén, Klas Anshelm, Erik Asmussen och Ralph

Erschine. Här kan givetvis också Johan Celsing ingå. Vad som bland annat förenar dessa är en byggproduktionsbaserad, ofta materialrealistisk arkitektur.

Celsing har i Riksutställningars nya hus lyckats skapa en i allra högsta grad materiell byggnad utan att för den skull behöva använda exklusiva material och han har lyckats med att introducera en typologi som känns oväntad i medeltidsstaden Visby.

Byggnaden består av två kvadratiske husblock, något förskjutna i plan. Riksutställningar är hyresgäst i den ena och Riksantikvarieämbetet i den andra. De kopplas ihop med en gemensam entréhall. Riksutställningars del är två våningar hög och Riksantikvarieämbetets tre våningar. Den ena ljus, den andra mörk. Den ena sysslar med framtid, den andra med forntid. Ja, ni förstår. Yin och Yang, helt enkelt.

De båda huskropparna har en tydlig horisontell indelning i höga fönsterband med en bröstning av betongelement gjutna i kraftig relief som får löpa obrutet runt hela byggnaden. Elementen greppar över hörn, man slipper alltså få en skarv i hörnet vilket tillsammans med de obrutna fönsterbanden ger huset en monolitisk karaktär. Elementen tar effektivt hand om mötet med marken

samt bildar en grafisk och precis avslutning uppåt, fri från krönplåtar. Det ser ut som en institutionsbyggnad från 60- eller 70-talet har landat ute på åkern.

Om man kisar med ögonen så kan man nästan tro att man har hamnat i Schweiz, för det är genomgående fina betongarbeten. Men när man öppnar ögonen inser man snart att det är utfört med en precision anpassad till svenska byggtoleranser på centimetrar snarare än millimetrar. Det grova uttrycket och de stora tagen gör



att det trots allt fungerar. Fönsterpartierna utgörs av enorma fasta glas med rytmiskt återkommande vädringsfönster med smäckra profiler. Under vårt besök får vi höra att det från början inte var tänkt att det skulle finnas några vädringsfönster alls, eftersom det skulle störa klimatsystemet. Men man fick ge med sig efter protester från de anställda. När vi går runt har den utvändiga solavskärmningen ännu inte kommit igång, så det är mycket varmt inomhus. Det blir uppenbart att man skapar problem för sig själv om man bygger med så här pass stora glaspartier mot söder. Behovet av kringteknik i form av klimatsystem och automatisk solavskärmning ökar. När personalen på bottenvåningen dessutom har fått tejpa upp bubbelplast på fönstren i herrarnas omklädningsrum för att skydda från insyn, får man känslan av att huset ritats väldigt mycket utifrån och in. Fasaden kom först, helt enkelt.

Fönsterbanden och bröstningen skapar hur som helst tillsammans en stark helhet. Men motivet med två tydliga klossar eller husdelar slarvas tyvärr bort i själva entrésituationen. Istället för att röra sig i ett mellanrum mellan de båda klossarna så känns det som om man har byggt igen passagen mellan dem. Den horisontella riktningen fortsätter men betongelementen i fasaden övergår här helt plötsligt i lärkträ. I entréhallen övergår betongen i en slipad terrazzovariant som bildar balkongbröstning. Tanken var väl att utsidan fortsätter in men slipas ned och blir mer taktil. Men de två ytbehandlingarna upplevs tyvärr som två helt olika material, vilket förtar effekten. Det är svårt att läsa ihop utsidan och insidan.

Synd att spänningen som uppstår mellan de två tydligt definierade huskropparna inte har utnyttjas bättre.

Inne i entréhallen skapar tvärgående limträbalkar en pergola-liknande effekt i taket. Bakom ligger runda taklanterniner klädda på insidan med lönnträ, som skänker ett varmt överljus till det höga rummet. Materialen i övrigt är terrazzo och lönn i olika kompositioner. Det är väldigt elegant utfört och påminner lite grann om Caruso & St. Johns *New Art Gallery* i Walsall. En trappa upp löper balkonger med terrazzobröstningar längs med sidorna på rummet. Där kommer personal och besökare så småningom att kunna röra sig mellan byggnaderna.

Väl inne i Riksställningars lokaler upptas bottenvåningen av produktionsenheten. Vaktmästeri, verkstäder och kontor ligger organiserade kring en stor central monteringshall, överbelyst med runda taklanterniner. Ett stryktåligt trägolv, väggpaneler av lönn med ett stort skjutbart väggparti mellan kontorsdel och monteringshall skapar en tillåtande och flexibel miljö.

En trappa upp sitter personalen organiserade kring en stor innergård med fasad av kraftiga glaspartier i sibirisk lärk. Sorten känns direkt igen från skolbyggnader från 1970-talet och stämmer väl överens med den yttre historiserande fasaden. Upp ur trädäcket, också det av lärkträ, sticker lanterninerna upp som skänker ljus ner till monteringshallen och fungerar, tack vare tjocka glasskivor som lock, också som sittmöbler. En fin detalj som på kvällen får en omvänd funktion och skänker ljus till innergården.



Kontoren är en blandning av öppet kontorslandskap och mindre projektrum med våt- och teknikrum förlagda till hörnorna. Man rör sig längs fasaden mot innergården nästan som i en klostergång och det är därför väldigt lätt att orientera sig. Inredningen är till stora delar specialritad av Celsings kontor. Den består av platsbyggda bokhyllor och skrivbord i lackad plywood med avskärmningar av grå industrifilt. De i Johan Celsings materialpalett så välkända djuddämpande undertaken av träullsplattor släpper på ett verkningsfullt sätt från fasaden och låter pelarna, som också går fria från fasad, fritt möta bjälklaget. Pelarna motsvaras av en indelning i glaspartiet, vilket skapar en logisk och överskådlig rytm i fasaden. Stora sjok av bredrandiga Marimekkotyger i klara och varma färger fungerar som invändig solavskärmning i fönstren och mot innergården. På golvet ligger genomgående en mörk heltäckningsmatta, vilket naturligtvis ytterligare hjälper akustiken i den helt öppna planeringen.

Träullsplattor, Marimekkotyger och lackad plywood signalerar mycket tydligt en stil som associeras med arkitektkontor och institutioner från 1970-talet. Insidan på huset rimmar alltså väl med den historiserande och något nostalgiska utsidan. Men jag tror nog att Riksställningar vill känna sig mera spännande och samtida än så. En inredning som hade tillåtits kontrastera mot Celsings rejäla arkitektur snarare än att kompletterade den hade därför känts mera intressant. Nu blir det lite för enhetligt och behärskat alltsammans.

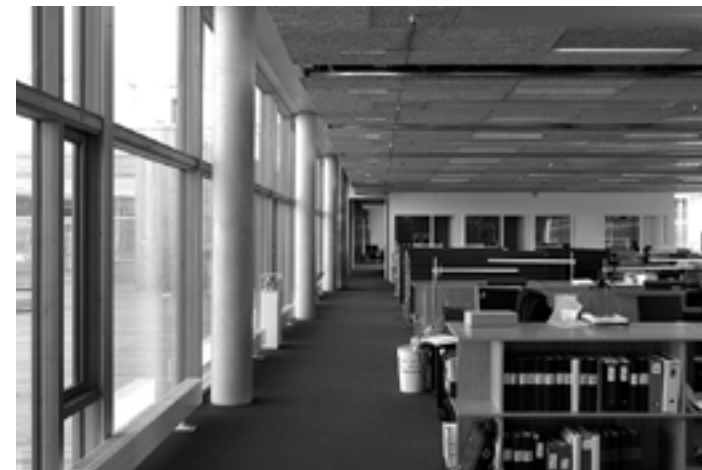
Vi avslutar vårt besök med att titta in på bygget av Riksantikvarieämbetets betydligt större lokaler. Ämbetet skall till att börja med göra plats för 140 anställda i sin del av byggnaden. Ett hundratal personer flyttar i ett första skede.

Här går ljusgården ända ner till bottenplanet och blir alltså tre våningar hög, till skillnad från Riksställningars en våning höga ljusgård. Samma känsla av klostergång här också, samma träglaspartier in mot ljusgården som hos Riksställningar. Fasadmotivet tål dock inte att i stort sett obearbetat upprepas i så många som tre våningar. Det fungerar bättre som gest eller tecken i en mindre skala. Här blir det för enformigt och storskaligt precis som förlagorna från 1970-talet ofta blev.



Johan Celsings byggnader är ofta nostalgiska och tillbakablickande i sin estetik. Det ser många gånger ut som om hans byggnader kunde vara beställda av Kungliga byggnadsstyrelsen. Tydliga ekon ifrån svensk institutionsarkitektur från 1960- och 1970-talen påminner oss om en svunnen tid med eviga värden, då polishus kunde byggas för att vara polishus utan krav på att snabbt kunna förvandlas till generella kontorshus. Det var tiden då materialen var beständiga och läran om hur man gör fortfarande levde bland arkitekterna. Det var tiden innan byggexperterna klampade in i arkitekternas reservat med sina undertak och kanalisationer.

Med tanke på den putsöken av nyfunktionalism svenskt byggande för tillfället vandrar i så känns det tråkigt att klaga på ett



så pass gott hantverk som Johan Celsing ändå visar upp. Men det totala intrycket blir den här gången för mycket arkiv och dåtid, för lite verkstad och samtid. Byggnadens «look» passar bättre för Riksantikvarieämbetet än för Riksställningar, helt enkelt. Celsing har inte manifesterat de olika verksamheternas skillnader arkitektoniskt utan snarare försökt klämma in dem i samma allmängiltiga och något anonyma kostym.

Avsikten var att bygga ett generellt kontorshus som kunde förändras med sin verksamhet. En pressad byggtid gjorde att man valde en enkel prefabricerad betongstomme som snabbt kunde monteras. Men, som så ofta, så har arkitekten inte vågat följa idén om generalitet fullt ut. Kanske hade en hockeyhall varit det mest generella, men det är väl helt enkelt för fult. Eller?

Arkitekturens mytologi hindrar ibland arkitekterna från att löpa linan ut. Byggexperterna och deras system måste till varje pris hållas stängna eller åtminstone designas om. Vad jag menar är: det kanske inte är nödvändigt att frakta kalksten från Gotland till en fabrik i Herrljunga för att där gjuta betongelement som sedan fraktras tillbaka till Gotland. Kanske finns det ett fasadsystem närmare till hands som bara väntar på en andra chans?

Någon gång borde arkitekterna prova att släppa sargen för att därigenom, som av en händelse, kanske skapa en ny arkitektur tillsammans med byggexperterna. ■

TVÅ ÄMBETSBYGGNADER

Pär Eliaeson

Jag hade högt ställda förväntningar inför resan till Gotland. Det skulle bli mycket spännande att se vad för byggnad Johan Celsing hade ställt upp på det gamla militärområdet utanför Visby. Efter en lunch i en av de få öppna restaurangerna innanför ringmuren tog jag och Fredrik en något oortodox väg till Riksutställningars och Riksantikvarieämbetets nya byggnad. Vi såg den skymta fram på håll mellan fruktträd och carportar i ett något nedgången villaområde i Visbys «förorter». Till slut fann vi en väg mellan ett tomt fält och en traditionell gotländsk industribyggnad fram till baksidan av byggnaden som var vårt mål för dagen.

Att vi först av allt studerade lastintaget och de tekniska zonerna var inte helt fel. Riksutställningars verksamhet är tydligt organiserade kring produktionen och transporten av omfattande materialmängder. Lastbryggan är en central punkt. Byggnadens råa och tekniska karaktär kom också till sin rätt på denna ickerepresentativa punkt. Skärmtaket över lastbryggan och mötet mellan de industriella materialen i den bakre fasaden tillsammans med de platsgiutna cykelparkeringarna tillhör de starkast utformade elementen i hela byggnaden. Missa inte att se baksidan.

Vi hade när vi studerade byggnaden innan avfärd förstått att upplägget med de två lätt förskjutna byggnaderna hade god poten-

tial till arkitektonisk spänning och snygga materialeffekter. Desto större blir besvikelsen när vi ser hur den är utformad. Det mesta har gått fel, både i mötet mellan byggnaderna och materialen. Den smäckra spalt som ligger mellan de två byggnaderna känns klumpig och påklistrad istället för att vibrera av associativ arkitektursinnlighet. Förmedlingen av de två betongkulörerna i fasadens rustika betongband sker genom en helt malplacé och illa utformad skiva av stavlimmat trä. Varför har någon hängt upp en överdimensionerad bänkskiva från Bauhaus där byggnaderna möts?

Fasadens betongelement är annars fantastiska, kärvt betongrelief av yppersta slag. En djup bugning för både formgivaren och hantverkaren. Sällan har jag sett betong som fasadmaterial så bra, nästan lika bra som Arne Nygårds senmodernistiska uppvisningar i Gårdsten och Hjällbo, men bara nästan. Jag ser gärna en fortsatt utmaning av de svenska 1960- och 1970-talens betongekvilibrism i 2000-talet. Låt betongelementen komma fram i fasaden igen, istället för att kvävas bakom isolerskivor och flortunn smäckputs.

Desto tråkigare att vi inte får ta med oss denna sköna materialkänsla när betonghorisontalerna går in i interiören mellan byggnaderna. Betongen byts abrupt mot en blek terrazzo som inte blir så sofistikerad som den vill vara. Ett missat tillfälle. ■



DEN ARKITEKTONISKA ANSTÄNDIGHETEN

Ola Andersson

Att Erik Gunnar Asplund har ett internationellt rykte som ingen annan svensk arkitekt finns det som bekant all anledning att påminna om just nu. Han är en av få svenska konstnärer överhuvudtaget som har ett internationellt rykte. Stockholms stadsbibliotek, villa Snellman, Skandiabiografen, Göteborgs rådhus är klassisk svensk arkitektur som hans efterföljare knappast lyckats överträffa sedan hans död för snart sjuttio år sedan.

Sigurd Lewerentz är inte lika känd, mer legendarisk än klassisk. För finsmakaren är han dock ett om möjligt ännu större namn, både nationellt och internationellt. Hans kompromisslösa arkitektur i Riksförsäkringsanstalten i Stockholm och i Björkhagen och Klippans kyrkor kommer aldrig att bli folkkär, men uppskattas desto mer av de som intresserar sig för arkitektur. Skogskyrkogården, där de båda samarbetade 1914-1934, är förstås en plats som ingen stockholmsbesökare med minsta arkitekturintresse får missa.

Deras verk är välkända, deras namn synonyma med svensk arkitektur på höjden av sin förmåga. Ändå finns det två hus i Stockholms innerstad av deras hand som aldrig avbildas. De är praktiskt taget helt okända.

Asplunds Skandiabiograf på Drottninggatan i Stockholm är visserligen känd som ett av hans viktiga arbeten. Men den behand-

las alltid som en interiör, trots att Skandiabiografen inte är en inredning utan en byggnad, ett hus i staden precis som vilket annat hus som helst, låt vara att entrén till biografen ligger i en äldre byggnad på tomten som bevarades när biografen byggdes. Men Asplunds biografbyggnad har en egen gatufasad. Det är en fasad jag bara sett i verkligheten, aldrig på bild. Aldrig har jag hört någon prata om den, aldrig sett fasadritningen publicerad.

Fallet med den försvunna Lewerentzbyggnaden är ännu märkligare. De uppförda byggnaderna av Lewerentz är inte alltför många, mycket stannade på ritbordet. Ett hus han ritat mitt i Stockholms samtidigt som han arbetade med Stockholmsutställningen borde vara självskriven i alla genomgångar av svensk arkitektur från dessa avgörande år, för att inte tala om hur självskriven den borde vara i en bok om honom. Men i Lewerentzmonografin *Sigurd Lewerentz, arkitekt* av Janne Ahlin finns det inte ens med i verkförteckningen.

Denna blinda fläck i historieskrivningen är talande. Arkitekter och arkitekturhistoriker har byggt en bild av dem som kompromisslösa konstnärer som aldrig försummade ett tillfälle att göra uttrycksfull och iögonfallande arkitektur. I den bilden passar dessa två byggnader inte in. Hur skulle den historieskrivningen

kunna acceptera att de ritat varsin byggnad som i alla avseenden presenterar sig som alldagliga delar av stadsmassan? Två hus bland andra hus, vilka som helst?

Lewerentz hus ligger i kvarteret Sjöraen på Norrmalm i Stockholm, i den del av staden norr om Tegnérgatan där kvarteren får sin speciella karaktär av att de byggts efter sextonhundredatalets stora planläggning men innan artonhundredatalets storskaliga utbyggnad med breda boulevarder. Kvarteren är små, det är tätt mellan gatorna och tomterna är inte så stora. Lewerentz hus ligger på en sådan smal, äldre tomt. Det ritades åt fastighetsföreningen Salve 1 u.p.a. Lewerentz bygglov är daterat den 2. oktober 1929. Huset stod klart 1930, byggt av byggmästaren CA Carlson. Det är fyra fönsteraxlar brett åt gatan med fem våningar ovanför gatuplanet som upptas av butikslokaler. Huset är välbevarat och bottenvåningen har kvar sina ursprungliga skyltfönster. Det enda betydande yttre förändringen det genomgått sedan det byggdes är att fasaden rätt nyligen renoverats. Ursprungligen var huset, om jag minns rätt, avfärgat i en relativt mörk grågrön kulör. På varje plan ligger tre lägenheter, två tvårummare med kokvrå åt gatan och en enrummare åt gården i en kort flygel. Huset har inte det minsta

kännetecken som särskiljer det från något annat hus från perioden. Det är fullständigt anonymt.

Asplunds byggnad för Skandiabiografen är byggd i en ännu äldre del av Stockholm. Fasaden vetter mot Apelbergsgatan, idag en smal bakgata som omges av baksidorna av bebyggelsen mot Kungsgatan och Olof Palmes Gata. När Skandiabiografen byggdes var dock Apelbergsgatan en ganska typisk gata i Klara församling där Drottninggatan med sina 12 meter var den bredaste gatan. De rivningar som från femtioalet förvandlade sextonhundredatalsplanens trånga gator till Stockholms city var ännu inte påtänkta när Asplund ritade byggnaden 1922-23.

Fasaden är nio fönsteraxlar lång och fyra våningar hög. Bottenvåningen upptas av ett enkelt arkadmotiv med tätare indelning än fasaden ovan, bakom vilket utrymningen från biosalongen och trapporna upp till balkongen i bion ligger. Ovanför bottenvåningen är fasaden slätputsad och indelad med horisontella lister, med de yttersta fönsteraxlarna förskjutna en halv våning i höjd.

