

KRITIK



Arkitekturtidskriften KRITIK #25/26

juni 2015

Syntes förlag

ISSN 1654-7969

Pris: 125 SEK

KRITIK

Arkitekturtidskriften KRITIK #25/26

juni 2015

Syntes förlag

ISSN 1654-7969

Pris: 125 SEK

Chefredaktör och ansvarig utgivare:
Pär Eliaeson

Layout:
Syntes förlag

Medverkande:
Pär Eliaeson, Mikael Askergrén, Sara Westin,
Paul Hansson, Malin Heyman, Martin Eriksson

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

Blogg:
syntesforlag.blogspot.com

Facebook:
facebook.com/Arkitekturtidskriften.KRITIK

Tryck:
Åtta.45

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

Omslag:
Universitetsholmen, Malmö
Almedal och Liseberg, Göteborg
Foto: Pär Eliaeson

6 Ledare

8 SJUKDOM SOM METAFOR
Mikael Askergrén

14 KOOLHAAS OCH KULTURARVET
Paul Hansson

22 DELIRIOUS MALMÖ
Pär Eliaeson

32 DELIRIOUS GÖTEBORG
Pär Eliaeson

50 VAD GÖR EN UTSTÄLLNING?
Malin Heyman

62 CONSTRUCTING WORLDS
Pär Eliaeson

68 ÄR MÄNNISKAN DJURSHOLMARE?
Mikael Askergrén

72 I CHICAGO FLYGER FLANÖREN
Sara Westin

78 ATT VERKA GENOM ATT SYNAS
Martin Eriksson

82 NOBEL CENTER PLAN B
Pär Eliaeson

92 NEUES NATIONALMUSEUM
Pär Eliaeson

Arkitektur på museum

Pär Eliaeson

Arkitekter hör till de fjompigaste yrkesgrupper. De ojar och ujar sig gärna, helst över hur förfördelade och missgynnade de och deras ämne är i samhälle och kultur. Detta tillstånd beror oftast på en bristande maktanalys eller en vanföreställning om arkitektens och arkitekturens roll. Vi har sett det i historien och kommer att få se det igen. Fenomenet verkar tyvärr också ha tillväxt.

Det som är aktuellt just nu är de förhållanden som kommer att styra den viktigaste statliga institutionen inom arkitekturens område, Arkitekturmuseet. Eller Arkitektur- och designcentrum som det heter sedan ett par år tillbaka. En institution som skulle kunna göra stor skillnad i arbetet med arkitekturens ställning och relevans i samhället och kulturen, men som de senaste åren lämnat mycket övrigt att önska.

Regeringen har aviserat att Arkitekturmuseet skall slås samman med Moderna museet till en och samma myndighet. Arkitekternas ojande och ujanade hörs ljudligt, både från organisationer och enskilda. Man vill inte underordnas storebror Moderna, av de gamla vanliga skälen i mindervärdighet och statuskomplex. Arkitekturen är min-sann så livsviktig för alla och envar och så speciell i sin konstitution att vi måste få vår formella självständighet på myndighetsnivå, annars är alla katastrofer överhängande. Vi och vårt ämne är ju så viktiga, ser ni inte det?

Denna upptagenhet vid formaliteter och prestigefrågor är svår att förstå om man haft någon slags insikt i Arkitekturmuseets utveckling de senaste decennierna. Museets problem har inga administrativa eller hierarkiska orsaker, knappt ens ekonomiska. Det vi har sett museet genomgå sedan 2000-talets början är en akut negativ utveckling i kompetens och färdighet. Det handlar om den mänskliga faktorn. Det har saknats kunskap i arkitekturämnet och dess villkor.

Med rätt personer i ledning och på operativa nyckelposter har museet stora möjligheter att åter bli en aktiv och relevant spelare i samhällsdebatt och folkbildning. Men dessa människor måste också hittas och rekryteras, inte utan en stark plan och koncept för museets verksamhet.

I detta nummer behandlar vi bland annat utställningsverksamhet inom arkitekturens område. Arkitekturen kan vara svår att fånga på museum eller i publik verksamhet på ett inspirerande sätt. Arkitekturens villkor och fulla samhälleliga spektra låter sin inte alltid fångas i en tablå eller en vitrin. ■

Arkitektur- och designcentrum, f.d. Arkitekturmuseum

Foto: Pär Eliaeson



Sjukdom som metafor

Mikael Askergren

När vi talar om städer använder vi inte sällan organiska metaforer (stadens pulserande "hjärta", stadens gröna "lungor", stadstrafikens viktiga "artärer",...). Och att på detta vis likna stadens enskildheter var för sig vid kroppsliga organ ("hjärta", "lungor",...), det må vara hänt, sådana metaforer sätter färg, sådant språkbruk tar ingen skada av.

Men att trycka ihop och klämma in alla dess enskilda "organ" i en enda stor, allomfattande metafor för staden – att likna en stad vid en människokropp, till exempel – det är vanskligare. Kroppsmetaforen blir genast ett hinder för vår förståelse för hur städer faktiskt fungerar:

Vi säger ofta att städer "växer organiskt". Och, visst, städer "växer" och "utvecklas" ju – men inte såsom människokroppen växer och utvecklas: en människa blir sällan längre än ett par meter och le-

ver sällan ens i 100 år. Städer som "växer organiskt" växer snarare såsom virus- och bakteriestammar och cancersvulster växer – det vill säga: de kan växa sig hur stora som helst, och leva hur länge som helst, så länge de får tillräckligt med näring.

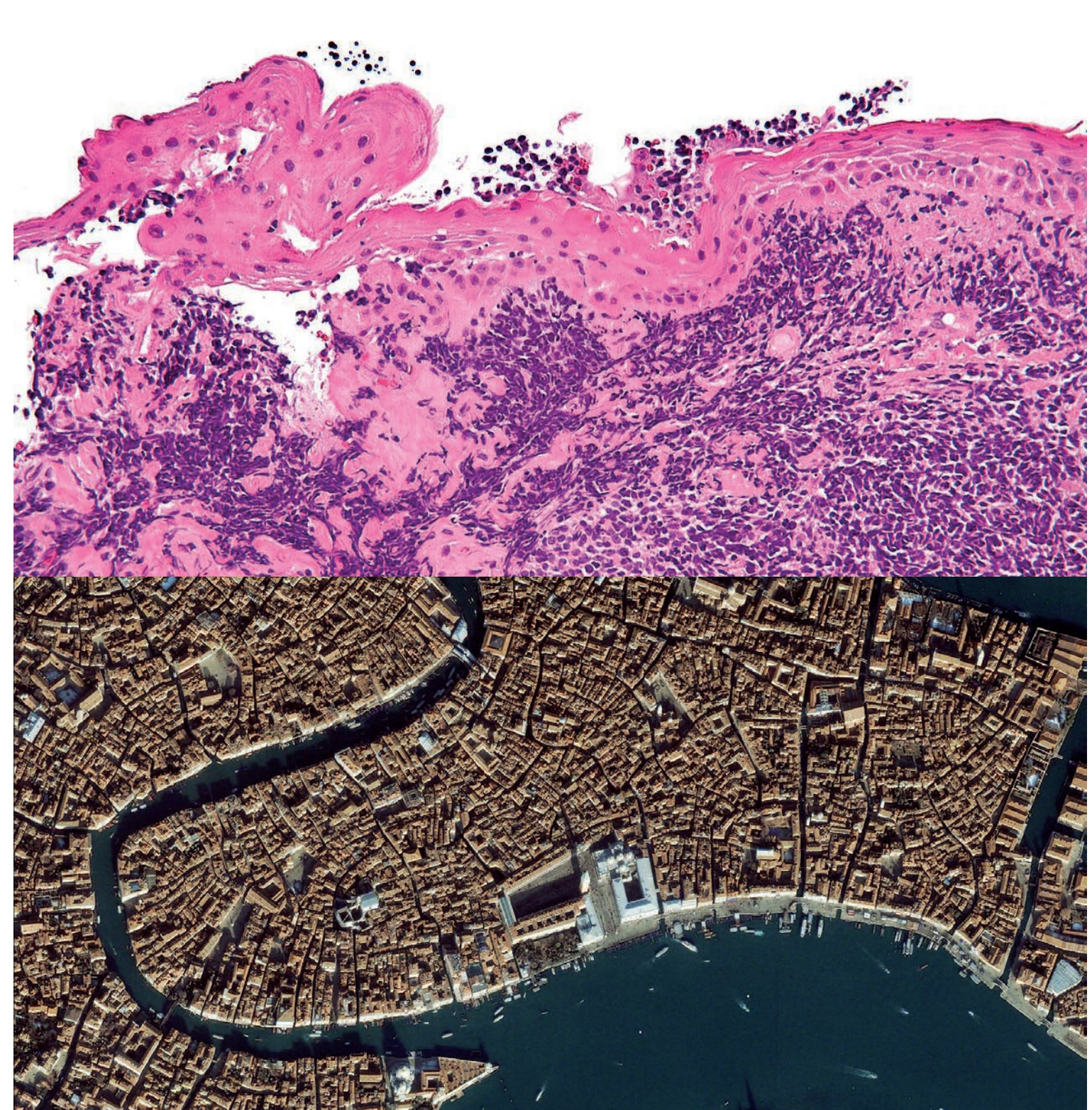
Därför: om man prompt skall tvinga in staden i en allomfattande organisk metafor, då passar begreppet "sjukdom" mycket bättre än vad "kropp" gör. Staden är ingen självständig "varelse" eller biologisk "individ", är ingen "kropp" – vars "sjukdomar" politiker och planerare och arkitekter förväntas "bota" ("sår" i gatubilden, "infarkter" i rusningstrafiken,...). Staden *är* redan "sjukdomen". Urbanitet är "en sjuka". Städer är "sjukdomar".