Varför är dessa fasader, ritade med några få års mellanrum av två av Sveriges största arkitekter så alldagliga? Var Lewerentz hus på Kungstensgatan en eftergift för en krass byggmästare, som tvingade

honom till eftergifter för det banala? Överlät Asplund fasaden på Skandiabiografen till någon mindre begåvad medarbetare för att kunna koncentrera sig på interiören?

Ingenting talar för det. Asplund och Lewerentz perfektionism är väl dokumenterad. De lämnade aldrig något åt slumpen. I synnerhet Lewerentz var dessutom inte särskilt samarbetsvillig överhuvudtaget, vare sig med byggmästare eller med andra. Något år efter huset på Kungstensgatan skulle det kosta honom uppdraget att rita Uppståndelsekapellet på Skogskyrkogården. Istället drog han sig tillbaka från arkitekturen, flyttade till Eskilstuna och ägnade sig åt sin fabrik för tillverkning av glasparter, Idesta. Att han kompromissvilligt skulle ha ritat upp ett byggmästarprojekt är osannolikt.

Faktum är att den enkla utformningen av dessa byggnader i staden var ett medvetet konstnärligt val byggt på en genomtänkt syn på förhållandet mellan staden och arkitekturen. 1916 höll Gunnar Asplund ett föredrag för en fullsatt lokal på Jakobsgatan i Stockholm. Föredraget hade titeln *«Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm»* och innehåller en programförklaring för något man möjligen en smula anakronistiskt skulle kunna kalla ett samhälls-tillvänt stadsbyggande. Han började med att förflytta sina åhörare tillbaka till Stormaktstiden genom att visa några av stadsvyerna ur Suecia Antiqua et Hodierna och lyfte fram den *«belgjutna, enkla och blygsamma prägeln av borgarhusen ... som stodo det ena liknande det andra i långa rader på holmarna och på malmarna»*.

Udden i föredraget var riktad mot den samtida hyreshusbebyggelsen som hastigt växte upp i den då snabbt expanderande staden. I kontrast till deras monumentala anspråk med burspråk, hörntorn, gavlar och takkupor ställde Asplund de privata husen från tidigare epoker som *«underordna sig de offentliga och inordna sig i miljön. Se på varje hus särskilt hur enkel och sund byggnadskonst det är, hur förståndigt och naturligt byggnadskropparna bygga upp sig och ansluta till varandra, hur fina och kultiverade icke blott gatufasaderna utan även gårdsfasaderna i all enkelhet äro»*.

Men dagens arkitektur förhöll det sig annorlunda, enligt Asplund: *«nu synes det framförallt gälla att oavsett miljö och traditioner använda den för ögonblicket moderna arkitektursorten, att för allt i världen inte komma efter i 'arkitekturjakten'»*.

Detta var olyckligt, fortsatte han: *«under det att effekten av en stadsbild med ett monumentalbus skall bero såväl på dess placering i stadsplanen som på dess arkitektoniska uppbyggnad, så är det endast stadsplanen, som skall giva en bostadsgata dess trevnad. Ett hyreshus skall icke synas (kursiv i original). En arkitekt som sysslar med hyreshus visar därför sin konstnärlighet bäst genom att underordna sig.»*

Han avslutade fördraget med programförklaringen: *«tro icke, att vi strida för att av hyreshusen få arkitektoniska konstverk! Snarare tvärtom. Det är den arkitektoniska anständigheten som fordras»*.

Som en av förebilderna framhöll han det Warodellska huset på Drottninggatan 82, ritat av Fredrik Wilhelm Scholander 1854. Det var just det huset han själv sex år senare fick i uppdrag att



bygga om till biografen Skandia. Att han lät biografens yttre underordna sig Klarakvarterens byggnadsmassa och istället vände praktiken inåt, i den festliga och lekfulla biografsalongens, var alltså inte vare sig slump eller nöd tvång. Den alldagliga yttre prägeln var, som han själv påpekat sex år tidigare, bästa sättet att uttrycka sin konstnärlighet som arkitekt i staden. Privat sparsamhet, offentlig lyx var en hederssak.

Detta synsätt lämnade Asplund aldrig. Stadsbiblioteket är en offentlig monumentalbyggnad, noga inplacerad i stadsplanen. Den skulle framhållas av den lugna, samlade och harmoniska men samtidigt diskreta byggnadsmassan längs gatorna. Men även hans offentliga byggnader präglas av samma arkitektoniska självbehärskning om de inte är publika, som Statens bakteriologiska laboratorium från 1933-37 och det projekt till Stadsarkivet på Kungsklippan som genomfördes av Sven Ivar Lind efter hans död 1940.

Likadant gjorde Lewerentz. I Riksförsäkringsanstalten som han arbetade med samtidigt som han ritade huset på Kungstensgatan utvecklade han en lika sträng som sofistikerad arkitektur. Byggnaden ligger intill Adolf Fredriks kyrka från 1773-83 ritad av Carl Fredrik Adelcrantz, och den underordnar sig nästan demonstrativt kyrkans roll i stadsbilden. Kyrkan, den offentliga byggnaden, skulle framhållas, inte riksförsäkringsanstalten som inte var en publik byggnad. Den fick utåt diskret tyngd och värdighet men däremot ett mer uttrycksfullt formspråk inåt, i den ovala gården som kläddes i vit marmor.

Asplunds och Lewerentz inställning är tankeväckande i dagens arkitekturklimat. Gränsen mellan det offentliga och det privata blir allt otydligare. Privata gallerior betraktas som offentliga rum, medan offentliga byggnader bolagiseras och av stat eller kommun behandlas som vilka kommersiella byggnader som helst. Asplunds maning i sitt föredrag 1916 att *«det är viktigare att studera busen omkring än att leta efter vackra saker i planschverk och fotografier»* känns synnerligen aktuellt under en period då arkitekter förväntas använda byggnader på Schweiz alpsluttningar som förebilder snarare än de hus i våra städer vi själva betalar dyrt för att få leva i.

Därför är Skandiabiografens byggnad och Lewerentz hus på Kungstensgatan aktuella som aldrig förr. De bär på ett budskap från dessa den svenska arkitekturens giganter till vår egen tid där «arkitekturjakten» för varje säsong tar sig alltmer desperata uttryck, samtidigt som likgiltigheten för det vardagliga byggandet är utbredd. De är en maning att behandla varje uppgift med omsorg och inlevelse, men också med besinning. En påminnelse om att uttryckslösheten för den konstnärligt medvetne arkitekten kan vara ett lika giltigt uttryck som det uttrycksfulla och spektakulära. ■

NOT:

Ritningar på husen i artikeln finns i Stockholms Byggnadsnämnds arkiv. De finns också förtecknade i del II av *Malmarna*, det register över samtliga byggnader på Stockholms malmar som gjordes på stadens uppdrag av Göran Bergqvist och Sune Malmqvist 1969. Asplunds föredrag finns tryckt i *Byggmästaren*, årgång 1916.



MAKT OCH MORAL I TINGVÄRLDEN

Erik Berg

Världen består av opålitliga människor med böjbar moral och många laster, så varför drabbas inte samhället av ständiga kramper och haverier? Vad är det som gör att apparaten oftast håller ihop? Frågan ställdes av Bruno Latour i essän *Where are the missing masses? Sociology of a Few Mundane Artifacts* (1992), en text som borde ingå i grundkursen på varje arkitektutbildning.

När antropocentriska sociologer summerar ekvationen över mellanmänniskliga relationer utelämnar de ofta någonting mycket väsentligt, någonting vardagligt som är både högeligen socialt och moraliskt, skriver Latour. De glömmer tingen, föremålen.

Föremål är i högsta grad sociala aktörer som skickar ut en ständig ström av moraliska förmaningar – ibland är det fråga om ren ordergivning – till sina brukare. Ett hus är en akt av programmering, en moralkaka formulerad med andra verktyg men med samma resultat, som den en författare kan sända ut i form av skriven text. Men det särskilda kruket med de sociala funktioner som bärs av föremål är att vi tenderar att glömma bort att de finns där, att de aldrig någonsin är värdeneutrala, att de formar samhället och människorna.

Se själv. Betrakta valfritt vardagsföremål och ställ upp en tabell över vilka uppgifter föremålet har ersatt och vilka förhåll-

ningssätt det tvingar fram hos dig som användare. Latour fördjupar sig själv i dörrens sociologi.

För att ta ett särskilt uppenbart fall: bilen. Det inflytande som utövas av denna banala – men oerhört sammansatta – tingest på fyra hjul + doftgran, är oerhört. Bilens makt sträcker sig åt alla håll: från producentledet till omgivningen, till den som vandrar i dess spökarealer¹ på andra sidan klotet. Särskilt hårt drabbas föraren/ägaren, som drivs till att lägga en stor del av sin vakna



tid på att finansiera, underhålla och köra bilen. Ständigt kräver bilen förarens uppmärksamhet: intellektet skall riktas mot situationen på vägen, på natten oroar sig ägaren för hur bilen mår nere på gatuparkeringen, och så vidare. Sådan ogenerad slavhållning till trots lyckas många bilar driva sina förare till att frenetiskt företräda bilens intressen: mer parkeringsplatser, fler vägar, högre hastigheter, billigare mat till bilen.

Konsekvensen av detta? Som system har bilismen idag större inflytande över samhällsprioriteringar än politiken. Den senare rättar sig oftare efter den förra.

I den byggda verkligheten kryllar det av motsvarigheter. Den av många eftersträlvade markbostaden – villan – har, i sämja med nämnda fyrhjuling, runt sig format ett platt och uttunnat samhälle som håller på att ta livet av planeten. Villans krav äro många. Den har direkt disciplinerande effekt på sin innehavare (vilket Stockholms stadsingenjör Herman Ygberg konstaterade i egnahemsfrågan 1909: «Den som har något att riskera torde ej bliva så lätt att förläda till omstörtningar i sambället.») och kan förvandla den mest engagerade medborgare till – om uttrycket tillåts – småborgare.

Vid sidan av de maktsfärer vi vanligtvis talar om i samhället; framförallt politik, ekonomi och media, kan det finnas goda skäl

att rikta mer uppmärksamhet mot teknosfären. Vi blir alltmer beroende av våra artefakter och de storskaliga teknologiska system som byggs runt dessa. Samtidigt koncentreras inflytandet över tingens och systemens utformning till allt färre händer, uppe i allt mer onåbara organisationer. Varför skall en produktlinje som en gång erövrat starkt grepp om vårt psyke därefter få topprida hela samhället? Varför skall system utformade av sektoriella särintressen få diktera livets förutsättningar? Med tanke på tingens makt, vore det inte läge med en kommission för tingens demokratisering? ■

¹ Se t. ex. Alf Hornborg: *The Power of the Machine: Global Inequalities of Economy, Technology, and Environment* (2001)

ZUMTHOR PÅ KUB

Gert Wingårdh

Kön ringlade lång. Det var sista helgen för utställningen *Peter Zumthor – Bauten und Projekte 1986-2007* på det egenritade KUB i Bregenz. Att arkitektur kunde dra en sådan publik. Vi bestämde oss för att luncha innan köandet. Mätta rundade vi torghörnet och märkte att kön ringlade förbi entrén till museet och att fältet var fritt för besök. Det var en casting för nästa James Bondfilm som lurat oss. Det hindrar inte att utställningen var välbesökt.

Det gällde främst det tredje och översta planet. Där fanns tre styc-ken mer än meterdjupa bord där 29 projekt var utlagda i sträng kronologisk ordning. Det börjar med den egna ateljén i Haldenstein (Chur) och slutar med ett minnesmärke över häxbål på Vardö i Finnmarken i Norge.

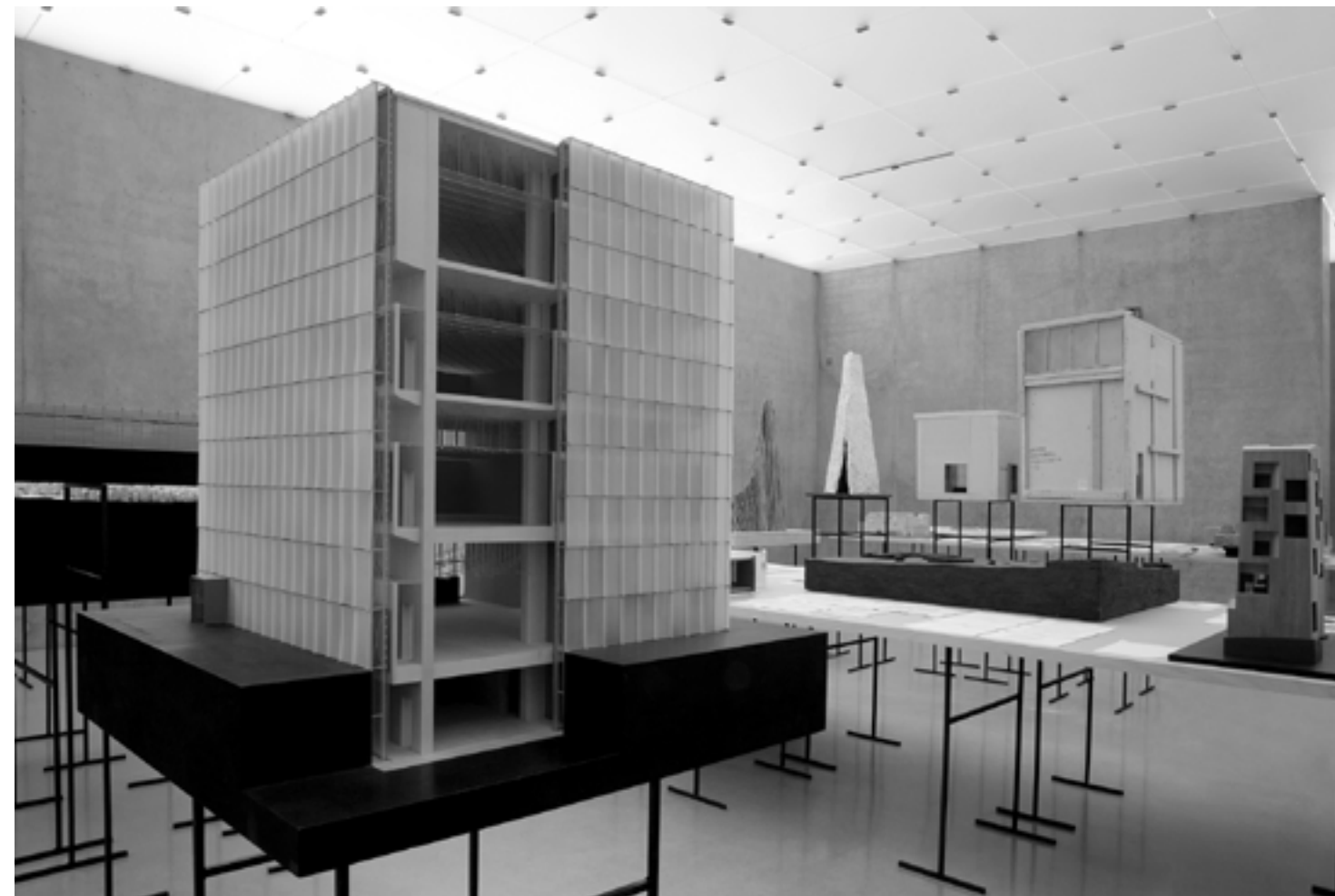
Det är en blandning av skisser, precisa bygghandlingar, arbetsmodeller, foton och materialprover. Inget förefaller specialgjort för själva utställningen. På golvet mellan borden och vid sidan av finns ytterligare modeller. Korta texter signerade PZ förklarar utgångspunkter och lösningar. Rummet är fullt av vad som förefaller att vara högtidliga arkitekter med något mer disträa respektive. De förra köar för att i den rätta ordningen insupa projekt efter projekt. De senare söker ögonkontakt för distraktion.

Det är naken arkitektur utan några insmickrande enkla ingångar.

Jag träffade Peter i Finland i mitten av 1990-talet. Alvar Aalto skulle ha fyllt 100 år 1998 och det ville forna hemstaden Jyväskylä fira med en ny byggnad för modern konst och en konsertsal. Tä-vingstomten låg i ett hörn direkt mot frikårsbyggnaden från 20-talet med stadsparken tvärs över gatan där också Aaltos konserthus från 60-talet är byggt. Helig mark, med andra ord.

Mer än 500 förslag lämnades in och bedömningsarbetet tog mer än tre hela arbetsveckor. Peter, Juhani Pallasmaa, Simo Pa-vilainen och jag talade, åt, drack och sov Arkitektur. Långsamt avfördes förslag efter förslag. Peter återkom ständigt till ett extremt ofärdigt och därmed mycket tvetydigt förslag kallat «Blue Velvet». Jag förfäktade ett förslag som var arkaiskt med sadeltak och stark materialverkan mellan timrade delar och glaserade keramikstavar (det visade sig vara tecknat av Caruso St John).

Mitt föll när akustikern avfärdade förslaget som omöjligt (sadeltak) ur akustisk synpunkt. Peter gav sig inte lätt. Det var först när vi fick honom att inse att allt han såg i «Blue Velvet» var skapat av den egna fantasin och inte kunde tillskrivas förslaget, som vi kunde enas kring ett första pris. Det är tyvärr ännu inte byggt.



Det var med stor glädje som jag i slutet på bord nummer två fann projekt 16, ett bostadshus i Jvääskylä. Kontakten med staden och dess borgmästare hade lett till ett uppdrag.

Projektet omfattade ett helt kvarter. Utsidan var rak och stram och fyllde helt ut den möjliga byggrätten. Insidan däremot böljade fram i krumma vågor minnande om Aaltos mjuka skisser utan att för den skull imitera. Bägge fasaderna var nästan helglasade med låga, mörka bröstningsband. Interiörerna blev långsträckta där kurvorna utnyttjades mäterligt. Projektet startade 2001 och avslutades tre år senare. Lakoniskt konstaterade Peter att projektet var ekonomiskt helt realistiskt och vinstgivande men att ett helt konventionellt dito gav en större vinstmarginal. Det blev inget hus.

David Chipperfield genomför ett omfattande förändringsarbete på Museuminsel i Berlin. Synligast blir hans entrépaviljong. Tvärs över Spree mot Mitte ligger nu ett hörnhaus också tecknat av David. Det har blivit en elegant byggnad med skickligt utplacerade och detaljerade fönster.

Peter förlorade i den tävlingen med ett förslag där husägarens taklägenhet vändes inåt mot slutna atriumgårdar. Programmet för resten av byggnaden är en serie gallerier för konst.

På utställningen är det tävlingsmodellen som är magisk.

Den är utförd i massiv Carraramarmor. Det solida hörnet med sina inåtvända atrier framgår med urkraft. Precis som Gehry tidigare hade gjort vid Pariserplatz, tänkte sig Peter huset i

våningshöga stenblock staplade på varandra. Kopplingen till den antik som i stora stycken burits från sitt ursprungsland in i museibyggnaderna på ön i Spreefloden fanns plötsligt där.

Det är sådant Peter hittar. Underfundiga kopplingar med starka associationer. Ofta mycket avskalat (minimalism är ett så slitet ord) som byggd struktur, men aldrig utan innebörd.

Det gäller också i allra högsta grad utställningsobjekt 14, *Topographie des Terrors 1993-2004*. Ett plockepinnramverk av tre våningar höga betongpinnar bildar den abstrakta bur som inramar resterna av Gestapos tortyrverksamhet. Betongramarna skulle vara helt fristående från insidans hisstorn. Byggaren trodde sig kunna kompromissa bort detta.

Icke.

Peter är kompromisslös.

Det låste sig.

Länge stod den gjutna grunden med sina tre våningar höga hisstorn och väntade på att Peter skulle vika ner sig.

Icke.

Idag är Peters början till byggnad riven och efter arkitekt-tävling uppförs ett annat förslag.

Hatten av för okommersiell kompromisslöshet.

Någon har sagt att det som skiljer skulptur från arkitektur är att den senare har avlopp. Vad är då utställningsobjekt 19, *Feldkapelle Bruder Klaus*? Det är en urbränd betongmonolit med öppet öga

mot himlen där vattnet kan regna in för vidare färd över det massiv tunga, gjutna blygolvet för att slutligen lämna byggnaden genom den ständigt olåsta triangulära entrédörren. Interiören blev formad av spetsade slänor som betongen gjöts kring. Efteråt brändes formen och kvar blev rummet. Så självklart.

Tiden går fort när man har roligt. Jag hade inte sett utställningsobjekt 23, en permanent utställningshall i ett plan över en Walter de Maria-installation i New York eller objekt 25, helglasade flerbostadshus i Luzern i en underbar stadsmodell utförda i mätade svartvita foton.

Objekt 27 är en sommarrestaurang på en populär utflyktsö i sjön Zurich. Ett bläckfiskbrösk är hela utgångspunkten för det organiskt formade taket.

De två avslutande objekten är bägge tänkta att utföras i Norge. Förutom det tidigare nämnda minnesmärket över häxprocesser så kommer Peter att bygga ett museum i form av mycket enkla sadeltakspaviljonger i en zinkgruva Almannjuvet i Sauda.

Det var en klar och solig januaridag med växlande molnighet. Dagsljuset är mycket närvarande i utställningsrummen i Bregenz. Det tänds upp av solen och dunklas av moln.

Det var varmt av de många besökarna. Det var fotograferingsförbud men fullt av smygfilmade mobiler. Det hängde förväntan i luften.

Vi gick nerför trappan till ett mörklagt plan 2.

På sex våningshöga projektdukar skildrades Peters nybyggda betongbostad i Haldenstein.

Allt var fångat med rörlig bild där projektionen skedde i fullskala. Löven fladdrade och katten smög.

Sådär.

Vi hade lämnat ett rum sprängfyllt med information och människor för att hamna i motsatsen.

Mörkt, folktomt och vi har ju redan sett huset på bild. Det samma gällde för våningen under där andra projekt presenterades på samma sätt.

Vi hade naturligtvis redan gått runt bland entréplanets stora arbetsmodeller innan vi tog hissen till tredje planet. Kanske hade intrycket av videoinstallationerna blivit annorlunda om vi tagit trapporna uppåt och mött dem innan vi nådde tredje våningens informationscresendo.

I källaren rullade intervjuer med Peter för ett ständigt fullsatt auditorium. Jo, han hade blivit äldre sen sist, men talade med samma glöd, fast här på Shwizzerdeutsch och inte perfekt engelska. Visste ni att han är gourmet (feinschmecker), vinkännare, cigar-rökare (bara Cuba) och att han spelar grymt elak bas? ■

EN SORTS MÖJLIGHET

Erik Berg

Göteborg har diskuterat en utbyggd centralstation jämte ett nytt stationshotell i närmare ett halvsekel. Det dröjde till 2003 innan Adolf Edelsvärds stationshus från 1858 bands ihop med Niels Torps bussterminal från 1996 och staden fick ett sammanhållet resecentrum för buss och tågtrafik.

Möjligen berodde vädan på att centralstationen är lika symboltyngd som strategisk och man vill ju inte riskera att göra fel. Så SJ fick helt enkelt aldrig tummen ur. När avknopnings- och privatiseringsvindarna drog fram såldes istället byggmöjligheten till NCC, som lär ha gjort en god affär på kuppen. Genom en internationell arkitekttävling gick uppdraget till det norska kontoret Kari Nissen Brodtkorb som ritade en kompakt kubisk grej. Inte i någon överväldigande välklingande harmoni med Edelsvärds nygotiska stationshus, men interiört intressant och dramatisk med sin massiva utkragning över spåren.

Nu fyller Centralhuset snart fem år. En lagom ålder, som vi alla vet, för att bedömas och betygsättas.

Resecentrum utgör Göteborgs huvudsakliga gränssnitt mot omvärlden med omkring 40 000 dagliga besökare, en siffra som spås dubblas till 2020. Därmed är det ett av få svenska exempel på verkliga högdensitetsbyggnader, bara Stockholm C har fler resande.

Den fråga som vi bör ställa idag är därför: hur fungerar Centralhuset som offentligt rum?

Det är en mindre stad i staden som rymts i det kompakta programmet. Egentligen består Centralhuset av fyra byggnadskroppar, sju våningar höga, placerade inom en gemensam kvadratisk perimeter. Endast mark- och delar av källarplanet är tillgängliga för allmänheten, orienterat framförallt runt det interiöra stråk som binder samman hela Resecentrum längs en trehundra meter lång axel i nord-sydlig riktning. De övre planen består av kontor, konferenslokaler, hotell och restaurang. Dessa är närvarande nedåt i byggnaden som fasader mot de interiöra gågatorna, men i övrigt onåbara. Från markplanet kan man blicka upp mot gångbryggorna som binder samman de övre våningarna och för en stund tänka att detta är en av Giovanni Piranesis underjordsvisioner. Att rymden aktiveras så påtagligt inuti en byggnad är kul, det skapar spänning. Annars består de övre planen av Centralhuset mest av försuttna möjligheter. Det kunde, om staden ställt krav i detaljplanen, varit publika verksamheter också uppåt i huset, platsen motiverar det.

Låt oss föras genom byggnaden, okritiska som morgontrötta pendlare. I väntan på Kungsbackapendeln tar jag ofta en kaffe på



Espresso House. I ett avskilt hörn sover några renhållningsarbetare i orangegula västar. Jag uppskattar de många rumsbildningarna av skilda valörer. Överallt små utrymmen som kan bebos tillfälligt, *defensible space*. Det fungerar, det används.

På andra sidan gångstråket ligger ännu ett Espresso House. Deja vú är ett framgångskoncept. Som alla resemiljöer idag är Centralhuset fullt av caféer och pressbyråer som ligger tätare än ett halvtaskigt kast med litet tuggummipaket. De många pockande verksamheterna bidrar till att förvandla själva resan till en bisak. In i det längsta kan jag inbilla mig att jag inte alls är pendelslav, att jag helt enkelt är ute för att ta en kaffe eller mumsa på en korv. Väntan på avgång paketeras om till en upplevelse – en stor cappuccino – och en penningtransaktion som jag knappt noterar.

Spåren, själva orsaken till byggnadens existens, göms bakom caféerna, som bussarna göms utanför Nils Ericssonterminalens gateportar. Det fordon jag snart ska färdas med är inte en primär del av stationsupplevelsen, själva påstigandet ska gå snabbt. Det är onekligen ett attitydskifte från järnvägens barndom, då poeter skrev svärmande dikter om dansande lokomotiv och Claude Oscar Monet målade bolmande ånglok på Gare Saint-Lazare. Tågen var då den naturliga mittpunkten i stationens stora drama, idag är det pressbyråerna.

Också själva stationshuset har förändrats. Historiskt var stationshuset en representant för järnvägen som institution, för staten som infrastrukturförsörjare och för nationen. Därför placerades

byggnaderna också fristående, väldefinierade i sin form och funktion, gärna monumentala, påkostade.

Idag behövs sådan symbolik inte längre, anses det. Järnvägen finns förresten inte kvar som sammanhållen institution, så vad skulle en stationsbyggnad alls symbolisera? Istället upplöser Centralhuset obekymrat och osentimentalt bilden av stationen som entitet. Den anonyma fasaden mot gatusidan verkar vara formad just *i syfte* att med tiden uppfattas som ett hus vilket som helst.

Denna otydlighet är kanske det som provocerar mig mest. Jag inser att den är helt och hållet avsedd. Centralhuset är inte i första hand en stationsbyggnad, utan en samling verksamheter vars affärsidé är att leva på strömmen av 40 000 dagliga förbipasserande.

Detta är nu ingenting unikt. Det är vad vår tidsålder bjuder. Det är en win-win situation, som byggherren eller planförfattaren skulle ha förklarat det. Antagligen skulle pendlaren svara samma sak, det är väl bara bra att man kan handla lite när man väntar?

Det är också ett led i konstituerandet av en ny sorts harmlös offentlighet, i takt med att industrialismens rykande sociala slagfält omprogrammeras till kontrollerade shoppingapparater. Detta har pågått under ett halvsekel, i ökande takt de senaste tjugo åren.

Det är lätt att kritisera shoppingapparaten för att den utarmar och trivialiserar det offentliga rummet – det är lätt att se att den *gör* just det – men egentligen är det en orättvis kritik. Vad shoppingen snarare gör är att fylla det tomrum som uppstår *när andra funktioner avvecklas*. Snarare än att konkurrera ut det offentliga

samtalet så tar köpgallerierna vid efter ett samtal som redan håller på att tystna. NCC klev in där staten drog sig tillbaka.

Det offentliga rummet varken upplöses eller försvinner, det ändrar karaktär på ett sätt som speglar förändringar i *offentligheten som sådan*. Grovt sammanfattat: de molekylära allmänningarna försvinner och ersätts med platser som kontrolleras av partikulära särintressen. Kring dessa uppstår nya, till synes öppna men i grunden villkorade, offentligheter.

Centralhuset är en produkt av sin tid med sin avsiktliga otydlighet i tillhörighet och ändamål. Shoppingkomplexet omgärdar också resandefunktionen. Det är åtminstone så det verkar, på ett ytligt plan. Det intressanta är att även nutidens villkorade offentligheter ser ut att innehålla subkategorier, bland dessa framstår Centralhusets hybridfunktionalitet som en särskild sort: huset balanserar på gränsen till att vara en traditionell allmänning.

Enkelt uttryckt: det är svårare att mota bort a-lagarna från ett resecentrum än från ett köpcentrum. Visserligen är Centralhuset, liksom Nordstan, privat tomtmark, men eftersom vi alla måste ha rätt och möjlighet att passera platsen för att nå våra förbindelser är det i praktiken omöjligt att filtrera bort oönskade grupper med mindre än en regelrätt apartheidapparat. Den homogenisering som eftersträvas kan inte verkställas, även om det kan tänkas att vi i framtiden måste ta strid om den frågan.

Det här är en optimistisk tolkning, men den baseras på ett visst empiriskt underlag: emellanåt fungerar Centralhuset som ett

offentligt uppehållsrum. En plats där det är både fullt möjligt och attraktivt att dröja sig kvar en stund, utan att för den skulle handla något eller ha ett särskilt ärende. Mycket tack vare bänkarna och de tidigare nämnda rumsbildningarna där tillfälliga territorier kan upprättas. Eventuellt är det rentav den enda plats i Göteborg där gamsvärmar av affärsmänniskor dagligen vistas i samma rum som kajalflockar av emokids. Ett rum för punkare, pensionärer, pedofiler, primadonnor och proletärer, sida vid sida för ett ögonblick, som de pendlare gud skapade oss alla till.

Det innebär inte att vi börjar prata med varandra, men vi delar åtminstone samma allmänning.

En viktigt uppgift för arkitekturen är att åstadkomma offentliga miljöer som gör det både möjligt och ofrånkomligt för särintressena att återrelatera till varandra på gemensam mark. Det förutsätter skapandet av platser – inte bara rum – som innehåller en blandning av tillåtande och varierande verksamheter, på en och samma gång väldefinierade och mångdimensionella, grupperade runt stråk som alla använder, med sittplatser och skydd för ryggen. Motsvarigheten till sommarens gräsplättar i parken. Platser där det kan etableras överlappande intressen, där man kan skymta något annat än det egna, rentav något *gemensamt*.

Vi behöver detta eftersom i synnerhet vinterhalvåret har en förödande effekt på de offentliga miljöerna i Sverige. Vi träffas inte gärna ute under den mörka årstiden. Istället innebär frånvaron av allmänningar under vinterhalvåret att vi går till gallerierna för

att spana in andra som går där, eftersom det inte finns någon annanstans att gå och spana in folk som är ute och går. Vi får offentlighet på villkor att vi spelar med i affärsidkarnas spel, genererar besök till deras verksamheter och accepterar deras regler.

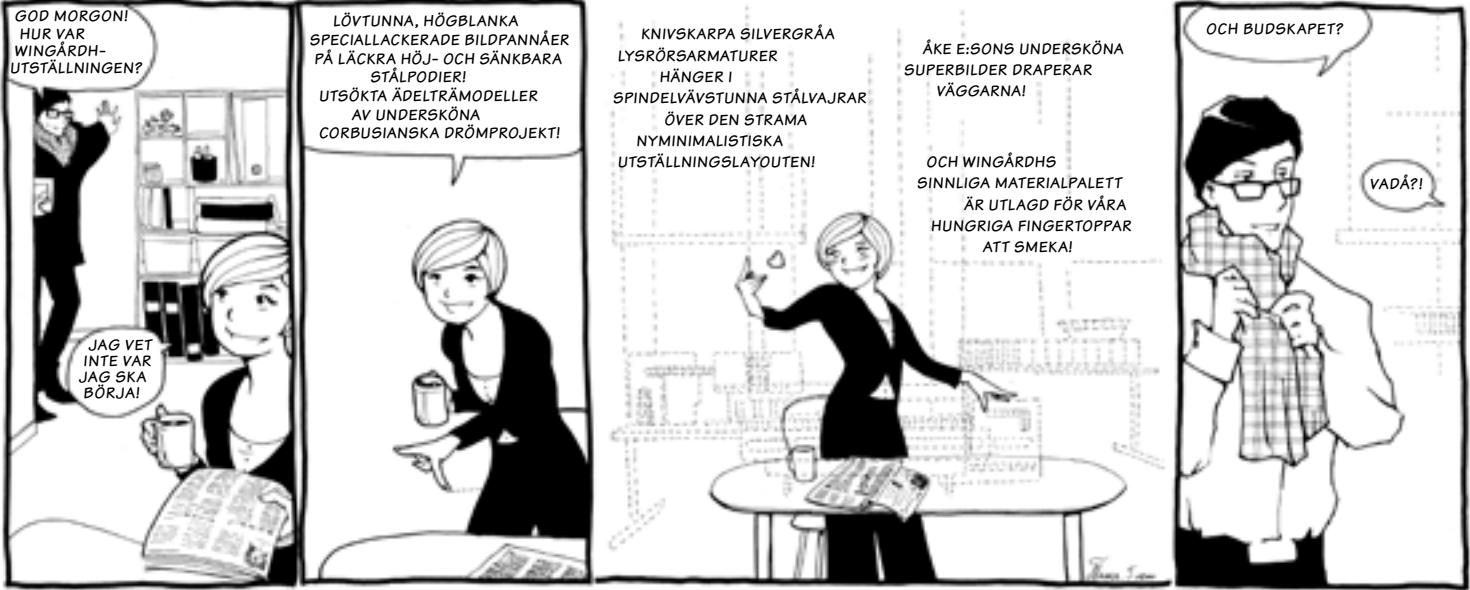
När Ralph Erskine ritade städer för arktiska förhållanden betonade han vikten av *täta* offentliga platser:

«*Känsla av gemenskap och sambörighet i en isolerad del av världen. Städer i norr borde på grund av sin isolering göras mer otvetydiga än sina motsvarigheter i söder. De borde vara intensiva sambällen med frikostig service och utrymme för skilda intressen. De borde samlas i en klunga för att skapa en mänsklig miljö i ödemarken.*»

Det offentliga livet uppstår inte spontant i Norden, som det kan göra i varmare länder. Det förutsätter en regisserad förtätning «i ödemarken» för att bli till; vilket faktiskt är precis vad Centralhuset är. Och därför blir det vid femårskontrollen *med viss tvekan godkänt*. Centralhuset är en sorts allmänning med en sorts tillåtande konfigurationer. Där finns trots allt ett embryo, en sorts möjlighet. ■

KONTORET

Tanja Subinina



DEMOKRATIN BOR I STADEN

Ola Andersson

För några veckor sedan råkade jag i en diskussion påpeka att staden är en nödvändig förutsättning för demokratin. Det var på en debatt om staden på Arkitekturmuseet i Stockholm där arkitekten, poeten och skribenten i Aftonbladet Lars Mikael Raattamaa var med. Sedan dess har han minst två gånger citerat detta påpekande i Aftonbladet som ett chockerande och häpnadsväckande påstående.

Det förvånar mig. Han är en bildad person och borde känna till att det verkligen förhåller sig på det sättet. Förhållandet mellan staden och demokratin må vara komplext. Men grundläggande fakta borde vara välbekanta för alla som är intresserade av frågan.

Det är ingen slump att den första demokrati vi känner är en stad. Femhundra år före Kristus var Aten en demokrati där medborgarna gemensamt beslutade i gemensamma frågor, stiftade lagar och skipade rätt i folkdomstolen.

Den motsvarade inte alla krav vi ställer på en demokrati idag. Bara manliga medborgare rösträtt, till exempel. Men innan vi avfärdar demokratin i Aten av den anledningen bör vi minnas två saker. För det första var det inte bara över tvåtusen år sedan. Demokratin i Aten bestod också i nästan 180 år, minst dubbelt så lång tid som Sverige varit en demokrati.

Även vår demokrati har rötter i staden. Det var den revolution som utbröt i Paris 1789 som skapade förutsättningarna för demokratin i Europa. Den och revolutionerna 1848 har en sak gemensamt: de ägde rum i städer.

Likadant är det med demokratin i Sverige. Den erövrades genom kamp och manifestationer på gator och torg, i Stockholm, Malmö, Västervik och andra städer. Per Albin Hansson kunde på tjugotalet inte bara konstatera att arbetarklassen i



Sverige vunnit sitt inflytande, utan också var kampen vunnits: i stadens offentliga rum.