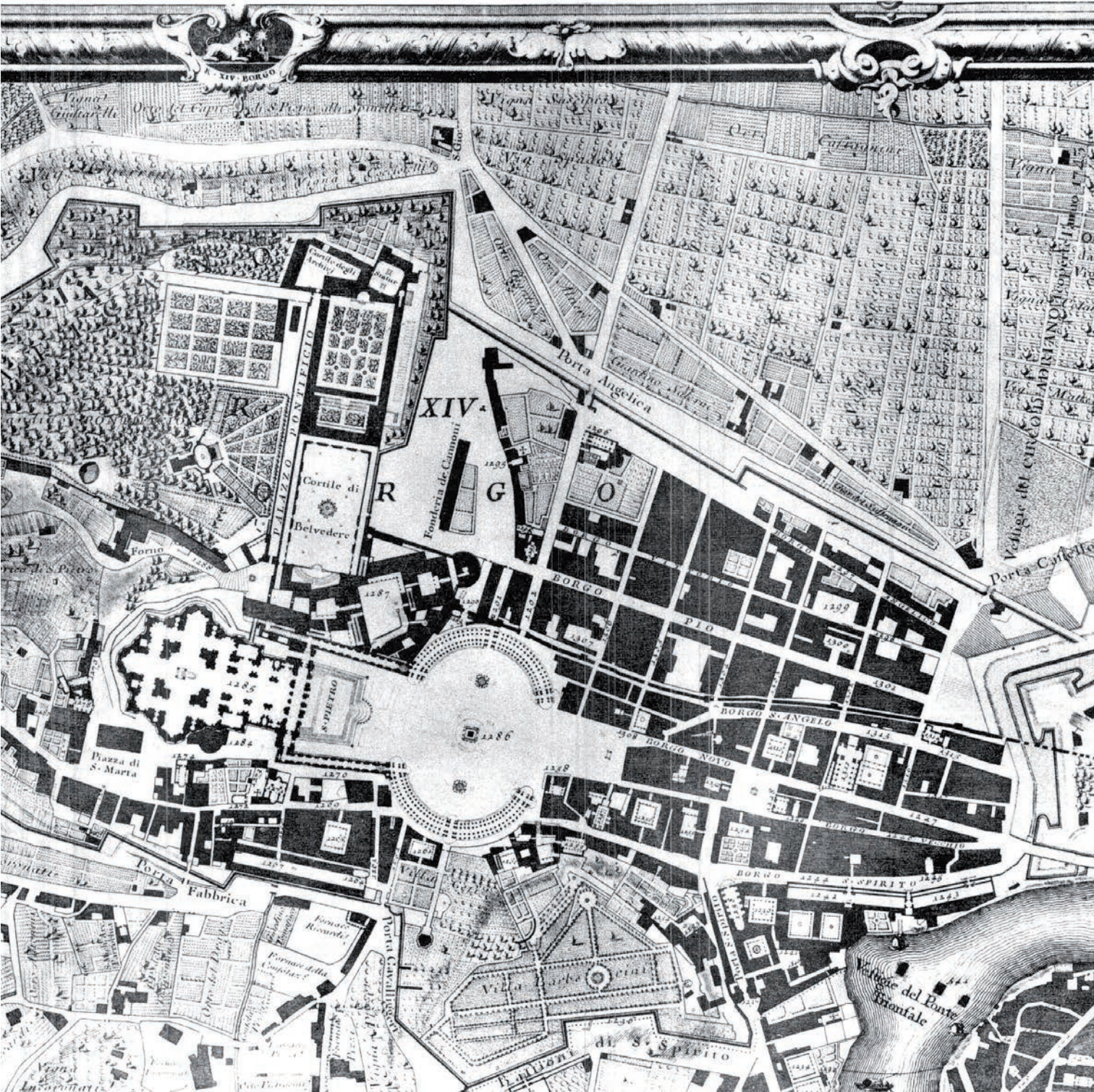
Och om man ändå håller på med att likna staden vid någonting "sjukt" i samhället, då måste en "opportunistisk infektion" vara den mest ändamålsenliga och bäst passande sjukdomsmetaforen. Det framstår förstås som både smaklöst och plump av mig att här dra sådana paralleller, men – i analogi med hur AIDS-sjuka patienter drabbas av lunginflammation eller av cancer på grund av ett utslaget immunförsvar kan man likna det sätt på vilket en stad "växer organiskt" vid hur en opportunistisk sjukdom växer och frodas i en AIDS-drabbad patient. Urbanitet kan sägas vara en "opportunistisk infektion" i ett samhällssystem som saknar ett väl fungerande "immunförsvar".

När är ett samhällssystems "immunförsvar" i så fall inte tillräckligt starkt? Nästan alltid, visar det sig.

"To look at the cross-section of any plan of a big city is to look at the section of a fibrous tumor." (Frank Lloyd Wright: *The Living City*, 1958)

Över: Luncancerceller i genomskärning, Wikimedia Commons
Under: Flygbild över Venedig, GeoEye 2009





Exempel ur historien på samhällssystem med ”dåligt immunförsvar” mot urbanitet:

- Feodalism
- Absolut monarki
- Borgerlig liberalism

Det finns visserligen hos alla dessa samhällssystem fläckar här och där på samhälls-”kroppen” som en auktoritär monark eller biskop kan styra och ställa med helt efter eget huvud (kloster och katedraler, borgar och palatsanläggningar). Men väl utanför klostermurarna eller utanför slottsparkens grindar växer städerna fram ”organiskt” på ett sätt som centralmakten inte förmår kontrollera till hundra procent – eftersom centralmakten (i tider då respekten för den privata äganderätten förmodligen var samhällets viktigaste juridiska princip?) helt enkelt inte äger all mark eller alla hus: eftersom biskopen eller monarken inte själv har de ekonomiska muskler som krävs för att hävda äganderätt över (och därmed rätt att styra över) precis allt och alla.

¹ Förresten: också i 1900-talets auktoritära diktaturer – fascism, totalitär kommunism – koncentreras den ekonomiska makten till ett och samma ställe. Under 1900-talets högmodernism är det därför påtagligt hur lik stadsplaneringen öster om järnridån är stadsplaneringen väster om järnridån: det handlar både i öst och i väst om mycket stora ekonomiska muskler hos centralmakten. Men min egen erfarenhet av svensk välfärdsdemokrati som uppväxtmiljö intresserar mig mer, och förbryllar mig på sätt och vis mer än fascismens och den totalitära kommunismens 1900-talsmiljöer. I fortsättningen av denna utläggning begränsar jag därför mitt resonemang till det demokratiserade västerlandet.

La nuova topografia di Roma Comasco, Giambattista Nolli, ca. 1692-1756

Eller uttryckt i mer konkreta termer: monarkers och biskopars självtillräckliga, väl avgränsade anläggningar kännetecknas av storskalighet och saknar underindelning i mindre fastigheter. Den ”organiska” stadsbebyggelsen utanför kloster- och slottsmurarna kännetecknas istället tvärtom av fastighetsjuridisk småskalighet och av en underindelning i sammansatta horder av mindre ”celler” – fastigheter som är tillräckligt små för att kunna ägas, bebyggas, köpas och säljas av stadens enskilda (självägande) borgare utan biskopens eller monarkens ägarinflytande på detaljnivå.

En verkligt ”urban” utveckling kännetecknas därför först som sist av en brist och en oförmåga hos centralmakten att – sina arméer och milisstyrkor till trots – styra över precis allt och alla i staden.

Men det finns ”bot” mot denna brist och mot denna ”sjuka”: om staden kan liknas vid en ”opportunistisk infektion” i samhälls-”kroppen”, då består ”medicinen” av ekonomisk demokrati. Med 1900-talets högt utvecklade demokratiska välfärdsstat får centralmakten med ens tillräckligt starka ekonomiska muskler för att styra över precis allt och alla. Makten över hela samhällets totala ekonomiska resurser samlas ju (idealt) på ett och samma ställe: i den gemensamma folkviljan.¹

I de flesta avseenden har det demokratiska styrelseskicket rentav visat sig vara ett mycket effektivare sätt att utöva makt och inflytande än auktoritärt våld (eller hot om våld). I en demokratisk beslutsprocess som (idealt) präglas av vars-och-ens-makt-och-inflytande-över-såväl-sin-egen-som-över-alla-andras-egendom kan alla medborgare gemensamt, genom majoritetsbeslut faktiskt välja att styra och ställa med vilket byggprojekt som helst ned i minsta detalj på ett sätt som varken absoluta monarker eller feodaltherrar någonsin lyckades med på sin tid. Det är därför

med allmän rösträtt, egalitär välfärdspolitik och ekonomisk demokrati som man allra effektivast ”vaccinerar” ett samhälle mot urban ”smitta”.