Det innebär naturligtvis inget förnekande av den kampen mot enväldets furstar, kungar och kejsare som förts på landsbygden. Från bondekrigen i Tyskland på 1500-talet till den kinesiska revolutionen 1949 och in i vår tid har den kanske varit ännu mer betydelsefull. Men den har sällan eller aldrig lett till demokrati. Varför?

Anledningen är det som finns i staden, men inte på landsbygden: det offentliga rummet. Det finns en anledning att våra politiker fortfarande håller möten på gator och torg i valtider trots att det är glest mellan åhörarna. Det är där demokratin har sitt ursprung. Den allmänna platsen är en nödvändig förutsättning för demokratin. Det är bara där vi är i full besittning av våra medborgerliga rättigheter.

I ditt hem finns ingen yttrandefrihet. Där är det du och de dina som bestämmer vem som får vara och vad som får sägas. Annars vore det inte ett hem. Likadant är det på din tomt och på all annan enskild mark oavsett om det rör sig om köpcentrum, varuhus eller det som tillhör ett kommunalt bostadsföretag. Den som äger

marken har exklusiva rättigheter, och de rättigheterna innefattar även rätten att avgöra vad som får sägas och vilka som får mötas där. Och utan mötesfrihet och yttrandefrihet ingen demokrati.

På den allmänna platsen däremot har vi alla samma rättigheter och skyldigheter. Yttrandefriheten och mötesfrihet är inte något vi bär med oss. Det är en möjlighet vi har tillgång till på en viss plats.

I Sverige är det kanske mindre tydligt. Vi har haft skogen dit vi kunnat dra oss undan förtrycket, och idag har vi allemansrätten. Men den är knappast till någon nytta av i detta avseende.

Därför är därför demokratin äger rum i staden. Bara där finns den allmänna plats där konflikter kan lösas utan diktat eller blodbad. Den enda plats där alla kan mötas och tala fritt. ■

LYCKANS ARKITEKTUR

Pär Eliaeson



The Architecture of Happiness

(Lyckans arkitektur)

Alain de Botton

London, Hamish Hamilton, 2006

(Stockholm, Brombergs, 2006)

När Alain de Bottons tv-version av *Lyckans arkitektur* visades i *Kunskapskanalen* fick jag på nytt upp ögonen för verket. Jag förstod inte riktigt vad det handlade om när den kom ut i Sverige 2006, trots en ambitiös (men egentligen inte så effektiv, tydligen) behandling av boken på *Arkitekturdagen* 2006. Jag läste delar av boken då, men blev mest irriterad på de Bottons attityd och fånigt vinklade exempel och lade den ifrån mig.

Alain de Botton på tv verkar betydligt mer sympatisk för mig än Alain de Botton i trycksvärta på papper. Han provocerar mig inte med lättköpta banaliteter om arkitekturens ödesbestämda fysiska fostrande, utan han ställer öppna frågor med intressanta och tvetydiga exempel som stöd. Inga plakatsanningar och populistiska antydningar, som det så ofta blir när någon lekman försöker ta arkitektur på allvar. Jag känner mig intelligent och bildad när de

Botton självklart drar paralleller till filosofer eller andra storheter för att lära sig själv och oss mer om arkitektur och stadsbyggnad. Det är oerhört trivsamt och upplyftande att se de Botton prata om mitt favoritämne. Feel good-tv av hög klass, en sort som knappt finns längre. Måste ses! (Tyvärr inte på DVD av «upphovsrättsliga skäl», som *Channel 4* uttrycker sig. Jag har de tre timslånga programmen på vhs, om någon är intresserad.)

de Botton har en tes, men han trycker inte ner den i halsen på oss. Jag kan fylla i med mina egna tankegångar och bli lite klokare själv, även om Alain kanske ville ha sagt någonting annat. Komplex och motsägelsefull tv, det är inte det sämsta. de Bottons huvudspår är frågan varför vi inte låter vår tidsanda uttrycka sig i våra bostäder mer än vad vi gör. Han far på ett rörande engagerat korståg för att finna människor som medvetet och passionerat uttrycker sig med arkitektur. Han är en god lyssnare och lockar fram de intervjuades egna tankar, utan att vara en skolad journalist. En mycket lärorik resa för alla som jobbar med byggandet och byggnadskonsten. Jag tycker verkligen att detta är någonting för alla arkitekter att ta in och försöka lära sig någonting av. Som den kvalificerade lekman de Botton är sätter han fingret på de viktigaste samhällsanknutna och sociala punkterna som berör arkitektur. Det handlar mycket

om stil och smak, men det gör ju faktiskt arkitektur numera. Detta 2000-talsfaktum är det många fortfarande idémässigt 1900-talsförankrade arkitekter som har väldigt svårt med, speciellt i ett så intellektuellt och kulturellt efterblivet land som Sverige.

Alain de Botton representerar för mig en bildad och intelligent allmänhet, som dessutom har en sällsynt väl utvecklad förmåga att formulera vad han ser och känner. Han kan, med sitt kvalificerade icke-arkitektperspektiv, lära oss mycket. Han är den initierade, kunnige och krävande beställare som varje arkitekt borde önska sig. Alain de Botton måste man ta på allvar, han har i dagens mediacentrerade samhället dessutom mycket stort inflytande, en makthavare av rang. Därav denna lilla de Botton-special i #2 av KRITIK. de Botton måste analyseras och dekonstrueras, antingen för att upphöjas ytterligare eller för att elimineras. Välj själv vilket alternativ du finner lämpligast och agera därefter.

de Botton verkar dessutom vara en sällsynt trevlig prick, jämnårig med mig. När han i en stark sekvens gör ett återbesök i sin barndoms lägenhet i form av en ultramodernistisk betong- och ståldröm i Zürichs välsituerade förorter och ömt smeker dess råa platsgjutna väggar och minns hur den hemtama lukten av betong påverkade den tioårige Alain är jag såld. En tår är på väg att tränga

fram. Folk som på djupet förstår betongens kolossala inneboende skönhet är mycket älskvärda. Detta material, som varken har egen färg eller form, som låter sig formas till vad vi vill att den skall vara, men aldrig förlorar sin integritet och sin kärva uppriktighet. Inte ens när klåfingriga antimodernister i sin gränslöst enfaldiga och totalblinda trevlighets- och ljushetkramp målar över den, upphör vi att minnas vad betongen har att säga oss om döden och livet.

Men, det finns ett stort problem med det program som *Kunskapskanalen* sände ut till oss under vintern och det är den svenska introduktionen som tillfogats de Bottons verk. Antagligen tyckte SVT att detta var lite för svårt för oss och kände sig tvungna att förklara lite vad det handlar om. Till detta har programledare Gunilla Kindstrand hittat den perfekta studiogästen: arkitekt och teknologie doktor Ola Nylander, mannen som gjort sig en kometkarriär på en undermålig avhandling om arkitekturens påstått eviga trivselvärden. Han har blivit en flitigt anlita expert i diverse populära sammanhang där han lägger fram sina lättköpta sanningar om hur arkitekturens otvivelaktigt «goda» utformning bör utföras. Han är dessutom en klassisk antimodernist, som inte drar sig för att öppna håna sargade miljonprogramsmiljöer för att framhålla sin egen mer mysiga linje. Tror ni att jag uppskattar sådant?

För att inte trötta ut er med fler ilska utbrott från mig om Nylanders idioti skall jag låta karln tala för sig själv. I det följande kommer jag att återge vad Nylander valde att delge oss för klokskaper när han fick tillfälle att vara med i en treprogramsserie producerad av Sveriges största och mest inflytelserika tv-producent. Jag skall försöka att inte lägga alltför många sarkastiska kommentarer.

ALAIN DE BOTTON: Vad skall framtida generationer tro om oss, om den övervägande majoriteten av de hus vi bygger, tiger om, eller till och med är rädda för verkligheten i våra liv på 2000-talet? Och om våra hus inte hjälper oss att förmedla mellan vår inre sfär och världen utanför våra ytterdörrar, hur skall vi då kunna förstå oss själva?

GUNILLA KINDSTRAND: Hur ser det ut i Sverige?

OLA NYLANDER: På många sätt är problemet likadant i Sverige.

GK: Hur borde husen se ut, då?

ON: Tja, öhm... Det är väl egentligen inget större fel på dom husen som byggs idag. Alain de Botton pratar mycket om tidsandan, till exempel. Att man fångar inte tidsandan med dom nya husen. Men, det kan man tycka är lite märkligt, för tidsandan är ju ändå allting som omger oss, ju. De nya hus som byggs är ju det som man om 20-30 år kommer att se som tidsandan, ju. Det är ju det som folk vill ha, oavsett vad han tycker om det. På så vis så finns den ju där i alla fall, ju.

ON: Han talar mycket om stil, Alain de Botton. För honom är ju modernism den stil som är bäst, Och alla andra stilar som han visar upp, de mer traditionella stilarna, sämre. Men, det är ju där folk vill bo. Det blir ju lite paradoxalt, ju. Han försöker att få dom att gilla dom där nya husen, i tv-programmet, då.

Tack för den mycket intellektuellt högstående och ytterligt välformulerade analysen, doktor Nylander. Gunilla Kindstrand försöker med följdfrågor desperat få upp samtalet på någon slags kvalificerad nivå efter Alain de Bottons finstämda men skarpsynta inledning, men Nylander mumlar på om sina egna skönhetstester och diverse instrumentella banaliteter, totalt oförmögen att identifiera och renodla någon som helst intellektuell potential i Kindstrands funderingar.

ADB: Ett sätt att enas om vad som är vackert, är att föreställa sig hur huset skulle vara om det vore en människa. Vilket temperament skulle det ha? Hur skulle det rösta? Sedan kan vi diskutera våra arkitektoniska preferenser på samma nivå av uttrycksfullhet som när vi bedömer människor.

GK: Alain de Botton tar upp hur vår kulturella bakgrund styr vår relation till hus och bostaden. Att en katolsk uppfostran och bakgrund ger en viss sorts hus, en protestantisk en annan. Om vi ser på Sverige, tycker du att bostaden blir en sorts manifestation av den jag är och vill vara, i vår kultur?

ON: Kanske på ett individuellt plan... öh... Vad som är svenskt... i byggnadskonsten, så... Om man tänker efter på reseskildringar från 1700- och 1800-talet, förvånar man sig över en enkelhet här. Det har varit ett ganska fattigt land ganska länge... öhm... Enkelheten har ju blivit ett signum, egentligen. Om man kommer in i en herrgård, då... på 1700-talet... så låg det ett plankgolv där, till exempel. Ungefär som det låg i bondstugan. Det tyckte man var lite udda, kanske...

Kindstrand försöker efter de Bottons känsliga och intelligenta liknelse i ingressen föra in religiösa och kulturella aspekter på svensk arkitektur och dagens fokusering på (media)bilden av hemmet. Nylander är ju ändå bostadsforskare, med en avhandling om bostadens arkitektur. Nylander svarar genom att yra om plankgolv i bondstugor på 1700-talet. Suck.

GK: Alain de Botton snuddar vid en annan svår fråga, och det är smak och klass. Hur förhåller du dig, som arkitekt, till det?

ON: Om man tittar på arkitekters försök att förstå andra samhällsgrupper, så blir det väldigt valhänt. Mötet mellan 30-talets små minikök som arkitekter ville... egentligen underlätta för familjen... Man skulle stå och laga färdiglagad mat, som då inte fanns att köpa, men... Husmor fick stå i små trånga kök, som var nästan hälsofarliga. Kanske att det fanns någon koppling till arkitektens egen uppväxt i någon stor borgerlig våning, där maten lagades någonstans... och så bars den fram, då... Den skulle göm-

mas undan. Det där var aldrig något som accepterades, då...

ON: En annan sak är vardagsrummet, där man försökte ta bort firrummet och ersätta det med ett rum som man skulle vara i hela tiden, då. Det var ju heller inget som accepterades av gemene man. Det var först när tvn kom, som man började använda vardagsrummet. Och då blir historien ännu mer komisk, för tvn är något som arkitekter aldrig accepterat. Den finns aldrig med i planlösningen. Om du kommer hem till ett arkitekthem, så tror jag... det finns en promille... stor platt-tv på väggen. Den skall gömmas undan någonstans. Man skall ha andra saker för sig i hemmet än att se på tv. Det är någon konflikt mellan arkitekters vision av det goda livet och mötet med verkligheten, då. Som ibland blir ganska rolig, då.

Nylander förstår uppenbarligen inte att Kindstrand ställer frågan till honom, som är arkitekt, hur han förhåller sig till smak och klass. Nylander rapar istället upp förvirrade hemsnickrade historieförfalskningar som passar hans sätt att se, på helt andra saker. Snacka om en konflikt som blir ganska rolig.

Ett så ointellektuellt och taffligt resonemang som Nylanders som kontrast till de Bottons lärda och underhållande utläggningar kunde inte svr ha producerat om dom ens försökt.

En total kulturkrock. Men, en kulturkrock är inte det sämsta i sig, den tydliggör ofta saker och ting. ■

LYCKANS ARKITEKTUR

Tanja Subinina

Även om Internet ibland kan se ut som en helt regellös zon finns det mer eller mindre uttalade nätetikettregler, och en av de mer kända är Godwins lag. Godwins lag lyder att sannolikheten för att någon tar upp Hitler eller nazismen närmar sig ju längre en diskussion på Internet fortsätter. Traditionellt anses en lämplig tillämpning av lagen vara att avsluta diskussionen när nazismen använts som måttstock för absolut rätt eller fel. Att någon har spelat ut Hitlerkortet betyder att de verkliga argumenten är slut, för det går inte att föra en diskussion efter att någon argumenterar emot eller för en företeelse med att Hitler var för eller emot. Det finns ingen återvändo.

När jag för första gången bläddrar i mitt recensionsexemplar av Alain de Bottons *Lyckans arkitektur* finner jag strax en bild som gör att jag reflexmässigt vill slå igen boken. På sidan 21 lyder bildtexten «Det vackra hemmets moraliska ineffektivitet» och fotot ovan föreställer Herman Göring i sitt hem, dekorerat med tavlor med dygdiga motiv. Det är lågt. Det är allt för enkelt. Jag bläddrar vidare för att snart finna Speers tyska världsutställningspaviljong bland de många illustrationerna. I ljuset av konstaterandet att vackra tavlor inte gjorde Göring till en bättre människa bårdar det inget gott, kommer författaren att automatiskt associera Speers

nyklassicism med ondska nu? Eller kommer han hävda motsatsen, tala om den pampiga paviljongens oförmåga till omoraliskt inflytande på oförstörda?

Det visar sig vara både och. Intrycket jag får när jag i väntan på min beställning på Pizza Hut läser genom bokens samtliga bildtexter är en självklar populistisk övertygelse att modernismen och allt vad som kommit efteråt är obegripligt och omänskligt, och till det tillhörande vurm för allt gammalt, rustikt och pittoreskt. Finast är hus med grekiska statyer och blommor på, och det får gärna vara naturmaterial någonstans. Glas och betong ska man akta sig för, annars går det som för Klara. När jag väl läser färdigt boken är bilden annorlunda, vilket både är en lättnad och en överraskning. Medan bildtexterna tagna för sig är provocerande lyckas boken som helhet varken provocera eller uppröra, detta trots att ämnen som avhandlas är moral, lycka och inte minst skönhets själva kärna.

Boken är uppdelad i sex kapitel, alla med små subkapitel, korta numrerade textstycken som flyter in i varandra. Inledningsvis avhandlas arkitekturens betydelse och det är här vi får stifta bekantskap med Göring och helgonen på hans vägg. de Botton fortsätter sedan till att skriva om olika stilar, om att byggnader

talat till oss, om idealhem och vad som tilltalar oss i byggnader. Boken avslutas med det definitiva i att bebygga ett område, det oåterkalleliga i att skapa ordning där naturlig oordning rått och i de flesta fall döda skönheten.

Lika associativt som de numrerade kortstyckena flyter kapitlet in i varandra och när man väl plockat fram en tanke ur boken är det svårt att komma ihåg var den låg någonstans, hur den var viktig och hur den fick plats. Boken är inte osammanhängande för det, det finns en helhet som kommer fram bit för bit, men strukturen är snarare associativ och subjektiv än en klassisk lärande text med inledning, faktapresentation och slutsats. Som läsare kan det vara svårt att förhålla sig till det, för inledningsvis väntar man kanske sig att bli upplyst, få ögonen öppnade, få en tydlig sammanfattning av vad författaren ville med sin skrift. Det går över snart och man börjar söka andra sätt att läsa texten.

Efter genomgången av försöken att skapa hus som endast ska vara sin funktion, men alltid växer till något större kommer Alain de Botton fram till att vi söker två saker hos våra byggnader. Vi vill att de ska skydda oss och vi vill att de ska tala till oss. Tala om vem vi är och vem vi skulle vilja vara, tala om det som varit och det som man önskar hända. När jag som recensent läser boken

tänker jag först vilka målgruppen är, vad boken ska lära dem, vilka förkunskaper och krav den anpassas efter, men efter ett tag börjar jag känna att det inte räcker. Boken talar till mig.

de Botton skriver att en hel kultur kan träda fram i vinklar na mellan några få linjer, väcka associationer på samma sätt som «barndomsminnen kan frigöras av lukten av tvättmedel eller en kopp te». I det ögonblicket, när de Botton trots att enligt omslaget ha författat *Låt Proust förändra ditt liv* exemplifierar minnestrigger med tvättmedel och te, kan jag förlåta honom både Göring och Speer. Hans bok talar till mig på samma sätt som byggnader tycks tala till honom.

När han skriver om att det vi bygger kan ses som minnesmärken, och våra medvetet inredda hem hjälper inte bara andra att se vilka vi är, utan även påminner oss om vad vi är och vad vi vill vara så att vi inte förlorar oss själva, tänker jag på *Fight Club* och hur berättarens identitet knyts till hans omsorgsfullt utvalda IKEA-möblemang. När jag läser om religiösa byggnaders gåva att få oss att förnimma någonting större och bättre än oss själva, den förbjudna känslan av möjligheten att kunna lyftas över våra egna förmågor för att likställas den enorma kraften, tänker jag på bröderna Strugatskijs *Den fördömda staden* där templet tvärtom är

ett abstrakt koncept som byggs upp av människor som har blivit mer än de egentligen är, och jag tänker på staden i Roerichs tavla som romanen inspirerades av.

När jag läser om hur teknisk fulländning kan genom sin elegans skapa en estetisk upplevelse tänker jag på Majakovskijs *Brooklynbron*, poetens barnsliga häpnad inför storartad byggnadskonst nedtecknad med en passion man annars bara finner i kärlekslyriken. Jag borde kanske säga «förälskelselyriken», för både Majakovskijs dikt och de Bottons berättelse som får läsaren att uppleva en tågresan över en dalgång i Alperna handlar om det allra första mötet med bron, ingenjörskonstens främsta ikon. de Botton har inte Majakovskijs diktargeni, men han har detaljer som tillsammans med fotografin får mig att känna att jag själv plötsligt svävar över avgrunden, i kontrast till att tågets rörelse och ens närmaste fysiskt nåbara omgivning förblir oförändrade. Och den inre tågresan väcker minnen.

När de Botton skriver om en hypotetisk ordbok som skulle korrelera former och material till känslor och idéer och legitimera diskussion om vad byggnader egentligen säger tänker jag på Freuds drömtydning. Det omöjliga att göra en allmängiltig förteckning över minnen och associationer, trots att ingen betvivlar att både drömmar och byggnader kan tala till oss. Associationer till Freud väcker i sin tur minnet av en dröm jag hade där jag skulle sova över i Villa Savoye som just då renoverades och Le Corbusier som bodde där led av kaoset som vanställde hans skapelse, även om själva reno-

veringen skulle återställa villans ursprungliga tillstånd. Och det för i sin tur tankarna till de Bottons funderingar om förhållandet mellan ordning och kaos. Det är också i de resonemangen som han för första gången favoriserar en teori, Wilhelm Worringers synsätt på att konst kan delas upp i abstrakt och realistisk, där den abstrakta är ordnad och realistiska är kaotisk. Vilken konsttyp dominerar estetiken vid en given punkt i tid och rum beror vad som saknas, de som lever i kaos vill ha ordnad, kontrollerad skönhet. De som lever i ordning vill ha oregelbunden, kaotisk, naturlig.

de Botton håller sig vid kompletteringstanken och det är där bokens annars så sammanhållna struktur kommer i gungning. Fram till dess låter allting som funderingar, personliga filosoferingar, och det låter författaren komma undan både med påståenden av vad byggnader säger till «oss» som man istället för en allmängiltig åsikt läser som författarens egen syn, och att aldrig fullfölja, aldrig summera tankar och ställa motsägelser mot varandra. För anledningen till varför Lyckans arkitektur – trots att den bebygger ett minfält – aldrig riktigt provocerar är att bokens associativa uppbyggnad låter författaren komma undan svåra frågor, ingenting ställs på sin spets. När boken läses som personliga samtal med byggnader finns ingen anledning att försöka strukturera skönhet och diskutera huruvida Speers verk uppfattas som oattraktiva på grund av den osympatiska ideologin som låg bakom dem eller på grund av deras arkitektoniska språk. Om man talar om teorier måste man lämna subjektivitetens skydd och axla ansvaret som «så

är det» medför. När de Botton undviker alla exempel som skulle kunna falsifiera Worringers kompletteringsteori negligerar han förpliktelser han har inför sina läsare och genom detta sätter inte bara det kapitlets trovärdighet på spel, utan även alla de föregående texterna. Kan man i efterhand lita på att alla läsningarna av byggnader där man tidigare såg den föreslagna tolkningen som en bland många möjliga inte var menade som den enda möjliga?

Boken återhämtar sig, men helhetsintrycket förlorar ändå på avsteget från det subjektiva. När boken väl ges möjlighet att läsas som objektiv börjar man söka efter den röda tråden, huruvida boken uppfyller potentialen som lärande, och ur det perspektivet är den associativa berättarstilen problematisk. När Le Corbusier exempelvis dyker upp för första gången är det i egenskap av arkitekt till Villa Savoye och för någon som läser boken utan vidare förkunskaper kan det te sig underligt att ett småhus läckande tak får så mycket utrymme i en bok som omfattar hela världens arkitektur från tidernas begynnelse och framåt. Le Corbusiers ikoniska betydelse tas upp senare, men det blir ändå en betydlig miss i funktionen utan att tillföra särskilt mycket till det stilistiska.

Nu kan det för de redan frälsta kvitta huruvida Le Corbusiers vikt i världens utformning tas upp på sida 54 eller 267, rentav är det trevligt att slippa övertydligheter, men de redan frälsta är inte heller de som kan få ut mest av Lyckans arkitektur. Som tidigare antytt ligger bokens styrka i att kunna ta läsaren med på en inre resa med hjälp av bilder (för i princip alla byggnader omnämnda

i boken finns på bild, hur ikoniska och kända de än är) och texter om författarens egna upplevelser av omgivningen som inspirerar någon som aldrig lyft blicken och sökt skönhet på vägen från busen till jobbet. Öppna sig för att se vad byggnaderna har att säga, låta dem väcka minnen och tankar, låta dem inspirera och trösta. The Times-citatet på omslaget lyder «de Botton får oss att reflektera över hur vi lever och hur vi skulle kunna förändra våra liv», men det låter mest som en säljtext i vår självhjälpsbenägna tid. Jag skulle snarare säga att de Botton kan få oss att se en dimension som hela tiden har funnits i närheten och som hela tiden påverkat oss, men som vi hittills aldrig reflekterat över och därför aldrig sett.

Och lyckan som titeln utlovar? Nej, lycka är ett av de potentiellt utmanande begreppen som de Botton så flyktigt rör vid och ger löften om utan att någonsin ge klarhet. Och jag märker knappt det brutna löftet för när boken talar till mig talar den mest om mig själv, och smickrad av uppmärksamheten förlåter jag de Botton alla hans löftesbrott. ■

LYCKANS ARKITEKTUR

Mikael Askergrén

I Sverige brukar almstriden i Kungsträdgården anges som det historiska ögonblick då allt vände, då allmänheten på allvar inledde sin revolt mot arkitekter och samhällsplanerare. Året var 1971. Utanför Sveriges gränser brukar man istället ofta ange 1972 som historisk vändpunkt (rent av slutpunkt) för moderniteten i arkitekturen: året då bostadsområdet Pruitt-Igoe i St. Louis (USA) sprängdes i luften med dynamit. (Sprängningen av Pruitt-Igoe gjordes världskänd några år senare, 1977, av Charles Jencks i *The Language of Post-Modern Architecture*. Sprängningen av Pruitt-Igoe kunde man också se på bio så småningom, 1982, i *Koyaanisqatsi*, ackompanjerad av Philip Glass pampiga musik.)

Javisst, revolten må ha inletts i det begynnande 1970-talet, men den *kulminerade* inte i vårt land förrän drygt tio, nästan tjugo år senare. Först då hade ju allt egentligt motstånd hunnit röjas undan; först då hade protester av almstridens typ blivit överflödiga.

ÅRET VAR 1986

Jag vill härmed lansera 1986 som det årtal då gungrädet och opinionen i Sverige till slut tippar över en gång för alla; som det år då ingen strid om tolkningsföreträdet egentligen längre förekommer; som året då Sveriges arkitektkår i praktiken helt har accepterat att

fortsättningsvis vara en snöpt, globalt «missförstådd» yrkeskår. Det är nämligen 1986 som Byggförlaget i samarbete med Arkitekturmuseet ger ut *Svensk arkitektur: ritningar 1640-1970* (Swedish Architecture: Drawings 1640-1970) av Henrik O Andersson & Fredric Bedoire.

Boken består av presentationer i ord och bild av representativa byggnadsverk som alla tilldelats varsitt uppslag. På uppslagets högersida en (sällan fler än en) ritning; oftast en (vacker, bildmässig) fasadelevation, eller ett (vackert, bildmässigt) exteriörperspektiv. På uppslagets vänstersida en kortare text om byggnadens arkitekt, samt kanske en eller ett par mindre, svartvita fotografier. Men bokens huvudnummer är högersidornas färgplanscher. Det är ett planschverk.

Boken är alltså inte någon komplett svensk arkitekturhistoria. Det är ju till att börja med inte alls egentligen en bok om hus. Det är, precis som undertiteln anger, istället en bok om arkitekters ritningar. Men inte heller i det avseendet är boken komplett: bara en ritning och en byggnad per arkitekt. Och dessutom lyser de arbetsritningar som man verkligen bygger hus efter med sin frånvaro. Fasadelevationer och exteriörperspektiv är ju inte något som «behövs» för att bygga hus. De är «bara» till för att den beställare

eller den allmänhet som inte är van att läsa arbetsritningar skall kunna bilda sig en uppfattning om hur huset kommer att se ut (som vacker bild, som bildmässig vy) när det står färdigt. Det vore således en mer korrekt beskrivning av innehållet om man i titeln skrivit «arkitekters bilder» istället för «ritningar» – och om man i den engelska översättningen av titeln använt termen «renderings» istället för «drawings».

Alltnog. En av arkitekterna som föräras ett uppslag är Sven Markelius (fattas bara annat), och den byggnad av Markelius man valt att visa ritningar från (i hans fall är det faktiskt fler än en) är det berömda kollektivhuset på John Ericssonsgatan i Stockholm.

Ett bra val, kan tyckas. Kollektivhuset, som stod färdigt 1936, är ju inte bara snyggt att titta på. Det är ju ett projekt som är så rikt på stoff, så rikt på allt det som i början av 1900-talet kom att ersätta tidigare epokers eklektiska upptagenhet med (bildmässiga) stilelement i arkitekturen: Markelius hade ju, som så många av hans samtida, långtgående sociala och politiska pretentioner. Det innebär i sin tur att byggnadens mest intressanta aspekter inte syns på en fasadritning eller i ett exteriörperspektiv.

Detta faktum har bokens författare av allt att döma åtminstone anat, och därför presenteras på uppslagets högersida – utöver

den obligatoriska fasadelevationen (tyvärr har man valt en projek-tion rakt framifrån som inte alls visar hur plastisk fasaden med alla sina snedställda murskivor och böljande balkonger egentligen är) – faktiskt även några exempel på husets intrikata och fiffiga lägenhetslösningar. Det tackar vi för. Om det är något som vi som är vana att läsa ritningar gärna skulle sett mer av i en så stor och påkostad bok om ritningar är det ju – ritningar: planer, sektioner, och så vidare. Så dessa tre små lägenhetsplaner är minst sagt välkomna i sammanhanget.

Detta bokens enda genuina försök att presentera en byggnad med fler ritningar än en har dock – intressant nog – blivit helt «gale»: ritningsläsandet har sin egen disciplin och sin egen logik, och den stora svenska boken om arkitekters ritningar bryter här mot alla upptänkliga regler för hur man presenterar – arkitekters ritningar: Markelius lägenhetsplaner ligger – för oss som är vana att läsa ritningar – helt «fel» i förhållande till varandra på boksidan. Inte nog med att de inte sitter ihop (som de sitter ihop i verkligheten), de har kastats om och förskjutits inbördes i både sid- och djupled – som brickorna i ett femtonspel – så att deras placering på boksidan inte alls motsvarar deras inbördes ordning och lägen i den byggda verkligheten.

Vi som är vana att läsa ritningar tycker spontant att presentationen i boken blivit «fel», helt enkelt. Det finns ett sätt som är «rätt», som vi ser det. Bokens författare rör till det för den som vill försöka läsa ihop informationen på sidan till en helhet. Vi retar oss på detta. Vi tycker att ritningar skall placeras på en boksida efter vissa regler, i en viss ordning.

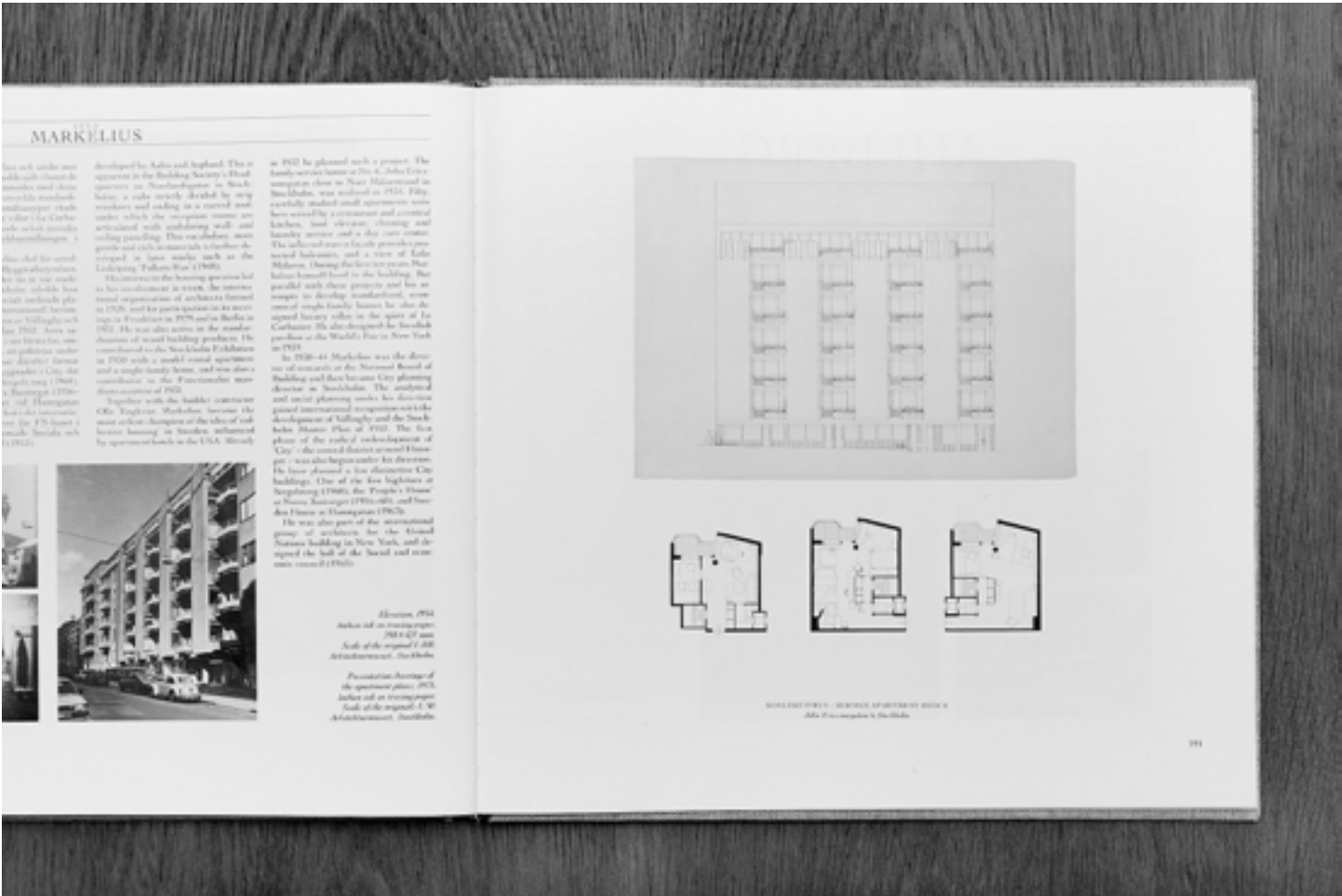
Hur kunde det gå så «fel»? (jag har med avsikt hittills satt glosorna «galet» och «fel» mellan citattecken; jag återkommer till varför jag har gjort det.) Kollektivhusets komplexa, rumsliga och filosofiska pussel har ju helt förvanskats – tycker vi som är vana att läsa ritningar. Vi tycker att denna vårdslöshet med ritningsmaterialiet, och – som vi som är vana att läsa ritningar ser det – denna uppenbara likgiltighet inför en komplex arkitektonisk helhet som författarna visat prov på är minst sagt förvånande i en påkostad bok om svensk arkitektur utgiven av självaste Arkitekturmuseet.

KULTURKROCK/KULTURCHOCK

Fram till den dag då jag för första gången bläddrade i Andersson & Bedoires bok levde jag nog själv (precis som förmodligen alla andra som pluggade arkitektur eller yrkesarbetade som arkitekter vid den tiden) i vanföreställningen att baksmallan efter miljonprogrammet visserligen skadat arkitektkårens anseende i de breda folklagren, men att arkitektkåren trots det fortfarande självklart innehade det slutgiltiga initiativet och tolkningsföreträdet vad gällde kårens yrkesutövning och problemformulering.

Planschverket från Arkitekturmuseet visade att så ingalunda längre var fallet: revolten mot arkitekterna hade uppenbarligen redan kulminerat. Slaget var 1986 de facto redan förlorat. Till och med Arkitekturmuseet hade 1986 gått över till fiendesidan, så att säga, i och med publiceringen av detta stora planschverk i vilket det inte längre var arkitekters erfarenhet av att lösa komplicerade rumsliga och juridiska och finansiella och sociala pussel som varit tongivande för hur det svenska arkitekturarvet offentligt skulle presenteras och värderas. Till och med en sådan central institution i den svenska arkitekturvärlden som Arkitekturmuseet avstod helt sonika från att engagera någon med vana att läsa ritningar för att sätta samman det stora planschverket om - ritningar. Tolkningsföreträdet och initiativet överlämnades istället av Arkitekturmuseet med varm hand till konsthistoriker. Det vill säga till Andersson & Bedoire. Hädanefter skulle istället lekmannens, «brukarens» fragmenterade utifrånperspektiv, utan överblick, med betoningen på lösryckta enskildheter råda när det gällde att beskriva arkitekturen omkring oss - också på Arkitekturmuseet.

Arkitekter eller konsthistoriker, skall det verkligen behöva spela någon roll? Ja, faktiskt. Detta framgick med all önskvärd tydlighet när jag strax efter bokens publicering fick tillfälle att öga mot öga konfrontera Fredric Bedoire, den ena halvan i teamet som presenterat Markelius kollektivhus så «fel»: (och nu börjar vi närma oss förklaringen till varför jag systematiskt sätter glosan «fel» mellan citattecken.)



Jag frågade honom rent ut varför man hade gjort sig besväret att inte bara lyfta ut och rycka loss de tre lägenhetsplanerna ur sitt sammanhang (ut ur en ritning av hela våningsplanet), utan dessutom gjort sig besväret att krångla ting alltihop genom att sedan placera ut dem godtyckligt på baksidan, i «fel» ordning? Han svarade något i stil med: «Vi fann de tre lägenhetsplanerna i Markelius efterlämnade papper precis som du ser dem i boken. Möblerade och renritade var för sig. Det är en antikvariskt korrekt presentation, eftersom Markelius själv ritade så.»

Jaha, tänkte jag för mig själv, man hade med andra ord inte – som jag först tagit för självklart – utgått från någon färdig helhet som man sedan klåfingrigt pillat sönder. Man hade gått motsatt väg: man hade grävt fram en serie lösryckta enskildheter i Arkitekturmuseets arkiv, placerat dem bredvid varandra visserligen, på en och samma boksida – *men* man hade aldrig ens haft som ambition att layouten på baksidan i sig skulle representera dessa lösryckta enskildheters inbördes relationer i verkligheten. Man hade dragit samman istället för att pilla isär, men sammanställandet hade aldrig handlat om att sammanföra enskildheter till ett «helt». I sammanställningen på baksidan var enskildheterna fortfarande enskildheter, i ett på baksidan fullkomligt arbiträrt och godtyckligt komponerat «kluster» av ritningsinformation. Den arkitektoniska *helhet* som, för oss som är vana att läsa ritningar, nästan är helig när det gäller att presentera en byggnad, hade uppenbarligen inte något som helst intresse för icke-arkitekter som Andersson & Bedoire.