Eller uttryckt i mer konkreta termer: den egalitära välfärdsdemokratins helt genomplanerade, starkt kontrollerade, ”oorganiska” stadsbyggande kännetecknas av samma storskalighet och själv-tillräcklighet som forna tiders feodaltherrars och absoluta monarkers borgar och slottsanläggningar. När alla medborgare gemensamt tillerkänns ekonomisk makt och finansiellt inflytande över inte bara det som är ens eget, utan också över det som andra äger, då behöver enskilda byggprojekt inte längre indelas i många mindre fastigheter för att kunna förverkligas, då kan fastigheterna och byggprojekten göras minst lika stora som monarkers och biskopars slotts- och klosteranläggningar förr i tiden – ja rentav ännu större: medborgarmajoriteten i en demokrati har ju enorma ekonomiska och finansiella muskler att tillgå. Och man vill ju som självägande, självstyrande medborgare i en välfärdsdemokrati inte gärna självmant avstå från möjligheten och rätten att utöva makt och inflytande över såväl ens egna som över andras privata egendom. Därför väljer man i 1900-talets välfärdsdemokratier alltid helst bort en genuint ”organisk” stadstillväxt när man skall till att bygga. Därför väljer man i 1900-talets välfärdsdemokratier alltid helst bort en uppdelning av fastighetsmarken i småbitar som det (om inte annat) vore alltför besvärligt för medborgarmajoriteten att i detalj hålla uppsikt över och bevaka sina intressen i.²

Läpparnas bekännelse är en sak – ”*Jag älskar städer! Jag älskar den här stan!*” – men när det verkligen gäller, när medborgarna i en modern välfärdsdemokrati ställs inför valet mellan att att främja och att stävja urbanitet, då föredrar de alltid till syvende

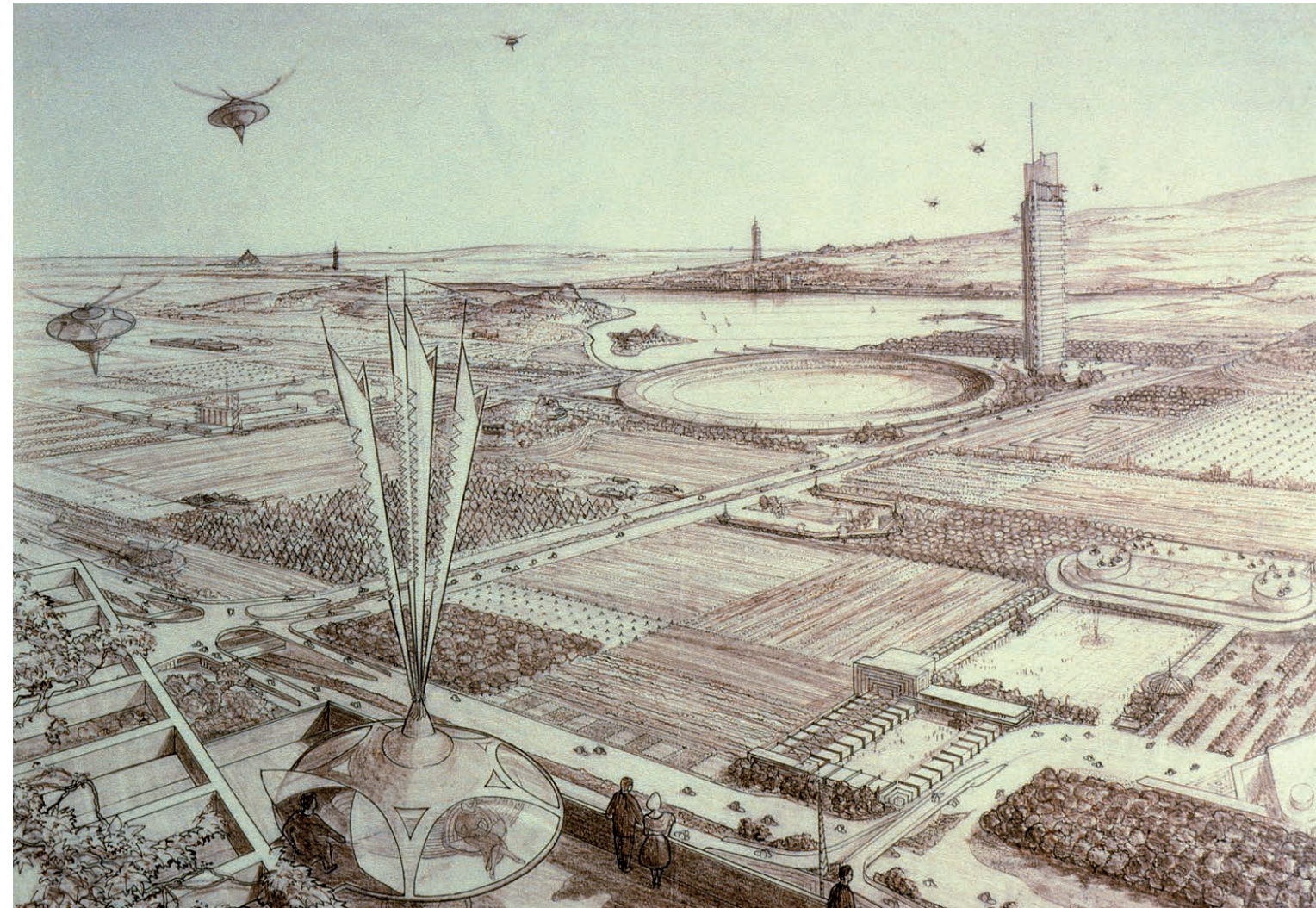
og sidst att ”vaccinera sig” mot och att ”medicinera bort” en verkligt urban, ”organisk” stadsutveckling. Innerst inne föredrar de (föga förvånande) jämlikhet-och-demokrati framför ojämlikhet-och-urbanitet. Om de måste välja mellan de två. Och det måste de ju. Vilket gör den egalitära välfärdsdemokratin i allt väsentligt helt ”immun” mot ”organiskt framvuxna” stadsmiljöer: Efter modernitetens kris i slutet av 1900-talet har ju många arkitekter och planerare visserligen haft en uttalad ambition att vända modernismens stil- och planideal ryggen och bygga ”stadsmässigt” och ”urbant” istället, som det heter. Gärna med en känsla av att det man bygger har ”vuxit fram organiskt”. Men dessa så kallade nyurbanistiska bostadsprojekt, de gör oss alltid besvikna när de väl står där, inte sant?³

Vilket inte är ett dugg förvånande egentligen. ”Organisk” stadsutveckling och modern välfärdsdemokrati är ju faktiskt i allt väsentligt ömsesidigt uteslutande företeelser (*mutually exclusive*). Städer i högt utvecklade demokratier växer och utvecklas helt enkelt inte ”organiskt” – inte ens när man säger sig ha haft en äldre, historisk, ”organiskt framvuxen” stadsmiljö som förebild när man stadsplanerar. Den ”organiska” staden är att betrakta som en historisk företeelse, ett passerat stadium i samhällsutvecklingen. Den ”organiskt framvuxna” staden har efter hand, i takt med västerlandets demokratisering, blivit ekonomiskt och politiskt omöjlig. ■

² Jämför av Mikael Askergren: ”Berlin – enväldets levande och demokratins döda stad”, tidskriften Arkitektur, nr 2-2011.

³ Jämför av Mikael Askergren: ”Problemet med bostadsområdet S:t Erik”, Arkitekturtidskriften KRITIK, #4/5, mars 2009.

Perspektiv över Broadacre City, ur *The Disappearing City*, Frank Lloyd Wright, 1932



Bevarandet tar över!

– *Koolhaas och kulturarvet*

Paul Hansson

INLEDNING

Det är ingen överdrift att påstå att Rem Koolhaas varit den mest inflytelserika arkitekten de senaste trettio åren. Först som teoretiker med *Delirious New York* (1978) och *S,M,L,XL* (1995) men sedan också som arkitekt och stadsplanerare i kontoret OMA. Mest känd för uttalandet ”fuck context” har Koolhaas under de senaste åren alltmer uttalat sig om ”preservation” – här översatt till bevarande även om kulturmiljövård är mer korrekt – om dess utveckling och förhållande till samtiden och städernas utveckling. Uttalandena som väckt stor debatt, framförallt i USA, har däremot gått Sverige förbi. Utan tvekan hade en sådan debatt varit livgivande för svensk kulturmiljövård liksom att på det stora hela närma sig den samtida arkitekturteoretiska utvecklingen, dess ständiga utfors-

kande och tolkande av samhällsfenomen i jakten på möjliga förhållningssätt och lösningar.