Lekmannen upplever ju aldrig en byggnad som en arkitekt gör. Man får i normalfallet som vanlig hyresgäst/arkitekturkonsument bara uppleva insidan av en enda lägenhet i ett hyreshus. Man har inte tillgång till alla ritningar. Och hade man det skulle man ändå inte se hela huset i all sin sammansatta komplexitet för sin inre syn – så som vi som är vana att läsa ritningar gör.

Lekmannen upplever inte sakernas tillstånd på plats som arkitekter ser i ritningar eller för sin inre syn. Huvudsaken för brukaren är att byggnader i sina *enskildheter* fungerar. Att den egna lägenheten är trivsamt, till exempel. Hur den egna lägenheten planlösningssmässigt flätats samman med andra lägenheter i samma hus är faktiskt inte av intresse, och är kanske inte ens möjligt att hysa något intresse för om man inte har arkitektens vana (efter år av träning) att tänka i sammansatta, rymdgeometrisk komplex. Precis som lekmannen inte är intresserad av att förstå människokroppen som läkaren förstår människokroppen – så länge som den behandling som läkaren ordinerar fungerar. Precis som lekmannen inte ens har förutsättningar att förstå människokroppen som läkaren förstår den – utan år av medicinstudier och sjukhuspraktik. Precis som jag i denna text måste sätta glosorna «galet» och «fel» mellan citattecken – eftersom upplevelsen av vad som är «fel» och «galet» i detta sammanhang måste relativiseras.

Upplevelsen av boksidans layout som «fel» måste relativiseras, måste förstås utifrån såväl läsarens bakgrund som det egentliga syfte bokens författare faktiskt haft: för bokens författare hade

ju «antikvarisk korrekthet» varit den främsta ledstjärnan (de tre planerna hade ju faktiskt uppenbarligen ritats igenom av Markelius var för sig). Författarnas syfte hade *inte* varit att göra byggnadens sammansatthet så åskådlig som möjligt. Snarare tvärtom! Författarnas syfte med att visa upp en massa vackra arkitekturritningar i sin bok hade varit *belt andra* än de syften som arkitekter har när de ritat sina ritningar.

Att på baksidan presentera de enskilda lägenhetsplanerna hopsittande hade kanske rent av inneburit att bokens presentation av kollektivhuset blivit för lekmän tämligen obegriplig (och till lekmännens skara måste, vad gäller vanan att läsa och förstå ritningar, per definition också räknas även så pass erkända och erfarna arkitekturhistoriker som Andersson & Bedoire): alla enskildheter hade gått förlorade i det förvirrande töcken som «helheten» utgör för det otränade ögat. «Det är bara arkitekter som bryr sig om ritningar», sa Fredric.

Snacka om kulturkrock. Och snacka om aha-upplevelse.

Vi skildes inte som ovänner den gången, Fredric och jag. Han tog som jag minns det inte alls illa vid sig av mina petimäterinvändningar. Han verkade faktiskt fullständigt ointresserad av mina förslag till korrigeringar. Vilket i sig gav mig mycket att tänka på den kvällen. Men det sjönk inte in alltihop med detsamma: jag vill minnas att jag långt efter det att han försvunnit ur syn- och hörhåll fortfarande stod och stammade för mig själv: «Men ... eh ... det är ju *fel* att göra så!! Ni ... ni har ju *gjort fel!!*»

I den engelskspråkiga världen inleddes revolten mot arkitektkårens initiativ och tolkningsföreträdare av allt att döma ungefär samtidigt som hos oss (almstriden 1971 respektive Pruitt-Igoe 1972). Men det tog sedan i vårt land bara ett drygt decennium för striden att nå sin absoluta kulmen: i och med Arkitekturmuseets stora satsning på planschverket *Svensk arkitektur* (1986) var den nya samhällsordningen redan helt etablerad. Kanske juridiska faktorer – som arkitektkårens skyddade yrkeslegitimation – har inneburit att arkitekter i USA och Storbritannien klarat sig längre från ett liknande öde. Men nu har det skett. Precis två årtionden efter Andersson & Bedoires påkostade planschverk har gungbrädet en gång för alla tippat också bland engelsmän och amerikaner:

Jag vill härmed lansera 2006, året då Alain de Bottons *The Architecture of Happiness* började säljas i stora upplagor över hela världen (med titeln *Lyckans arkitektur* på svenska), som det år då man också i fornstora arkitektturnationer som Storbritannien och USA nådde fram till samma punkt i utvecklingen som vi gjort redan 1986.

Allt som Alain de Botton rör vid tycks bli till guld, och mycket riktigt blev hans bok om arkitektur genast en lika stor internationell framgång som alla hans andra böcker (böcker om Proust, om statusstress, om resande, om ditt och om datt). Hans bok om arkitektur har till och med legat som grund för en teveserie (som redan har visats i Sverige).

Men jag har tråkigt när jag läser de Botton. Allt han beskriver och allt han pekar på är redan bekant om man redan kan sin arkitekturhistoria någorlunda. Inte en enda genuint originell tanke någonstans. Han har visserligen koll när det gäller att välja byggnader att resonera kring, och jag har inga invändningar mot något enda av alla hans åskådningsexempel, husen han väljer att illustrera boken med är fina hus. Men jag har tråkigt. Jag har hört allt och sett allt förut. (Jag hade i själva verket aldrig läst klart om jag inte redan lovat att skriva en artikel om de Bottons bok – nämligen den här artikeln.) Jag kommer på mig själv med att mest sitta och räkna de Bottons referenser till svensk arkitekturhistoria för att överhuvudtaget orka igenom. (Jag räknar till sex sådana referenser i den engelska fackpocketupplagan från 2007.)

När jag så läst ut den, och (halvt motvilligt) skall försöka börja sätta ord på vad jag känner för de Bottons bok, då slår det mig: han har faktiskt mycket gemensamt med Andersson & Bedoire!

de Bottons bok är jämförbar med det svenska 20 år äldre planschverket på fler sätt än man först kanske tror. Den är till att börja med precis som Andersson & Bedoires bok en ambitiös bok om arkitektur skriven för icke-arkitekter av en icke-arkitekt (av två icke-arkitekter i fallet Andersson & Bedoire). Om än rikligt illustrerad är de Bottons bok dock ej något planschverk. Men *om* han hade satsat på ett planschverk, då är jag övertygad om att det hade sett ut ungefär som Andersson & Bedoires, det vill säga med samma slags «fel» i ritningspresentationerna.

de Botton gör i sin bok en stor affär av Villa Savoyes tillkomst-historia (dock utan att meddela världen några nya insikter): till exempel tar ett exteriörfoto föreställande Le Corbusiers villa från 1929 upp ett helt uppslag i boken. Inga ritningar av villan, dock. Jag leker med tanken att de Botton istället för Villa Savoye hade använt Markelius kollektivhus som referens i sin bok (eller något liknande internationellt exempel). Då hade han, precis som Andersson & Bedoire 20 år tidigare, förmodligen letat fram ett par tre lägenhetsplaner att presentera tillsammans med en exteriörbild av något slag, men dessutom absolut separerat lägenheterna från varandra som hos Andersson & Bedoire, samt ofelbart också ha placerat lägenhetsplanerna «fel» på baksidan.

Men nu gör de Botton alltså inga sådana «fel» i sin bok. de Botton har valt alla illustrationer i boken på ett sådant säkert och riskfritt sätt (bara fotografier, inga ritningar) att man aldrig genom att bläddra sig igenom för att bara titta på bilderna skulle kunna «avslöja» de Botton som – likt Andersson & Bedoire – en av arkitektur helt «ointresserad» person, som någon som så i grunden totalt «missförstår» arkitektur. (jag sätter «ointresserad» och «missförstår» mellan citattecken av samma skäl som jag tidigare satt «galet» och «fel» mellan citattecken.)

Så hur «avslöjar» sig de Botton, om inte med «felpresenterade» ritningar? Det tar ett tag innan jag själv kommer på svaret på den frågan, men så med ens: det handlar främst om en stor underlåtenhetssynd i hans skildring av boendets arkitekturhistoria: i de Bot-

tons bok lyser nämligen alla flerbostadshus med sin frånvaro. Inte heller några kontorshus någonstans. Märkligt egentligen, eftersom arkitektuppgiften allt mer kommit att handla om sådana situationer. Det finns ju inte så många kungar och furstar att bygga privata palats åt längre. Men så är det: när de Botton skriver boendets arkitekturhistoria handlar det utan undantag om villan och om den helst fristående enfamiljsbostaden (som Le Corbusiers Villa Savoye, för att bara nämna ett med Markelius någorlunda samtida exempel i de Bottons bok).

Säkerligen inte för att flerbostadshuset som sådant, som företeelse ogillas av de Botton: han beskriver ju i ett av teveseriens avsnitt sin uppväxt i Zürich i ett modernistiskt hyreshus av glas och betong som idyllisk, och barndomshemmet som avgörande för hans tidiga, om än fortsatt lekmannamässiga, upptagenhet med arkitektur. Och han refererar faktiskt i sin bok som hastigast till Le Corbusiers radikala plan med höga, korsformade bostadstorn i Paris innerstad (1922). Men när de Botton i teveserien stolt visar upp sin uppväxtmiljö (onekligen en mycket fin modernistvåning) visar han inget som helst intresse för hur den egna enfamiljsbostadens intrikata planlösning (med finesser som atrier, egen trädgård utan insyn från grannar, etc.) är sammanflätad med komplexets övriga lägenheter - trots att detta pussel måste ha varit den svåraste nöten att knäcka för hyreshusets arkitekt. Den enda någorlunda tätbebyggda innerstadsstadsmiljö som han både i boken och i teveserien faktiskt verkar intressera sig för och därför ständigt

återkommer till, och dessutom ständigt framhåller som förebildlig, är – Bath. Vilket ju är en stad som på engelskt vis uteslutande består av enfamiljshus, om än stående tätt ihop.

Så varför berättar de Botton inte, helt eller delvis, 1900-talets hyreskaserners och storskaliga betongförorters arkitekturhistoria i sin bok? Av samma skäl som Andersson & Bedoire «misslyckas» när de för en gångs skull försöker sig på en sådan sak: för att varken de Botton eller Andersson eller Bedoire är arkitekter med egen erfarenhet av att i årtal sitta vid ett ritbord och lösa det avancerade och sammansatta, rumsliga och byggnadstekniska, men också sociala och politiska och filosofiska pussel som husritandet innebär. Erfarenheten av att i årtal syssla med sådant sätter sig nämligen med tiden i kroppen. Det formatterar om hjärnans hårddisk, så att säga. Och efter en sådan «omformattering» ser man och «förstår» man inte längre världen som «alla andra» ser eller förstår («missförstår») den.

Alain de Bottons blick (precis som alla icke-arkitekters blick) liksom «halkar av» de mer komplexa arkitekturverken, ser dem inte ens. Och det handlar inte om storleken per se: det är troligare att ett jättestort gammalt slott eller gigantiskt privatpalats uppmärksammas och «förstås» av Alain de Botton och Henrik O Andersson & Fredric Bedoire och andra icke-arkitekter än att ett i jämförelse ganska blygsamt litet kontors- eller flerbostadshus «förstås» och «ses» av dem. Versailles eller Stockholms slott är ju fortfarande «bara» en slags enfamiljsbostäder, trots allt – och

därför, sina gigantiska mått till trots, möjliga för icke-arkitekten att «förstå». Markelius kollektivhus måste som jämförelse te sig nästan oöverstigligt att «begripa sig på» i alla sina finmekaniska delar – om man inte kan läsa ritningar. Det relativt nätta kollektivhuset måste för en icke-arkitekt te sig mycket mer sammansatt och svåröverskådligt än det monstrosa Stockholms slott, trots att kollektivhuset faktiskt är mycket mindre. (Jämför: «fem myror är fler än fyra elefanter.»)

Således: endast enfamiljsbostaden/enbostadshuset kan analyseras och illustreras av icke-arkitekten utan att författaren genast «avslöjar sig» som oförmögen att processa större mängder arkitektonisk information.

Jag leker med tanken att Andersson & Bedoire istället för kollektivhuset presenterat någon av Markelius villor, exempelvis Gunnar och Alvas Myrdals berömda funkisvilla i Äppelviken (samtida med kollektivhuset, från 1937). Då hade planschverkets författare aldrig «avslöjat sig» som de gjorde med kollektivhuset. Det hade ju bara funnits en enda planlösning att redovisa. Ingen risk för att placera den «fel» i förhållande till andra lägenhetsplaner.

Och, i analogi, om de Botton istället för enfamiljspalatset Villa Savoye hade valt att i detalj skriva om och utförligt förklara (och illustrera sin bok med ritningar från) något av Le Corbusiers riktigt stora och komplexa arkitekturmastodonter, till exempel hans jättehärbärge för franska frälsningsarmén i Paris, Cité de refuge (från 1929, precis som Villa Savoye, och i arkitektvärlden minst

lika känt som någon av hans villor) – då hade de Botton förmodligen genast «avslöjat sig» som inget mer än Storbritanniens svar på Andersson & Bedoire.

DEN BLINDA FLÄCKEN

Sammanfattningsvis: man måste inte vara arkitekt för att uppskatta arkitektur. Med lite träning och god vilja kan lekmannen tillägna sig ett mycket sofistikerat öga för god byggnadskonst. Vilket Alain de Botton uppenbarligen gjort.

Men det tar år av studier och träning att lära sig se bortom det (bokstavligen) iögonenfallande, att lära sig se komplexa byggnader i tre dimensioner för sin inre syn. Lekmannen som aldrig delat arkitektens erfarenhet vid ritbordet saknar därför alla förutsättningar för att genuint «förstå» arkitekturen på samma vis som arkitekter förstår den. Lekmannen kan på sin höjd förväntas uppskatta arkitektur på bild (i planschverk), eller arkitektur i dess «banalaste», monofunktionella typologier (enbostadshuset/enfamiljsbostaden: palatset/villan). Om så hela Sveriges befolkning skickades på kurs i arkitekturhistoria skulle det inte räcka – ingen folkbildningsinsats i världen kan överbrygga gapet: lekmannens upplevelse av arkitektur är inte, har aldrig varit, och kommer aldrig att vara densamma som arkitektens.

Den kallas «blinda fläcken» – fläcken där näthinnans alla nervtrådar sammanstrålar i den grova synnerven, som i sin tur leder syninformationen från ögonglobens alla synceller in i hjär-

nan. Blinda fläcken har inga tappar eller stavar, just där är vi alla helt blinda. Hjärnan kompenserar dock ständigt, och skickligt, för att det finns en fläck i synfältet som det inte finns någon information om. Hjärnan fyller i, hittar på rent av, och vi märker aldrig själva att vi går omkring i livet totalt blinda – fläckvis.

Alain de Bottons och Andersson & Bedoires och andra icke-arkitekters «blinda fläck» handlar om arkitekters begåvning och fallenhet för att «se» och erfara komplexa strukturer tredimensionellt för sin inre syn. En blindhet som i många fall leder till ett uttalat arkitektförakt, som när icke-arkitekter fnyser: «bara arkitekter bryr sig om ritningar.»

Arkitekters «blinda fläck» handlar i sin tur om att inte kunna föreställa sig att det faktiskt på jorden går omkring folk som inte «ser» omvärlden som arkitekter ser den. En blindhet som verkar göra det skvatt omöjligt för arkitekter att, än idag, mer än 30 år efter almstriden, innerst inne acceptera att allmänheten – arkitektkårens dokumenterat stora misslyckanden till trots – inte uttrycker en större «tacksamhet» och «förståelse» för alla goda intentioner man ansett sig ha haft, exempelvis med miljonprogrammet under rekordåren. (Jämför klichén: «min fru förstår mig inte.»)

Detta faktum – att arkitekten är dömd att «missförstås» av omgivningen – borde inte innebära något problem i och för sig, varken för arkitekter eller för lekmän. En jämförelse: läkare kräver ju inte bekräftelse eller «förståelse» från sina patienter på det viset. Läkaren är nöjd om han får ut blindtarmen i tid. Och fram-

för allt: patienten förväntas aldrig vara «tacksam» eller uttrycka «förståelse» om en operation misslyckats.

Men för svenska arkitekter tycks bristen på «förståelse» från omvärlden upplevas som ett stort problem. Arkitekter blir sura, gnälliga, och inte sällan nedlåtande, och känner sig rent av som kollektiv hotade i sin yrkesroll så fort någon «utomstående» (som de Botton eller Andersson & Bedoire) har mage att tro att de kan ha något att säga om arkitektur. Varför det, i all sin dar? Varför törstar just arkitekter så efter att bli «förstådda»? ■

LITTERATUR

Svensk arkitektur: ritningar 1640-1970 (Swedish Architecture: Drawings 1640-1970)

Henrik O Andersson & Fredric Bedoire

Stockholm, Byggförlaget & Arkitekturmuseet, 1986

The Architecture of Happiness (Lyckans arkitektur)

Alain de Botton

London, Hamish Hamilton, 2006 (Stockholm, Brombergs, 2006)

MEDVETANDEGÖRANDE ORD

Cecilia Hörngren

Vid slutet av mitt första år på Chalmers arkitektur berättade en student från fyran entusiastiskt att en bok om designprocessen hade fått pusselbitar att falla på plats. Det verkade vara exakt vad jag den sista tiden hade gått och funderat över. Vi pratade vidare och kaffepausen tog plötsligt slut utan att jag kommit ihåg att fråga efter bokens namn.

Det visade sig inte vara så lätt att hitta boken. Över sommarlovet lånade jag alla böcker jag kunde tänka mig i ämnet, men ingen verkade vara den rätta. Kanske hade jag inte hittat det rätta sökordet? Vid utvärderingstillfällen i slutet av kurser försökte jag fråga efter information om designprocessen men bemöttes då oftast av en mur av oförstående. Kunde jag inte ställa frågan rätt? Attityden från lärare och även från en del studenter var: Känner du dig frustrerad inför designandet? Du söker alltså en metod att gå efter? Ett ordlöst inre försvarstal växte: «*Nej, ni förstår inte! Det är inte någon fyrkantig metod jag önskar beskriven. Jag vill ha ORD! Ord som medvetandegör.*»

Termerna metod och designprocess föreföll vara laddade med någon för mig outgrundlig dold värdering, som gjorde att försök till samtal om begreppen blev Kafkaaktiga. Men, efter varje misslyckat försök från min sida att ställa frågan försökte jag omformu-

lera den till nästa tillfälle. Vid slutet av höstterminen i trean gav min frågvishet till slut resultat.

DEN REFLEKTERANDE HANDLINGEN

Ett av mina första fynd var uttrycket «*den reflekterande handlingen*», ett beskrivande begrepp som Donald Schön, professor i arkitektur, myntade på 80-talet i en bok om professionella designers tänkande: *The Reflective Practitioner – How Professionals Think in Action*. Som motsats till «teknisk rationalitet» där varje fråga har ett svar beskriver han den reflekterande handlingen som ett förhållningssätt där designern tillåter sig vara förvånad, förbryllad eller förvirrad i en situation som verkar vara oviss eller unik, och i den situationen reflekterar över det han har framför sig, och kanske genomför experimentella handlingar som öppnar för nya reflektioner. Schön skriver också att en del professionella upplever det bekymmersamt att inte kunna ge en redogörelse för sin reflekterande handling, att inte kunna försvara dess kvalitet och styrka. Det var en bra formulering av det jag sökte finna ord för.

Edward de Bonos namn dök upp och jag kom ihåg hans bok om lateralt tänkande, Tänk kreativt, där han inledningsvis redogör för skillnaden mellan lateralt och vertikalt tänkande. Han

beskriver vertikalt tänkande som ett tankesätt där man tar sig fram steg för steg och söker det som är relevant, medan det laterala tänkandet framställs som mer gränsöverskridande, ett sätt att bearbeta information på ett öppet sätt, inte alltför hårt bundet till dragna slutsatser. De Bono skriver: «*Man kan inte få ett hål på ett nytt ställe genom att gräva djupare. Vertikalt tänkande används för att gräva samma hål djupare. Lateralt tänkande används för att gräva hål på ett annat ställe.*»

Både Schön och De Bono beskriver vårt samhälle som premierande rationellt eller vertikalt tänkande. Författarna vill med sina respektive böcker uppmärksamma den aspekt av tänkandet de tycker är försummad, nämligen det laterala tänkandet eller den reflekterande handlingen. Varför behövde Schön på 80-talet propagera så intensivt för den reflekterande handlingens existens och betydelse, något jag själv som arkitektstudent idag uppfattar som självklart?

FORSKNING

Mitt intryck efter läsningen av designteoretikern Jerker Lundequists beskrivning av designteorins uppkomst i tidningen *Nordisk arkitekturforskning* 1992:4, var att det verkar som om det under

större delen av 1900-talet funnits läsningar som resulterat i att man velat bortse ifrån, eller inte tala om den reflekterande handlingen. Läsningar som jag gissar har berott på det industrialiserade samhällets förtjusning över teknik och förnuft. Medan det nu, i vår postindustriella del av historien, verkar som man börjar tänka på helheten igen.

Lite förvånat upptäckte jag att forskningen i designteori är rätt ung. Sökandet efter en ökad förståelse av designprocessen, som forskningsämne kallat designteori, var något man började syssla med så sent som på 1960-talet. Man försökte då framställa den perfekta metoden med syfte att rationalisera designprocessen. Uppfattningen var då att ett designuppdrag kunde göras till ett problem med ett antal delproblem som sedan kunde lösas var för sig. Kunde detta vara orsaken till att jag upplevde ordet metod vara negativt laddat på Chalmers? Att «metod» står för ett specifikt arbetssätt där man utgår från en lista eller en speciell ordning?

Ett efterlängtat belägg för att mitt sökande efter medvetandegörande ord inte var så fånigt som jag ibland i skrivandesvakorna fick för mig att det var, dök upp när jag fortsatte läsningen om designteorins uppkomst. En arkitekt och matematiker, Christopher Alexander, skrev 1964 i *Notes on the Synthesis of Form* att han

ansåg att designteorins uppgift var att förse designern med begrepp. En grundtanke inom designteorin sägs sedan dess ha varit «att det industriella samhällets designprocess karaktäriseras av en begreppslig fattigdom, som gjort det svårt för designern att över huvud taget kunna tänka de problem som borde lösas.» Det sades för fyrtio år sedan. Nu finns det väl mängder med härliga begrepp där ute som alla utom vi upp till årskurs tre på Chalmers använder sig av? Eller letar jag efter något som inte finns? – Som pojken som gav sig ut att leta efter grytan med guld som han hört skulle finnas vid regnbågens slut.

MEDVETENHET

En dag när jag promenerade runt i A-husets korridorer och letade efter svar blev jag förärad en innehållsrik liten bok: Anteckningar om designprocessen av Gustaf Rosell, skriven 1990. Här kanske orden jag sökte fanns?

Rosell berättade att det är väldigt «*få designer som är medvetna om sin process eller sin metodik*», men han berättar att han skrivit boken eftersom han vill öka medvetenheten. «*För att man sedan skall kunna utveckla och förbättra sin metodik är det nödvändigt att vara medveten om hur den man redan använder fungerar*».

Det verkade som att jag här hade hittat en bok som kunde ge de termer och begrepp som saknats. Rosell uttryckte en önskan att hans skrift skulle kunna vara till hjälp för den enskilde att utveckla designprocessen genom en pendling mellan teori och praktik.

Mina funderingar rörde sig bakåt i min tid här på Chalmers. På vilket sätt blev vi arkitektstudenter uppmuntrade att utveckla vår «metodik»? Sedan det första året har vi fått samla erfarenheter genom praktiska exempel. Vi blev till exempel i årskurs ett kastade in i ett trettioårigt olika mindre och större verklighetsanknutna uppgifter. Samtidigt bemödade man sig med att skapa en kreativ situation, genom en mängd inspirationsföreläsningar, skissupplevelser och filmer som fick oss att våga glänta på vår personliga bas av erfarenheter och hitta vårt eget sätt att ta itu med uppgifterna. Sammantaget skapades en atmosfär där vi som individer fick dra våra egna slutsatser och samla på oss insikter.

Vi fick praktisk kunskap om designprocessen, även om så vitt jag minns ordet inte nämndes för oss. Vi fick mängder med lärdomar och kunskap i form av upplevelser från experimenterandet med det egna skissandet. Efter det har alla handskats med den här praktiska upplevda erfarenheten utifrån sin egen individuella läggning. Det vi fick ut av de erfarenheterna är något mer subtilt som vi bär med oss.

De ord jag letar efter kan kanske bäst beskrivas som ord för att medvetandegöra «hur den [metodik] man redan använder fungerar». Helt lätt att komma till klarhet om detta är det inte. Rosell skriver om det visuella tänkandets operationer och säger att «*de flesta av dessa sker utan att vi är medvetna om det. Sällan kan vi efterhand säga vilka visuella tankeoperationer vi har gjort för att lösa ett problem*».

FÖRHÅLLNINGSSÄTT OCH METODER

En annan bok som stacks i min hand av en engagerad forskare på Chalmers var psykologen Pirjo Birgerstams bok *Skapande handling*, där hon bl.a. intervjuar några arkitekter. Klas Tham, arkitekt och professor vid Lunds tekniska högskola samt delägare i Arken Arkitekter AB, förklarar:

«*Det här med metoderna, det är det enkla, det kan man lära ut. Men det svåra är detta med förhållningssättet. Det är känsligare, det är mer personligt. Det handlar om att våga vara i det kaotiska ickeveta-landet en stund. Att slappna av och hålla på att leka lite. Att tänka på frågorna. Att vara öppen och nyfiken inför möjligheter. Att inte drabbas av en kramp och tro att man ska hitta på några märkvärdiga saker. Det handlar bara om att tillräckligt omsorgsfullt tänka sig in i programmet. Och att våga låta kroppen jobba och rita.*»

Klas Tham väljer att dela upp det jag kallat för designprocessen i två delar, förhållningssätt och metoder. «Förhållningssätt» tycker jag fungerar bra tills vidare som beskrivning på det jag söker efter ord för. Förhållningssättet skulle kanske också kunna innefatta Schöns reflekterande handling.

Tham tyckte att det var lätt att lära ut metoderna. När jag tänker på min utbildning hittills tycker jag att vi har fått en mängd metoder serverade som man kan plocka och använda efter eget tycke, fast utan att benämningen metod nämnts. Varför har jag en känsla av att ordet metod är negativt laddat? Jag har själv blivit smittad av den laddningen. Finns det en rädsla för att förlora kon-

takten med naiviteten? Det är klart att naiviteten är skön att ha kvar i vissa lägen. Jag förstår Jan Gezelius när han säger «*Det ska dröja länge innan man ser naivt igen. Som lärare har jag ofta önskat att det funnes ett paraply över studenterna mot det nedfall av förebilder som regnar över dem från arkitekturtidskrifterna*».

Nu tror jag inte att studenter är oförmögna att sälla. Vi är vana vid ett mediebrus och har strategier för att ta in det vi tycker oss ha nytta av och stoppa in det i fack, där vi kan hämta informationen vid behov, utan att det nödvändigtvis gör oss till blinda efterapare av arkitektur eller metoder som är på modet. Paraplyet föredrar vi att hålla i själva, framför att någon annan håller upp det åt oss.

Vid det här laget hade jag på min upptäcktsfärd fått tag på en hel del tankar och begrepp som gjorde att mitt inre moln klarnade lite vad det gällde innehållet, men en oväntad dörr hade också öppnats. Dörren till ett mentalt klimat på Chalmers rörande designprocessen, som förmodligen speglar attityder och uppfattningar inom vår profession. Attityder jag tidigare bara anat.

KUNSKAPSPROCESSER

En mening i boken *Arkitektur som kunskap* av Björn Linn, professor emeritus i Arkitekturhistoria & Teori, blev en hjälp att förtydliga vilka medvetandegörande ord jag egentligen är ute efter. Linn beskriver hur vi använder generaliserande begrepp, och redogör för ett försök att skapa en kunskapstypologi där man kan tala om:

«tre slags kunskap: '(1) påståendekunskap eller teoretisk kunskap, (2) färdighetskunskap eller praktisk kunskap, (3) förtrogenhetskunskap' (exemplifierad med 'att veta hur en klarinett låter eller hur tjära luktar eller hur ordet 'spel' används på svenska').»

Fortsättningsvis förklarar Linn att en sådan generalisering inte överensstämmer med verklighetens nyanser och komplexitet när det gäller inhämtande och brukande av kunskap, men att vi samtidigt har behov av generaliseringar. Även om han själv inte tycker att det är lämpligt att så förenklat beskriva kunskapsformer, beskriver han hur instruktioner och andra former av information måste vara ofullständiga om vi ska ha nytta av dem. Han refererar bl.a. till hur vi själva mentalt inte arbetar med fullkomlig exakthet utan hur vi förenklar, förstorar eller förminskar helheter för att kunna använda oss av dem. Sedan säger han «Vi vet bara att formulerandet aldrig kan bli fullständigt, på motsvarande sätt som en modell av verkligheten aldrig kan bli det.» En modell. Det är ord för en modell jag inledningsvis kallade «ord som medvetandegör»!

Varför ville jag hitta den modellen? Medvetandegörandet av min egen process samt förståelsen för andras processer föreställer jag mig kunna berika både den egna praktiken och samarbetet. Psykologen Claes Janssen beskriver tankeverktyg i sin bok *Förändringens fyra rum*: «Boken jag har skrivit handlar om möjligheten att 'kalla en katt en katt', inte bara tyst för sig själv – fast också det är en stor sak – utan ibop med vem som helst, som ser katten.» Varför jag funnit så lite material till hjälp att kalla katten för katt?

Kan det ha att göra med våra värderingar? Vår syn på kunskap, både våra egna och samhällets attityder, verkar påverka på vilket sätt vi talar om kunskap samt hur forskningen inriktar sig på att utforska kunskapsinhämtningen. «I litteraturen har man såväl idag som under större delen av 1900-talet oftast avhandlat rationalitet som om den vore den enda mänskliga kunskapsformen.» skriver Pirjo Birgerstam. Hon menar att olika skillnader som brukar tas upp i litte-ratur mellan intuitiv och rationell kunskapsprocess kan ha lett till missuppfattningar där intuition och rationalitet ses som varandras motsatser, men att hon i de intervjuer hon genomfört tycker sig se ett tydligt växelspel mellan ett rationellt och intuitivt förhållningssätt. Enligt Birgerstam är det först på 1990-talet som man börjat låta det intuitiva få plats inom det rationellas ram. Fast Birgerstam påpekar att det bör vara tvärtom, att det rationella tänkandet används inom ramen för det intuitiva.

Riktigt intressant blev det att få reda på att man inom kunskapsteorin fram till sekelskiftet hade haft en annan attityd. En mer självklar acceptans av de två kunskapsvägarnas betydelse. Birgerstam citerar filosofen Henri Bergson som liknar den ena vägen vid ett utifrånperspektiv medan den andra beskrivs som att man tränger in i saken man vill få kunskap om. Sedan förklarar han de två olika kunskapsvägarna med hjälp av ett tänkt föremål i rummet som befinner sig i rörelse, och hur man kan få kunskap om det föremålet på olika sätt. Ett utifrånperspektiv betraktar föremålet ur en synvinkel och når begränsad kunskap om det, medan om

man med «inbillningskraft» föreställer sig vara inne i föremålet kan man få kunskap om helheten.

«Det förra är beroende av den synpunkt man väljer och av de sinnebilder, genom vilka man uttrycker sig. Det andra utgår inte från någon 'synpunkt' och söker ej heller stöd i någon sinnebild. Den kunskap man vinner i förra fallet kan sägas stanna vid det relativa, den andra – där den är möjlig – när det absoluta.»

För hundra år sedan var det alltså inte besvärande att tala om inbillningskraft som ett relevant sätt att söka kunskap på.

Enligt Birgerstam är intuition svärfångad i språkliga definitioner eftersom den rationella tanken inte kan sträcka sig utanför sin verklighetsnivå, medan intuitionen däremot kan ta till sig rationell kunskap och «på så sätt göra den intuitiva helhetsförståelsen mer begriplig och precis». Hon säger också att «intuition och rationalitet kan bli så sammanflätade i tänkandet att de är svåra att skilja åt. De kan sägas bilda två olika varandra kompletterande kunskapsvägar i en och samma kunskapsprocess.»

ARKITEKTER OM PROCESSER

Vad har arkitekter själva sagt om sina kunskapsprocesser och förhållningssätt? Från Birgerstams intervju med Klas Tham:

«Det är underbart att få vara med i skissprocesser där man är flera personer och där atmosfären mellan dessa personer är trygg, så att man vågar säga dumbeter. Jag är grovt bortskämd i det avseendet. Där finns förståelsen för att det inte handlar om att bitta felen utan

att bitta potentialen, möjligheten i varje situation. Man vågar spåna, tramsa, skratta – skratet ligger nära kreativiteten – och säga urkorkade saker. Då säger inte de andra: 'Gud vilken dum idé, hur kan du vara så dum?' Utan de säger: 'Vilken fantastisk tanke!'. Och då ser de det lilla, lilla fröet av klokhet som fanns i den där stora dumbeten, och så nämner de det lilla fröet som man inte själv varit medveten om ens en gång. En grupp människor som funkar bra ibop är mer kreativ än en ensam mycket kreativ person.»

«Skissandet handlar om att våga inte veta. Alltså modet att vara i det kaotiska ickevetandet. Man skulle kunna sätta en skylt på sin dörr där det står: 'Jag vet inte, jag letar'. Hela vår kultur talar om att man ska veta. Men vetandet blir lätt stela dogmer som hindrar seendet.»

«Att skissa är ett förhållningssätt till livet – att hålla på att tänka på möjligheter. Att inte skissa är att vara oreflekterande och ickegrubblandes över om det finns något bättre alternativ. Det är en medvetenhet om att det finns ytterligare fler och ännu mer underbara alternativ runt hörnet, om man bara skissar en liten stund till.»

Citat från intervjuer med Jan Gezelius, ur boken *Jan Gezelius* (red. Claes Caldenby och Åsa Walldén):

«Det poetiska söks inte med framgång på den flummiga vägen, men på den exakta. ... Därför är inte heller vår regelbok, våra normer en tvångströja, utan en avstamp till det bättre – det skönare – och ett skyddsnät mot det dåliga.»

«Många tror att man kan bitta idéer och spåna och tänka nytt hela tiden och vet inte att det är först när man underkastat sig spelreglerna

som de riktiga frihetsmomenten inträder. De där ögonblicken i livet, två tre stycken, när man känt att man brutit genom ytan.»

Kan man utläsa skilda förhållningssätt till designandet ur intervjuerna med Tham och Gezelius? Eller kan beskrivningarna vara kompletteringar av liknande förhållningssätt, men sett ur olika synvinklar?

ARKITEKTURHANDLINGAR

Nyckeln till orden jag sökte visade sig vara forskaren Catharina Dyrssens beskrivning av arkitekturhandlingar. Om termen «arkitekturhandlingar» berättade Catharina senare vid en intervju att valet att inte använda ordet designhandlingar eller metoder berott på att arkitekters arbetssätt har mycket lite att göra med produktdesign. Arkitekter arbetar med mer komplexa sammanhang, ett större mått av osäkerhet och kan inte styra på samma sätt som den som t.ex. designar ett handtag kan, utan arkitekter arbetar med öppna dialoger.

I *Utforskande arkitektur*, utgiven 2006 (red. Sten Gromark och Fredrik Nilsson), har Dyrssen skrivit ett kapitel om heterogena iscensättningar där hon bland annat delar upp arkitekturhandlingar i fyra grupper: lösningsorienterande, kartläggande, explorativa och diskursiva/kritiska, kortfattat återgivna här:

Lösningsorienterande arkitekturhandlingar - utgår från specifika problemformuleringar; identifierar behov eller brister; tar sikte på att i resultatet ge mer eller mindre svar på problemet.

Kartläggande arkitekturhandlingar - i första hand analytiska med ritningar, bilder och topografiska modeller som främsta redskap för att få överblick och kontroll över en situation. Samlar data som grupperas o sorterar, samlandet leder till ställningstaganden.

Explorativa arkitekturhandlingar - har ingen tydlig problemidentifiering eller hägrande lösning. I stället är syftet att göra oförutsedda upptäckter och avtäckta dolda potentialer, nya inbörder, sammanhang och avgränsningar i en situation genom att t.ex. uppfinna lekar, förändra situationen och genomföra experiment. Den explorativa handlingen är utpekande men samtidigt undrande - Skulle det kunna vara så här?

Diskursiva, kritiska arkitekturhandlingar - att interferera med givna ordningar och avtäckta dolda potentialer och sammanhang; kritiskt undersöka, aktivt provocera eller konstruera om strukturer och mekanismer relaterade till makt. Hur, varför är det så här? Kan det vara annorlunda?