Kulturmiljövården blir istället tagen på sängen när stora strukturella förändringar snabbt förpassar mängder av fysisk miljö till historien. Tillverkningsindustrin flyttar utomlands och lämnar tomställda industriområden efter sig, järnvägen privatiseras och stationer läggs ner eller blir resecentrum, kalla kriget upphör med nedrustning och obsolet militär infrastruktur som följd, externa köpcenter och digital handel slår undan levande stadsliv för att inte tala om urbaniseringen med utarmad glesbygd och storstädernas behov av rivning och förtätning.

Olika former av samhällsplanering, stadsplanering och urban design kan bara delvis bemöta dessa strukturella förändringar. De sker oavsett hur planeringen sett ut, planeringen får rikta in sig på att följa dessa förändringar och göra det bästa av dem. Det är en liten del av samhällsplaneringen som vi har kontroll över – där det blir som planerat. Den vanliga uppdelningen mellan bevarandeplanering och utvecklingsplanering är därför olycklig, för den fysiska miljön är en gemensam och svårspelad arena.

Men åter till Koolhaas, när kulturmiljövården inte sökt sig till honom så har han alltså sökt sig till denna. Inte bara det, han är numera besatt av bevarande ”obsessed with preservation” och hävdar att han varit det från början (om det förhåller sig så ska vi titta närmre på längre fram). Hur har han hamnat i detta? Går han till attack för att hans konstnärliga frihet är hotad? Har bevarandet blivit så starkt att även han, den mest radikale, måste förhålla sig till den för att få igenom sina projekt? Har bevarandet blivit så trendigt att han också vill vara med? Är förtätnings- och omvandlingsprojekten så många att det är ett lukrativt

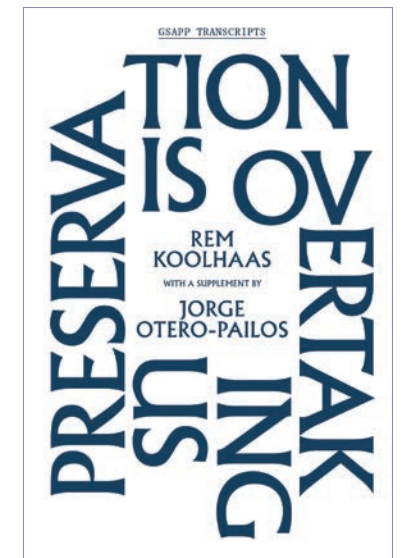
marknadsområde? Eller börjar Koolhaas helt enkelt bli till åren? Är han trött på rollen som stjärnarkitekt och söker något djupare? När fan blir gammal blir han religiös heter det ju. Vi kan bara lyssna och gissa. Vad är det då han säger? Jo, att bevarandet tar över, ”preservation is overtaking us”. Till att börja med kan vi slå fast att det ofta är svårt att ta Koolhaas på orden. Hans argumentation är provokativ, med infall och utblickar åt alla håll. Innehållet har ibland vetenskaplig tyngd, men lika ofta kopplas olika fenomen samman och jämförs utan att orsakssambanden bevisats. De visuella argumenten, bilderna och diagrammen, bildar tillsammans med texterna lika inspirerande som förledande collage. Slutligen måste vi också ta fasta på hans byggnader och stadsplaner, ritar och bygger han så som han tänker och skriver?

PRESERVATION IS OVERTAKING US

En god grund för att få veta mer är skriften *Preservation is overtaking us* publicerad sommaren 2014 av Columbia University, Graduate School of Architecture, Planning and Preservation. Skriften innehåller två föreläsningar av Koolhaas från 2004 och 2009. I föreläsningarna finns flera av de tankar som lade grunden för den uppmärksammade utställningen *Cronocaos* visad på Venedigbiennalen 2010 och på New Museum i New York 2011. I ett supplement sammanställer Jorge Otero-Pailos föreläsningarna, utställningen *Cronocaos* och några av Koolhaas byggnader i ett försök att (re)konstruera ett *OMA's Preservation Manifesto* med syftet att kritisera detta. Otero-Pailos är arkitekt, konstnär och professor specialiserad på experimentellt bevarande. Han är författare till bland annat *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. Som konstnär har han bland annat gjort Ethic's

of dust, en serie installationer där han med latex frilagt smuts och föroreningar som hämtats från flera olika typer av berömda kulturminnen.

Koolhaas första föreläsning handlar om hans arbeten i Kina och särskilt det uppdrag AMO (OMAs forsknings- och utvecklingsföretag) fick 2002 – att hitta olika alternativ för bevarandet av Beijing. Han börjar med att teckna den situation som Kina befinner sig i jämfört med USA och Europa. Ser man till andelen arkitekter av populationen så är den störst i Europa, något mindre i USA och i Kina väldigt liten. Men de europeiska arkitekterna bygger väldigt lite, de amerikanska betydligt mer medan de kinesiska överflyglar alla. I Europa och USA stannade urbaniseringen av under 1970-talet medan den ökade mycket kraftigt i Ostasien och särskilt i Kina. Koolhaas kopplar detta till tänkandet kring arkitektur och menar att mängder med teorier och manifest publicerades i väst fram till dess att urbaniseringen där avtog.



Koolhaas ser *Learning from Las Vegas* (Robert Venturi, Denise Scott Brown och Steven Izenour, 1972) som en slutpunkt, efter detta har de få skrifter som kommit varit fientliga mot staden och den moderna arkitekturen (Fientligheten mot staden kom kanske något tidigare och de senaste 20 åren har vi sett mängder av urban teori). Koolhaas menar därför att nu när Kina som bäst behöver arkitekturteorier så kan man inte dra nytta av det som västerlandet producerat. Hans slutsats är att Kinas omfattande stadsbyggnad sker i ett ideologiskt tomrum och i en helt försvarslös situation.

Vad AMO gör är att undersöka hur ”bevarandet” utvecklats. För en antikvarie är det inget nytt de kommer med och en del av det är tveksamt och felaktigt. Det de för fram är att bevarandet har sitt ursprung i och utvecklats i takt med moderniteten, att det som anses bevarandevärt blir allt yngre och yngre, från antika monument till samtida landskap. En utveckling som går mot att bevarandet koloniserar i princip allt som är eller varit bebott eller brukat. Bevarandet kommer att ta över. En kommentar här är att bevarandet startade tidigare och med andra utgångspunkter. I Sverige har vi haft riksantikvarie sedan 1630 och bevarandelagstiftning sedan 1666 års *Placat och Påbudh, Om Gamble Monumenter och Antiquiteter*. Syftet var då att skydda fornlämningar och att förhärliga nationalstaten/stormakten: ”vår svenske och göte nations gamla och märkelige bedrifter och åminnelse tecken ifrån deras föråldrande och mörker åter uti ljust draga.” En annan kommentar är att Koolhaas ser kulturhistoriskt värde som ett imperativ dvs. att om något har ett kulturhistoriskt värde så ska det bevaras (en i och för sig stundtals vanlig föreställning), men det är skillnad att lägga en



kulturhistorisk aspekt på något och en annan att anse det bevarandevärt.

AMO ifrågasätter också urvalet av vad som bevaras. De konstaterar att de vanliga kriterierna för bevarande är autenticitet, ålder och skönhet och menar att det är en begränsad syn (vilket kulturmiljövården insett sedan länge – åtminstone i teorin). För att råda bot på detta tänker de sig ett blint system. De föreslår istället att en streckkod läggs över hela centrala Beijing och där det som hamnar inom de vita strecken bevaras för evigt

Newcastle år 1788 / 1830 / 1890 / 2014

Bild: Paradiso arkitekter, Creative Commons

En del av stadskärnan i Newcastle under cirka 250 år visar på kontinuerlig förändring. Vilka förändringar har kommit till genom planering, vilka är effekter av strukturella förändringar, vad finns kvar som en effekt av bevarandeplanering? Och hur kan den förändras på ett meningsfullt sätt i framtiden?

medan det inom de svarta strecken systematiskt banas av och lämnas för fri utveckling. På så sätt bevaras på ett demokratiskt och osentimentalt sett allt möjligt, bra saker, dåliga saker, fula saker, mediokra saker i en mer autentisk sammansättning. För de städer där stadskärnan är kvävande stabil medan periferin är alarmerande labil kan de också tänka sig olika former av fasindelning där varje del av staden på förhand är planerad att, förr eller senare, ersättas med något nytt.

Tankegången är hypotetisk, det finns knappast något politiskt styre som skulle kunna genomdriva detta, men ändå tankeväckande. Ta Stockholm, hur mycket äldre ska vi låta Gamla stan bli? Malmarna då? Förorterna? Och varför? En annan tanke med ovannämnda system är att både de som vill bevara och de som vill skapa nytt skulle få sina delar av kakan, utan att riskera att förlora dem. Jag är inte så säker på att bevararna skulle vara de förfördelade. En tredje aspekt är att den som menar sig kunna peka ut det som ska bevaras måste kanske också kunna peka ut det som ska rivas, och den som vill riva måste kanske också ta ansvar för vad som ska bevaras? Ett bevarande av en byggnad ger, liksom rivning och nybyggnad, en påverkan på staden som i båda fallen kan ha både positiva och negativa konsekvenser. I inledningen av sin föreläsning rör Koolhaas vid denna vikt av balans mellan bevarande och ny arkitektur:

”Perhaps in architecture, a profession that fundamentally is supposed to change things it encounters (usually before reflection), there ought to be an equally important arm of it that is concerned with not doing anything.”