De lösningsorienterande och kartläggande handlingarna beskriver Dyrssen som låsande, eller konvergerande, komprimerande, medan de explorativa och diskursiva, kritiska handlingarna ses som öppnande, eller divergerande, uppbrytande.

Något i Dyrssens text fick mig att fundera över om det kan vara så att man bäst definierar förhållningssättet som personligt. Eller är det bättre att använda ordet förhållningssätt i betydelsen angreppssätt i ett projekt? Är det så att en del trivs med att använda ett flertal olika förhållningssätt medan andra använder ett?

FÖRHÅLLNINGSSÄTT

Ungefär samtidigt hittade jag en bok om John Lautner (*John Lautner - Disappearing Space* av Campbell-Lange, 2005) med villor i Kalifornien som han ritat. Den ena var inte den andra lik utan de hade innovativt varierade konstruktionslösningar. De uppvisade en strävan efter att upplösa gränsen mellan ute och inne på olika, ej repetitiva, sätt. Ingen tydlig Zaha Hadid- eller Frank O. Gehry-stil. Ett personligt förhållningssätt behöver inte nödvändigtvis resultera i arkitektur med ett förutbestämt uttryck, tänkte jag, och blev samtidigt förvånad över min nyss tänkta tanke. Kunde det vara så att jag hade svårt för att acceptera ett förhållningssätt per arkitekt, därför att jag omedvetet generaliserat och menat att det skulle synas utåt och innebära en påtvingad repetitiv begränsning? Ett förhållningssätt skulle kunna vara just att medvetet vilja låta sin egen person och stil dominera i så hög grad att alla byggnader man producerar liknar varandra oavsett innehåll och syfte.

Wiktor Kowalski, lektor på Chalmers, beskrev vid en intervju att han uppfattade två motsatta förhållningssätt representerade med begreppen *modus* och *maner*. Där *maner* står för det som modern arkitektur idag handlar mycket om, nämligen att hitta en egen stil eller form, vilket leder till att man kan «rita samma hus hela livet» oberoende av för vilka byggnaden är eller för vilket syfte. I förlängningen hittar man epigoner, efterapare. Mot det står *modus*, ett synsätt på arkitektens uppgift som innebär att inom ramarna för samhällets värderingar, idéer och beställningen hitta ett eget

förhållningssätt. Huvudsyftet är då inte att kasta omkull ramarna utan att utveckla dem. Som exempel nämner Wiktor Michelangelo och Asplund.

ANGREPPSSÄTT

Hur ser det ut om man använder Dyrssens beskrivningar av arkitekturhandlingarna för att förstå olika arkitekters förhållningssätt? Eller, med tanke på Wiktors tolkning av begreppet förhållningssätt, är det kanske snarare arkitektens angreppssätt jag är ute efter?

Kartläggande och lösningsorienterande handlingar kombineras möjligen oftast med vertikalt tänk, medan explorativa och diskursiva/kritiska handlingar mer använder sig av lateralt tänk. Preferensen kanske varierar när det gäller i vilken typ av handling man vill finna sig i längst, eller vilken man startar i. Det enskilda projektets natur avgör möjligen upplägget i stort, men just hur man växlar mellan de olika typerna av handlingar kanhända är det som skulle kunna beskrivas som angreppssättet?

Catharina Dyrssen kompletterade tankegången och visade på att det kanske är tre olika saker vi talar om: förhållningssättet, angreppssättet och arkitekturhandlingarna. Förhållningssättet skulle då vara ens grundhemvist, utifrån det väljer man sitt angreppssätt vid ett visst projekt och beroende av angreppssättet väljer man i sin tur vilken arkitekturhandling man startar i, vistas längst i, eller varierar mellan.

Då skulle man kunna använda definitionerna på arkitekturhandlingarna för att förstå angreppssättet, medan förhållningssättet mer talar om vilka grundläggande värderingar man har, ungefär som Wiktor beskrev *modus* och *maner*.

TVÅ SIDOR

Ett annat sätt att tala om angreppssättets aspekter fann jag i några texter skrivna i forskningssammanhang. Man talade där om *Mode-1* och *Mode-2*, som två olika sätt av kunskapsproduktion. Där *Mode-1* är det traditionella sättet att vetenskapligt motbevisa en teori för att se om den är falsk; ungefär som det rationella sättet att tänka, medan *Mode-2* beskrivs som en experimentell och innovativ attityd där man ständigt växlar mellan teori och praktik och där en upptäckt och tillämpningen av upptäckten inte kan separeras på det sätt som görs i *Mode-1*. Fredrik Nilsson beskriver i boken *Utforskande arkitektur Mode-2* som en teori av flöden och *Mode-1* som en teori av solida kroppar. *Mode-2* kallas också för en nomadvetenskap som «*inte försöker kontrollera utrymmen medelst kalkylering, mättagning eller beräkning, utan hellre utforskande dess mångtydighet genom att resa igenom eller följa materialet utan att reducera dess komplexitet.*» (Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, egen övers.)

Som Berson. Eller Schön. Var det inte precis så han beskrev den reflekterande handlingen? Flera av författarna jag läst beskriver på varierande sätt två olika sidor av kunskapsprocessen. Hur skulle det se ut om de begrepp jag hittills fyndat grupperades?

Den reflekterande handlingen – lateralt tänkande – inifrånperspektiv – intuition – explorativa och diskursiva, kritiska arkitekturhandlingar – öppnande, divergerande handlingar – Mode 2 – nomadvetenskap – en teori av flöden.

Teknisk rationalitet – vertikalt tänkande – utifrånperspektiv – rationalitet – lösningsorienterande och analyserande arkitekturhandlingar – låsande, konvergerande handlingar – Mode 1 – traditionell vetenskap – en teori av solida kroppar.

Dessa två sidor av tänkesätt och arkitekturhandlingar är snarare ett både-och synsätt än en antingen-eller uppdelning.

GULDET VID REGNBÅGENS ÄNDE

Vad har jag alltså hittat? De lösningsorienterande och analytiska handlingarna med det vertikala tänkesättet på *Mode-1*-sidan, och de explorativa och kritiska handlingarna med det laterala tänkesättet på *Mode-2*-sidan. Till denna uppdelning skulle man också kunna lägga beskrivningen av de två kompetenser som samsas med varandra i arkitektens arbete. Å ena sidan ägandet och utökandet av en användbar palett av erfarenheter och kunskaper att plocka ifrån. Å andra sidan förmågan att kunna handskas med en komplex, osäker och föränderlig situation och i den kunna se mönster och dolda kopplingar.

Vi trivs förmodligen bäst någonstans åt det ena eller andra hållet på skalan av de olika verktyg, utgångspunkter, synsätt och angreppssätt som utgör gestaltungsprocessens regnbåge. Men alla

rör sig förmodligen uteder hela regnbågen och blandar de fyra arkitekturhandlingarna och de två tänkesätten allt efter val av angreppssätt.

Varför var ämnet så laddat? Vari ligger tabuet? Det verkar som ett antingen-eller tänk ligger i botten och spökar, kanske trots en medvetenhet och en vilja till ett öppet sinne. Det har pendlat hit och dit i historien, den ena sidan har accepterats och den andra föraktats. När man har försökt sätta ord på det har det blivit antingen eller, som om det fanns en värderingsmotsättning. Pendeln ligger just nu på *Mode-2*-sidan. Beroende av om ens hållning är för eller mot *Mode-2*, medvetet eller omedvetet, kanske ord som «metod» blir laddade.

Arkitektutbildningens upplägg visar ändå att man är överens om blandningen och behovet av de två sidorna. Årskurs ett på Chalmers präglades av övning i det laterala tänkandet och användningen av explorativa och kritiska arkitekturhandlingar. I årskurs två var det minst sagt korvstopppning med fakta och hårda kunskapsbitar där vi fick träna vårt vertikala tänk och öva lösningsorienterade samt analytiska arkitekturhandlingar. Nu generaliserar jag förstås, och för att fortsätta med det vill jag beskriva årskurs tre som den del av utbildningen där bitarna faller på plats, och helheten tränas.

Det var inte så enkelt att få tag på orden som jag trodde det skulle bli när jag träffade killen från fyran på kafferasten. Som tur var fanns pusselbitarna här och där i texterna vilka tillsammans

gav en allteftersom klarnande helhetsbild. Guldets hittade jag till sist. Det fanns inte bara i den ena änden av regnbågen utan jag hittade två skatter. Två sidor av tänk och arkitekturhandlingar, tillsammans bildade en fungerande enhet där det ena är beroende av det andra. ■

KÄLLOR:
Alexander, C., 1964, *Notes on the Synthesis of Form*
Bergson, H., 1914, *Intuition och intelligens*
Birgerstam, P., 2000, *Skapande handling, om idéernas födelse*
Caldenby, C. och Walldén, Å. (red), 1989, *Jan Gezelius*
Campbell-Lange, B-A., 2005, *John Lautner – Disappearing Space*
De Bono, E., 1970, *Lateral Thinking, A Textbook of Creativity*, på svenska 1984: *Tänk kreativt*
Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*
Dyrssen, C., 2006, «Heterogena iscensättningar», i Gromark, S. och Nilsson, F. (red): *Utforskande arkitektur*
Fisher, T., 2000, *In the Scheme of Things*
Janson, U., 1998, *Vägen till verket, studier i arkitekt Jan Gezelius arbetsprocess*
Janssen, C., 1996, *Förändringens fyra rum*
Linn, B., 1998, *Arkitektur som kunskap*
Lundequist, J., 1992, «Om designteorins uppkomst» i *Nordisk arkitekturforskning 1992:4*
Lundequist, J., 1995, *Design och produktutveckling, Metoder och begrepp*
Nilsson, F., «Transdisciplinarity and Architectural Design - On Knowledge Production through the Practice of Architecture», i *Discussing Transdisciplinarity*
Nordenstam, T., 1984, «Ett pragmatiskt perspektiv på datautvecklingen» i Bo Göransson (red): *Datautvecklingens filosofi, Tyst kunskap och ny teknik*
Nowotny, H., «The Potential of Transdisciplinarity», i *Discussing Transdisciplinarity*
Rosell, G., 1990, *Anteckningar om designprocessen*
Schön, D., 1983, *The Reflective Practitioner, How Professionals Think in Action*

DET VAR BÄTTRE FÖRR – PÅ NYTT

Pär Eliaeson

Ibland blir man faktiskt riktigt glad åt en renovering i Förorten. Nybohovs stolta punkthusparad och Bredängs välkomponerade skivhusfält har aldrig sett så bra ut som nu. Det är en fröjd att se dessa drömhus leva upp igen i sin forna glans. Om en byggnad kan inneha och återfå en stolthet är det det som händer nu på dessa platser. Vi som var för unga för att komma ihåg hur moderna och fantastiska våra kvarter i själva verket såg ut när dom landade på bondelandets åkrar och förde svenskarna in i moderniteten, har nu chansen att på nytt förstå en liten del av hur resan in i det nya landet och den nya tiden kändes.

Vissa epoker av svensk arkitektur har haft det svårt att få den självklara respekt som alla tidstypiska och särpräglade samhälls-uttryck förtjänar. Rekordårens bostadsbebyggelse var en central del i efterkrigstidens Sverige och som få företeelser speglade dess uttryck det samhälle som växte fram. Alla de egenskaper som det sena folkhemmet stod för finns gestaltat i våra förorter, numera hembygd för tre generationer moderna svenskar.

I ljuset av de senaste decenniernas låga kvalitet i bostadsbyggandet, både tekniskt, arkitektoniskt och samhälleligt, finns det mer än någonsin att lära av rekordårens bostadsbyggare, som lyckades förena samhällsengagemang, rationalitet, ekonomi och fram-

stående arkitektur till imponerande helheter, både på kvartersnivå, stadsmässigt och samhälleligt.

Vi som kämpade med attitydförändringarna kring rekordårens bostadsbebyggelse på 1990-talet vill gärna tro att vi har gjort en viss skillnad. Det är i alla fall svårt att tro att de renoveringar av Nybohov och Bredäng som genomförs just nu hade gjorts på samma sätt under 1980- och 1990-talen. Det var en mörk period av svensk bostadsförvaltande. Under legitimitet av ihåliga begrepp som «turn-around» och «miljöförbättrande åtgärder» gjorde svenska arkitekter och byggare i allmän begreppsförvirring och ideologiskt vakuum våldtäkt på en lång rad boendemiljöer av hög klass. Dessa både estetiskt och ekonomiskt oerhört dyrköpta verk står idag också kvar som en erfarenhet att göra.

Kanske att vi har lärt oss någonting av vår moderna historia den här gången, trots allt? ■





KRITIK AV KRITIK

Pär Eliaeson

Den fyndiga rubriken hittade jag på bloggen *Friendly Apple*, tack för det. *Friendly Apple* var en av de få som bemödade sig om att försöka analysera första numret av KRITIK, trots att allt var upplagt för att friskt ge sig på eller hylla någon som stack ut hakan så långt som vi gjorde. Vad skall man egentligen göra för att provocera fram en reaktion och ett ställningstagande från svenska kulturarbetare?

Dennis Dahlqvist i SVT:s *Kulturnybeterna* var annars först, han lyckades få in en recension redan på utgivningsdagen. Vaket! Dahlqvist var helt med på noterna och förstod konceptet med text kontra bild och alla de andra formmässiga aspekterna, lektor på Beckmans som han är. Innehållsmässigt skrapade han bara på ytan, men vad hinner man i snutt-TVs tidsålder? Sammantaget blev Dahlqvists insats en bra reklam på bästa sändningstid i den statliga televisionen och en tämligen okritisk uppmuntrande (och kanske lite nedlåtande) klapp på axeln. Hade det varit någon annan som fått detta hade jag blivit högst irriterad, men i det här fallet har jag inga större invändningar.

Ännu mer stoff till en begynnande hajp blev det ganska snart när Annina Rabe uppskattade vårt excellerande i sågningens svåra konst på sin blogg *Shampoo Rising*. Den smartaste och mest väl-

formulerade kommentaren om KRITIK hittills. Anninas integritet, oberoende och osvikliga känsla för kvalitet ställer henne högt ovanför alla misstankar om jäv eller personliga avsikter, eller hur?

Göteborgs-Posten, *Aftonbladet* och *Arkitekten* har haft noter inne utan några större åthävor. Nyhetsrapportering. Gunilla Grahn-Hinnfors i *G-P* hade som främsta invändning att vi inte presenterade våra skribenter, som om det skulle behövas. Texten och idén är det primära, avsändaren och dess eventuella status och legitimitet är sekundärt, säger jag. Det är så töntigt med dessa medarbetarpresentationer nuförtiden, till och med *Arkitektur* har glada porträtt och hurtfriska presentationer av skribenterna. Nina Gunne i *Arkitekten* såg det långsiktiga och långsamma perspektivet och uppskattade läsoplevelsen som kontrast till den konventionella och mångfaldiga bildmässigheten i tidskriftsfloran i inkorgen. Hon efterlyste ännu mer och ännu längre kritik. Håll till godo! I *RUM* skrev Malin Zimm en halv mening i en ledare, men lyckades både pressa in ett gravt faktafel och stava fel på både mitt för- och efternamn ändå. Källkritik och korrekturläsning? Eller tycker koncernchef Merlini att det är för dyrt?

Det som är mest intressant är de stora drakarnas totala tystnad. *Arkitektur*, *Forum*, *Dagens Nybeter* och *Svenska Dagbladet* har

inte sagt flaska. Det är närmast tjänstefel att med deras status inte ens rapportera på nyhetsplats. På *Arkitekturs blogg* listas tämligen omgående de mest obskyra bloggar och websidor, men en länk till KRITIK hittar man inte. Då är jag ändå där och skriver titt som tätt, med en tydlig hänvisning till tidskriften i min identitet.

För det är inte så att dom inte känner till oss. Jag träffade både Olof Hultin och Peder Alton precis dagarna innan KRITIK kom ut, om det nu var så att dom glömt bort att jag har varit aktiv i branschen ett tag. Hultin var till och med så het på gröten att han frågade om jag hade något förhandsexemplar som han kunde få. Han kände, som ende utomstående, till att vi var på gång. Han ville inte uppge sin källa, men det kan inte vara så många som informationen kommit ifrån. För Olof Hultin var det ingen överraskning att KRITIK såg dagens ljus. Trots att jag hade några färska printar från Vänersborg i väskan fick han vänta till *Posten* hade gjort sitt jobb och lämnat det personligt adresserade exemplaret på redaktionen på Fiskargatan. Sedan hände ingenting. Jag har svårt att tro att Olof Hultin tappade formuleringsförmågan efter att ha läst KRITIK. Han har i vilket fall som helst inte viljat offentligt framföra några omdömen eller tankar om denna ändå ganska hyfsat signifikanta sak, att det år 2008 startats en ny arkitekturtidskrift

i Sverige. Vad som yppats mellan skål och vägg kan vi bara ana, såvida inte någon på Olofs redaktion bestämmer sig för att läcka i sin tur. Steve Sem-Sandberg på *SvD* begärde ut ett eget ex när han hade läst Annina Rabes blogg, trots att redaktionen redan hade fått ett par stycken. Ingen reaktion.

Det är rätt kul att spekulera i detta. Jag hade kallt räknat med att de aktuella redaktörerna hade såpass mycket självdistans och en sådan god portion gott humör att dom kunde ta upp den (om än något lågt i några fall, kanske) kastade handsken. Men, det verkar inte vara så. Total och kompakt (talande?) tystnad. Visserligen är detta den mest effektiva taktiken att försöka tysta och förminska någon, men tror ni verkligen att vi, med vår laguppställning, vår kunskap och våra kontakter i branschen, bara skall försvinna ut i tomma intet om ni ignorerar oss?

Mest av allt förlorar kritiken i sig på tystnaden. Alla behöver kritik för att utvecklas, inte minst vi. Kritikern utvecklas också av att formulera sin kritik, speciellt när den är ett svar på kritik mot honom själv. Kom igen nu, gubbar! ■

VILL DU HA MER?

Det är du, läsaren, som bestämmer KRITIKS framtid.

Om du vill betala ett skäligt pris för att få en oberoende, engagerad och reklamfri 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 (4 nummer).

Gör din beställning på websidan: www.analysforlag.se.

Lösnummer säljs här:

Stockholm: Konst-ig, Åsögatan 124

Göteborg: Konstmuseets bokhandel, Götaplatsen

Malmö: Form/Design Center, Lilla torg 9

BILD:

Lina Lindgren, sid 24

Peter Zumthor/Kunsthaus Bregenz, Foto: Markus Tretter, sid 27

Eniro/Blom Sweden, sid 31

Lena Sylwan, sid 36

Analys förlag, övrigt