Jag tolkar det så att Koolhaas menar att denna arm av arkitekturen är ”preservation” dvs bevarande. Koolhaas uttalande ligger nära John Rus-

kin, den engelska 1800-talsprofessorn i konst och en av restaureringsteorins grundare, som menade att alla ingrepp på en byggnad för att försköna eller vidmakthålla den, rengöring, reparation etc. är förstörande. Men det är viktigt att komma ihåg att allting förändras, bevarande är därför i högsta grad en aktivitet, från försiktig konservering av färgskikt till fullskaliga restaureringar. De sällsynta extremfall där man verkligen inte gör något alls grundar sig ofta på aktiva ställningstaganden, det är planerade förfall eller försummelse.

I den andra föreläsningen förklarar Koolhaas varför OMA/AMO intresserat sig för bevarande. Han inleder med att arkitekturen förändrats i grunden under de senaste 30 årens marknadsekonomi, ”the ¥€\$ regime”. Tidigare var arkitektur en mycket seriös aktivitet, man använde resurser för att uppföra nödvändiga byggnader, inte lyxartiklar som nu. Arkitektens roll, särskilt stjärnarkitektens, är inte längre att vara seriös utan glamorös och med start i Frank Gehrys Bilbaumuseum dömd att producera unika och märkliga byggnader – newness och bling. Bevarandet har blivit en av de refuger där Koolhaas kan slippa detta.

Ett sådant projekt som Koolhaas uppehåller sig vid är förstudien för modernisering av Eremitaget i St. Petersburg. Han delger sina upplevelser av Eremitagets befintliga kvaliteter och det är uppenbart att det enorma muséet med sina gamla byggnader och omfattande samlingar gjort stort intryck på Koolhaas. Han återkommer till sitt tidigare uttalande att det ofta är lika viktigt att inte göra någonting. Han jämför Eremitaget med de många andra samtida museiprojekten. Där skapar man gärna stora rum för den allt större konsten medan Eremitagets många mindre rum ger intimare konstupplevelser. Man skapar förutbestämda slingor för att slussa horder av folk

rätt, något han vill undvika på Eremitaget då det istället kan ge tillfällen till eget upptäckande och oväntade möten. Han tar in den orörda atmosfären och imponeras av den historiska tyngden, en av byggnaderna har under andra världskriget tjänstgjort som sjukhus, något han vill lyfta fram.

I sin rekonstruktion *OMA's Preservation Manifesto* identifierar Otero-Pailos fem tanketrådar:

1. Stjärnarkitekturen är död.
2. Nya former är inte längre relevanta.
3. Bevarandet är en räddande reträtt för arkitekturen.
4. Bevarande skapar relevans utan hjälp av ny form.
5. Bevarande är arkitekturens formlösa ersättare.

Otero-Pailos är både starkt kritisk till hur Koolhaas framställer bevarandet liksom till flera av dennes bevarandeprojekt men ser samtidigt positivt på att Koolhaas vänt sitt intresse mot bevarandefrågor. Otero-Pailos håller med Koolhaas i tolkningen av hur marknadsekonomin lett till excesser inom arkitekturen. Det seriösa och sociala ansvarstagandet inom arkitekturen är borta, dessutom hotas den seriösa arkitektur som en gång byggdes att till stora delar rivas bort.

I *Cronocaos* fördes fram att kulturmiljövården förbisett att bevara denna modernistiska arkitektur, och det kan vara riktigt om vi talar 1970-80-tal, men i verkligheten kämpade bevarare mot rivningarna långt före OMA uppmärksammade rivningshoten. Otero-Pailos påpekar också en annan förledande uppgift i *Cronocaos*, nämligen att den ökande kulturmiljövården förklarar 12% av vår värld som bevarandevärd och därmed oföränderlig. De 12% är en hopklumpning av olika utpekade områden med vitt skilda status och inte sällan är även dessa hotade. Att bevarandet är på



väg att ta över, i alla fall på det här sättet, är en stark överdrift.

Den andra punkten handlar om Koolhaas önskan att komma bort från marknadens ständiga efterfrågan på nya och omedelbart ikoniska landmärken. Otero-Pailos letar sig bakåt till 1970-talet för att hitta ursprunget till då arkitekturen (och ekonomin) arbetade autonomt, utan hänsyn till sidoeffekter som hur resten av staden eller miljön påverkas av olika förändringar. En autonom arkitektur som förespråkades av Peter Eisenman och även av Rem Koolhaas i sin teori om "bigness" som gjorde "fuck context" så populärt under 1990-talet. Otero-Pailos menar att Koolhaas avståndstagande från "newness" och hans intresse för bevarande är en positiv signal på ett paradigmskifte, men han visar samtidigt att Koolhaas knappast haft detta intresse från början.

Under den tredje punkten tar Otero-Paiolos upp att det idag anses som barbariskt att riva bort

Från utställningen *Cronocaos*, Venedigbiennalen 2010

© OMA AMO



en kulturhistorisk byggnad för att bana väg för ny arkitektur. Med andra ord så anser vi i dessa fall att den gamla arkitekturen är mer kulturellt relevant än den nya. Detta får till följd att bevarande kan användas både för att i positiv mening ändra byggnader för ny användning men också negativt som en förevändning för att faktiskt kunna genomföra fullständiga ombyggnader. För att kunna avgöra vad man egentligen gjort måste man känna till de verkliga förutsättningarna och möjligheterna för bevarande.

Under den fjärde punkten redogör Otero-Pailos hur Koolhaas och OMA misslyckades med sitt uppdrag att göra en tillbyggnad till Whitney Museum i New York. Deras förslag stoppades av NYC Landmarks Preservation Commission. Den viktiga lärdomen här är att bevarandet rört sig från att vara en teknisk fråga om hur vi restaurerar äldre byggnader till att så mycket mer vara en allmän värderingsfråga. Bevarande handlar inte

Förslag till tillbyggnad för Whitney Museum, New York, 2001

© OMA

så mycket om att ändra arkitektur, det handlar så mycket mer om att ändra hur arkitektur upplevs, värderas och förstås. Med andra ord så handlar bevarande om betraktaren och att påverka denne snarare än objektet. På så sätt kan befintlig arkitektur på nytt göras relevant utan att något behöver ändras fysiskt. Det hindrar inte att man gör ändringar utan pekar på det faktum att utgångspunkten inte ligger där.

Den femte punkten handlar om arkitekturens ständiga frågeställning "hur skapa relevant arkitektonisk form" och att svaret på detta inte längre är att skapa ny form. Otero-Pailos gör tolkningen att Koolhaas intresse för bevarande är ett försök att tackla detta problem och det är också ett återvändande till den kontextualism han förnekat, men på en ny nivå. Han pekar på några av OMAs projekt där tilläggen är så kontextuellt gestaltade att de är svåra att upptäcka.

Ett av dessa är den nya entrén till Ruhr Museum i Essen, en del av världsarvet Zeche Zollverein. Denna är gestaltad som en av de koltransportbroar som finns inom området. Otero-Pailos kallar dessa ultimata kontextuella supplement för formlösa och menar att de är frustrerande för den arkitektoniska praktiken då de rubbar ett av dess fundament – skapandet av ny form. Något som däremot inte stör Koolhaas som pragmatiskt konstaterar att arkitektonisk form inte ensamt kan tillhandahålla vad som krävs av den för att vara betydelsefull. Han konstaterar att arkitektur hela tiden behöver förändras, komplementeras, för att inte bli förlegad. Otero-Pailos ser dessa komplementeringar som bevarande: "*Architecture is saved from obsolescence and appears contemporary as it is framed and reframed by preservation as culturally significant*".



EFTER CRONOCAOS, VENEDIGBIENNALEN
2014 OCH FONDAZIONE PRADA I MILANO

Vad har då Koolhaas gjort efter *Cronocaos*? Jo, han har bland annat svarat för hela arkitekturbien-nalen 2014, *Fundamentals*, där hans eget bidrag Elements – en historisk genomgång av arkitektu-rens grundelement, bort från arkitekterna och åter till arkitekturen – var i linje med hans uttalande om stjärnarkitekturens död. Koolhaas senaste verk, en ombyggnad av ett gammalt destilleri i ett industri-område i utkanten av Milano åt Fondazione Prada invigdes den 9:e maj i år. I samband med detta har Koolhaas gett oss en del uttalanden i en helt annan anda än den provocerande stilen från *Cronocaos*.

"The Fondazione is not a preservation pro-ject and not a new architecture. Two conditions that are usually kept separate here confront each other in a state of permanent interaction - offering an ensemble of fragments that will not congeal into a single image, or allow any part to dominate the others."...."It was our intention to make old and new work seamlessly here."...."At any moment, you can't really tell if you're in an old building or a new one."

Här får man verkligen ta fasta på att Koolhaas inte ser någon poäng med att separera bevarande från ny arkitektur och att ingendera ska tillåtas att dominera. Det är en inställning långt ifrån den han haft tidigare, och som många med honom fort-farande har. Men kanske är det dags, eller till och med hög tid, att låta "bevarande" och "ny arkitek-tur" sammansmälta i ett gemensamt förhållnings-sätt till fysisk miljö, med en gemensam teoretisk utgångspunkt för hur den ska förändras. ■

Fondazione Prada, Milano

Foto: Bas Princen, med tillstånd av Fondazione Prada

REFERENSER

Filler, Martin, *The Master of Bigness*, The New York Review of Books, May 10, 2012

Goldberger, Paul, *He'll take Manhattan*, The New York Review of Books, June 14, 1979

Jameson, Fredric, *Future City*, New Left Review, issue 21, may 2003

Koolhaas, Rem, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, New ed., Monacelli Press, New York, 1994

Koolhaas, Rem & Mau, Bruce, *Small, medium, large, extra-large*, 2. ed., Monacelli Press, New York, 1998

Koolhaas, Rem (red.), *Content*, Taschen, Köln, 2004

Koolhaas, Rem, Westcott, James & Boom, Irma (red.), *Elements [of architecture]*, Marsilio, [s.l.], 2014

Koolhaas, Rem, *Preservation is overtaking us*, GSAPP Books, New York, 2014

Olshammar, Gabriella, *Det permanentade provisoriet: ett åter-använt industriområde i väntan på rivning eller erkännande*, Chalmers tekniska högsk., Diss. Göteborg, 2002

Olsson, Krister, *Från bevarande till skapande av värde: kul-turmiljövården i kunskapssamhället*, Diss. Stockholm : Tekn. högsk., 2003

Olsson, Krister & Berglund, Elin, *Medborgare, kulturmiljö och planering: ett kvantitativt angreppssätt på medborgardeltagan-de*: Riksantikvarieämbetet : Publit [distributör], Stockholm, 2013

Olsson, Krister & Haas, Tigran, *Emergent Urbanism: structural change and urban planning and design*, Journal of Urbanism:

International Research on Placemaking and Urban Sustainability, DOI:10.1080/17549175.2013.763622, 2013

Ourosoff, Nicolai, *An Architect's Fear That Preservation Dis-torts*, New York Times, May 23, 2011

Scott, Fred, *On altering architecture*, Routledge, London, 2008

Stoppani, Teresa, *Altered States of Preservation: Preservation by OMA/AMO,Future Anterior*, Journal of Historic Preservation,

History, Theory and Criticism, GSAPP, Columbia University, VIII/1, Summer 2011

Wellershoff, Marianne, *Rem Koolhaas Interview: 'We Shouldn't*

Tear Down Buildings We Can Still Use', KULTUR SPIEGEL, issue 5/2015 (April 25, 2015)

Delirious Malmö

Pär Eliaeson

I ett klassiskt teve-ögonblick i Debattstudion i Göteborg i december 2001 säger den ditkallade arkitekten och stadsdebattören (stockholmaren) Mikael Askergrén:

”Stockholm har ett stort problem: Stockholm är för vackert. Det problemet har inte fulare städer som Malmö och Göteborg.”

Detta i Göteborg, en stad som har många förtjänster, men som inte är känd för att ha invånare med djupare självdistans och självförtroende. Följaktligen var Askergréns uttalande lite för magstarkt för studiopubliken, som lokalpatriotiskt buade åt honom. Mycket sällsynt (på den tiden).

Vad Mikael menade var att fula städer är mer tillåtande, mer dynamiska och mindre diskri-

minerande. Stockholm hämmas som stad av sin skönhet, stadsutvecklingen i Malmö och Göteborg gynnas av städernas fulhet. Med tiden kommer Stockholm komma hopplöst på efterkälken jämfört med de fula städerna. I en skön förening av populär teveunderhållning och skarp arkitekturanalys myntades denna decemberkväll i direktsändning en klassisk stadsbyggnadstes på svenska.

När jag ett drygt decennium senare besöker Malmö slår det mig återigen hur rätt Mikael har haft i alla dessa år. Stockholm har verkligen stagnerat när det gäller byggande och arkitektur. Det är inte i huvudstaden det händer när det gäller byggnadskonst och stadsutveckling. Malmö och Göteborg har varit mer dynamiska och tillåtande, med allt vad det innebär av både bottennapp och ögonöppnande innovationer.

Men 2001 var ändå rätt länge sedan i det politiska och idelogiska landskapets utveckling. Och som grund till stadsbyggnad och arkitektur ligger alltid politiken och dess reala villkor. Därför tycker jag att det kan skönjas en spricka i Askergréns tes, något som inte längre stämmer, en perversion i evolutionen. Det postmoderna (eller som Askergrén själv skriver *det postpolitiska*) tillståndet är i sin grund osäkert och opålitligt, utvecklar lätt absurditeter och komplexa förskjutningar.

I Malmö av idag står exemplet att finna på Universitetsholmen, den konstgjorda ö som är belägen mellan Malmöhus slott i sydväst och centralstationen och Posthusplatsen i nordost. Området står idag under hård exploatering av kontorsfastigheter med hög status och storskaliga kommersiella bostadsprojekt. Den senstida utvecklingen av det tidigare hamnområdet startade med etableringen av nya byggnader för Malmö högskola under tidigt 2000-tal. Därav det nyare namnet.

Denna vår har jag lyssnat intensivt på malmö-sonen Jonathan Johanssons album ”Lebensraum”. I slipade poplåtar med stor dramatik och romantisk poesi besjunger Jonathan passionerat sin hemstad. Sångerna är färgade av både stark kärlek för hembygden och blandade känslor inför den exil i huvudstaden som han lever. Magnum opus är låten ”Alla helveten”:

*Av alla helveten på jorden
av alla helveten som finns
Vill inte komma från någon annanstans*

*Tången ruttnar stinker illa
inatt brann T-bryggan
Raja ringde och sa kom, va inte svår
när ska du släppa Stockholm*

*Utanför Emporia
står två sjuka elefanter
Min syster släpar blöjor släpar barn
parkeringen är större än en fotbollsplan*

*Låt dom förbanna låt dom prata
dom mumlar djävla apa
På festivalen fick jag blickar av Salimah
Betlehemsstjärnan
hon lyste över hela Nydala*

*Av alla helveten på jorden
av alla helveten som finns
Vill inte komma från någon annanstans*

Malmö Live, Dag Hammarskölds torg, Malmö
Foto: Pär Eliaeson



Så har även ett arkitektoniskt verk av Gert Wingårdh hamnat i popkanon. Tillsammans med rekordårens Nydala och i andra verser nämnda Limhamn, Rosengård och Bo 01. Jonathan Johanssons barndoms gata i Gullvik ställs mot klassgrannen Hermodsdal. Karaktärerna stretar genom stadens landskap, lever sina liv i päronträdens doft och köpladornas skugga. Minns och drömmer, med gator och torg och byggnader i refrängen.

Den förbehållslösa hatkärlek inför hembygden Malmö som Jonathan Johansson så rörande ger uttryck för fångar den askergrenska fula stadens karaktär effektivt. Det är det komplexa och motsägelsefulla vi älskar hos henne. Vi vill se det vackra och det sköna, men utan det som skaver och det vi egentligen inte önskar blir det ingen längtan och beviselse. Det föder den smärta, de själviska drömmar och den sårbarhet som kärleken parasiterar på.

Malmö's fulhet vill vi inte vara utan, dess sprickor och ofullständiga yta ger fäste åt det brokiga liv som staden vill utvecklas till. Men jag blir ändå konfunderad över det som byggs på Universitetsholmen. Det är så trasigt.

Holmen är indelat i något som liknar en kvarterstad, men gamla hamntransportstråket Neptunigatan med järnvägsspår och två filer bryter upp den täta strukturen. De kvarter som vill vara nära och stadsmässiga står och skriker till varandra genom trafikljuden. Det som i stenstaden kan vara en brokig helhet och en harmonisk kollektiv tidsspegel blir i samtidig nyskapad komposition lagt över Universitetsholmens fastigheter en individualistisk kakafoni utan nödvändiga hierarkier och struktur. Om här finns någon ideologi är det Laissez-faire.

Det är svårt att hitta någon individuell skönhet bland nyggnaderna. Här finns absolut arkitektur som vill vara uttrycksfull och unik. Som har

anspråk och som tar plats. Men som vanligt: om du vill åstadkomma något specifikt och typiskt, är inte det bästa att konkret och uppenbart säga just att det är detta du vill uppnå. En anspråksfull arkitektur som ser anspråksfull ut blir mest patetisk.

Som uttryck för den fulhet som vi inledde denna text med att resonera kring blir Universitetsholmen ändå problematisk. Den fulhet som planerats fram här och som får formalt uttryck genom brist på koncept och arkitektonisk styrning blir snarare exklusiv och alienerande. Egentligen uppstår aldrig någon inkluderande och tillåtande brokighet. Det som ger ton här är estetiska konflikter, en tävlan i uppmärksamhet. Formerna här smälter inte in i varandra, de knyter inte an till varandra. De strävar åt olika håll, lyssnar inte in. Jag ser en annan fulhet här. En fulhet som inte för samman utan som drar isär. Som inte i första hand handlar om stadens gemenskap och samhället. Måhända är den postpolitisk. ■



Vänster: Universitetsholmen, Malmö, © Lantmäteriet/Metria
Ovan: Neptunigatan, foto: Pär Eliaeson





Föregående uppslag: Malmö Live, Fiskehamnsgatan
Vänster: World Maritime University, Nordenskiöldsgatan
Ovan: Giblaltargatan, foto: Pär Eliaeson



Vänster: Malmö högskola, Neptunigatan

Ovan: Citadellsvägen, foto: Pär Eliaeson

Delirious Göteborg

Pär Eliaeson

I ett klassiskt teve-ögonblick i Debattstudion i Göteborg i december 2001 säger den ditkallade arkitekten och stadsdebattören (stockholmaren) Mikael Askergrén:

”Stockholm har ett stort problem: Stockholm är för vackert. Det problemet har inte fulare städer som Malmö och Göteborg.”

Detta i Göteborg, en stad som har många förtjänster, men som inte är känd för att ha invånare med djupare självdistans och självförtroende. Följaktligen var Askergréns uttalande lite för magstarkt för studiopubliken, som lokalpatriotiskt buade åt honom. Mycket sällsynt (på den tiden).

Vad Mikael menade var att fula städer är mer tillåtande, mer dynamiska och mindre diskri-

minerande. Stockholm hämmas som stad av sin skönhet, stadsutvecklingen i Malmö och Göteborg gynnas av städernas fulhet. Med tiden kommer Stockholm komma hopplöst på efterkälken jämfört med de fula städerna. I en skön förening av populär teveunderhållning och skarp arkitekturanalys myntades denna decemberkväll i direktsändning en klassisk stadsbyggnadstes på svenska.

När jag ett drygt decennium senare besöker Göteborg slår det mig återigen hur rätt Mikael har haft i alla dessa år. Stockholm har verkligen stagnerat när det gäller byggande och arkitektur. Det är inte i huvudstaden det händer när det gäller byggnadskonst och stadsutveckling. Malmö och Göteborg har varit mer dynamiska och tillåtande, med allt vad det innebär av både bottennapp och ögonöppnande innovationer.

Men 2001 var ändå rätt länge sedan i det politiska och idelogiska landskapets utveckling. Och som grund till stadsbyggnad och arkitektur ligger alltid politiken och dess reala villkor. Därför tycker jag att det kan skönjas en spricka i Askergréns tes, något som inte längre stämmer, en perversion i evolutionen. Det postmoderna (eller som Askergrén själv skriver *det postpolitiska*) tillståndet är i sin grund osäkert och opålitligt, utvecklar lätt absurditeter och komplexa förskjutningar.

I Göteborg av idag står exemplet att finna i den trasiga och smått sömniga stadsdelen Gårda. För evigt inskrivet i pophistorien av stadens store son Håkan Hellström i låten ”Gårdakvarnar och skit”. Gårda är hemvist för Hellströms favoritfotbollslag, den klassiska klubben GAIS, Göteborgs atlet- och idrottssällskap.

I Gårda har det på senare tid utspelat sig flera tidstypiska dramer som gäller stadsbyggnad och arkitektur. I flera omgångar har de kvarvarande

landshövdingehusen i den östra delen vid E6:an varit rivningshotade, med bristande underhåll och omfattande förfall som följd. Parallellt har Gårda sedan 1980-talet varit en expansionszon för företagande och kontorsfastigheter. Det relativt centrala läget parat med en stark trafikstörning och storskalig sprawl-karaktär har erbjudit en komplex och dynamisk miljö både ekonomiskt och fysiskt. Gårda är både litet och stort, både attraktivt och stigmatiserat. För en stadsmiljö är det någonting gynnsamt i detta förhållande.

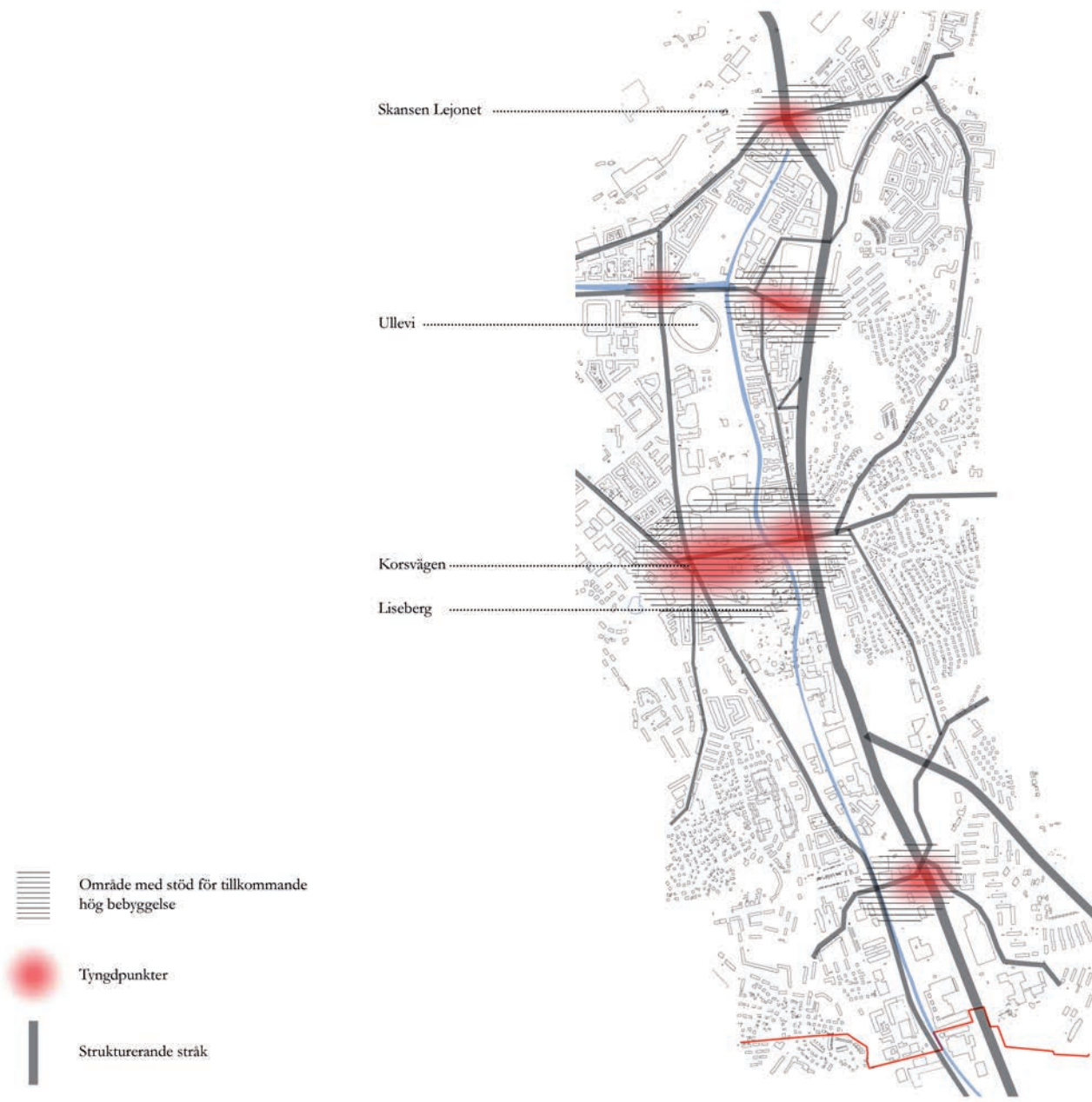
Med rubriken ”Mini-Manhattan ska byggas i Gårda” signalerar Göteborgs-Posten i början av maj någonting annat. Kan manne gentrifierings-spöket till slut ha fått korn på Gårda? Skall nu även Gårda bli en städad och homogen stadsdel under bostadsbristens tryck och den nyliberala stadsutvecklingens målgruppsstyrning? För den som känner Gårda känns inte hotet överhängande. Gårda är så trasigt och så stort att det krävs extremt storskaliga och auktoritära stadsbyggnadsmetoder för att städa upp och lägga till rätta. Något som är fjärran i det rådande postpolitiska och individualistiska tillståndet.

Men försök görs ändå. Till grund ligger en studie från stadsbyggnadskontoret kallad *Visuell analys för höga hus i Mölndalsåns dalgång* från april 2015. Första stycket i inledningen säger mycket: *”Det finns ett stort tryck på högre byggnader i Göteborg längs Kungsbackaleden, från Olskroksmotet ner till kommungränsen. Ur en strategisk synvinkel är en förtätning i området positiv, det ger möjligheter att utnyttja mark effektivt och skapa verksamhetsyta i attraktiva lägen.*

Kontorshus vid Ullevigatan, Göteborg

Foto: Pär Eliaeson





Stadsbyggnadskontoret ser möjligheter till fler höghus i området, men för en lämplig utveckling ur ett visuellt perspektiv behövs en strategi.”

Studien utgår alltså från en kommersiell efterfrågan på verksamhetsyta, ingenting ovanligt i dagens stadsplanering i det postpolitiska tillståndet. Efter en relativt grundlig studie i de höga husens generella och specifika egenskaper och konsekvenser och risker landar tjänstemannastudien ändå i att det kan finnas anledning att rekommendera förtätning med höga hus i Mölndalsåns dalgång, från Kallebäck i söder till Ullevi och norra Gårda i norr. Ett antal zoner definieras där konkreta byggnader kan vara lämpliga, med avseende på landskapets topografi och karaktär, befintliga landmärken och kulturhistoriska värden.

Detta är alltså ett dokument framtaget av stadsbyggnadskontoret, styrt av den politiska makten i staden. Ett dokument som inte bara kan stödja fastighetsägares planer på exploatering med höga hus utan som också kan stimulera och

främja en sådan utveckling. Ingenting att leka med, således. Ett dokument som kan påverka stadens karaktär i de berörda områdena på ett dramatiskt sätt, onekligen. Vad som är hönan och ägget i detta sammanhang av fastighetsägares önskemål och stadens politiska lednings ambitioner kring en bred samhällstillvänd stadsutveckling kan bara spekuleras kring.

Att översiktligt och schematiskt planera förtätning med höga hus är en sak, att ha kontroll på de arkitektoniska effekter denna kan landa i är en annan. I de zoner som höghusstudien definierar har redan höga hus byggts, med blandade resultat. I ett område mellan Ullevi, Liseberg och E6:ans sträckning norrut förbi har under de senaste decennierna några isolerade accenter dykt upp, i kronologisk ordning: hotell Opalen och Gothia towers vid ”Evenemangsstråket”, Canonhuset och Skanska-skrapan i Gårda och NCCs kontorshus vid Skånegatans norra ände. En minst sagt blandad kompott.

Illustrationer ur *Visuell analys för höga hus i Mölndalsåns dalgång*, april 2015

Bild: Göteborgs stad, stadsbyggnadskontoret





Föregående uppslag: Örgrytemotet, Göteborg

Detta uppslag: Gårda, Örgryte, Göteborg, foto: Pär Eliaeson



NCCs kontorshus vis Skånegatan/Ullevigatan är bland de förskräckligaste byggnaderna som har uppförts i norra Europa under 2000-talet. En extremt valhant formgiven byggnadskropp med en gränslöst löjeväckande visuell ytlighet som krona på verket har klätts med ett själlöst material som på ett lika talanglöst som onödigt sätt strösslats i olika kulörer över fasadytorna. Denna byggnad står i ett centralt läge, mitt emot Ullevi, nära centralstationen och i en fri visuell position, synlig från norr till söder/öst till väst i stadens centrala delar.

Att denna horror kunnat passera stadsbyggnadskontor och stadsbyggnadsnämnd är oerhört deprimerande. Det tunga ansvaret vilar naturligtvis på byggherren NCC. Det är akut att Sveriges exploatörer och fastighetsägare skaffar sig bildning och förstår det avgörande kulturella ansvar för stadens och arkitekturens utveckling dom har att förvalta. Sådan här skit skall inte byggas. En klen tröst, men dock, är att det går väldigt snabbt att riva en byggnad om man bestämmer sig för det. Betydligt snabbare än att bygga den.

NCCs grannprojekt söderut har kommit till några år senare och har en mer kvalificerad arkitektur. Staden har också under denna period vaknat till och ställer högre krav på utformning. Den konventionella och diskreta stilarkitekturen i detta komplex är välgörande intill höghusets skräniga och arroganta monstrositet.

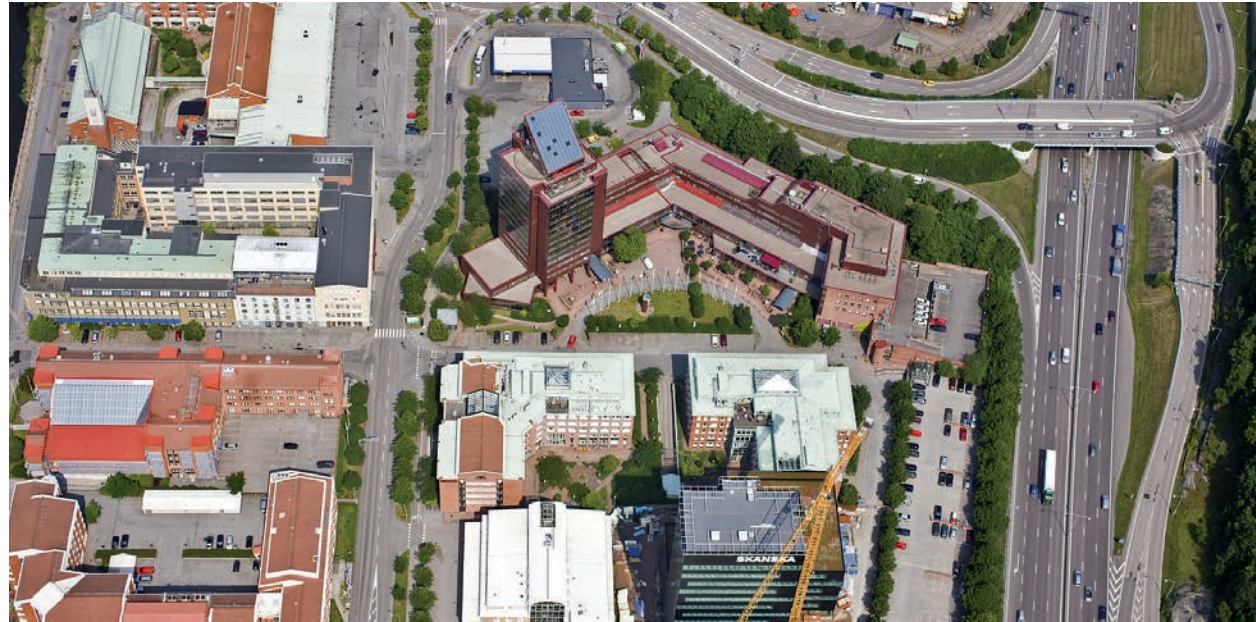
Ullevigatan 17-19, Heden, Göteborg

Foto: Pär Eliaeson



I Gårda samsas två högre hus från två olika epoker. På 1980-talet var det så kallade Canon-huset en föregångare bland höga hus i Göteborg och visade på Gårdas potential som tillåtande utvecklingsområde. En relativt blygsam ensemble med en spetsig accent och en famnande lågdel är strategiskt placerad i vid en trafikkarusell. Komplexet har åldrats relativt väl, men står nu inför en eventuell omgestaltning när ytterligare en tornbyggnad finns på förslag.

Skanska-skrapan i kvarteret intill är en tämligen genererisk business-arkitektur från sent 00-tal. Typiskt dekonstruktivistiskt grafisk mönster i fasaden, men ganska diskret i sitt totala uttryck. Gediget byggd med väl utformade fasaddetaljer. Kallas även Gröna skrapan tack vare sin höga LEED-klassning.



Vänster: Canon-huset, Gårda. Höger: Skanska-skrapan, Gårda
Foto: Pär Eliaeson
Ovan: flygbild över norra Gårda, foto: Göteborgs stad



Gothia towers är Göteborgs mest fantastiska höghusprojekt. Med fantastiskt som i fantastier. 1984 byggdes det första tornet, närmast Korsvägen i väster. 2001 tillkom det andra tornet och 2014 stod det tredje klart samtidigt som det andra tornet hade byggts på. Som en liten postmodernistisk triumf i den mer sofistikerade skolan byggdes det andra tornet i exakt samma arkitektur som

det första, en genial och lågmäld provokation mot den tröttsamma modernistiska myten om nyskapandet. Detta finstämda tilltag gick dock inte Göteborgs-Postens skribent förbi, som gick i taket över bristen på samtidsarkitektur. Sällan har vi skrattat så i det postmodernistiska lägret. Tyvärr fullföljdes inte det geniala konceptet i och med det tredje tornet. En stor besvikelse.



Gothia towers, Möllevångsgata, Örgryte, Göteborg
Foto: Pär Eliaeson



Söderut vid Kallebäcksmotet har staden också definierat ett område lämpligt för högre hus. Peab har byggt en lägre accent vid Lyckholms bryggerier och NCC har uppfört en högre direkt anslutning till trafikanläggningen, ÅF-huset kallat. Om det inte vore för några onödigt inkonsekventa fasaddetaljer skulle detta vara en kvalificerad övning i slipad och fräsch business-nyminimalism.

Peabs hus närmare Liseberg och Gårda är en formsvag gestalt med ett mischmasch av grälla postmodernistiska detaljer och obearbetat prefabuttryck i en spänningslös komposition. En exploatör och fastighetsägare med självaktning skulle dra sig för att sätta sin skylt i storformat på en sådan fasad.



Vänster: ÅF-huset, Kallebäck, Örgryte, Göteborg
 Ovan: A-huset, Lyckholms, Almedal, Göteborg
 Foto: Pär Eliaeson



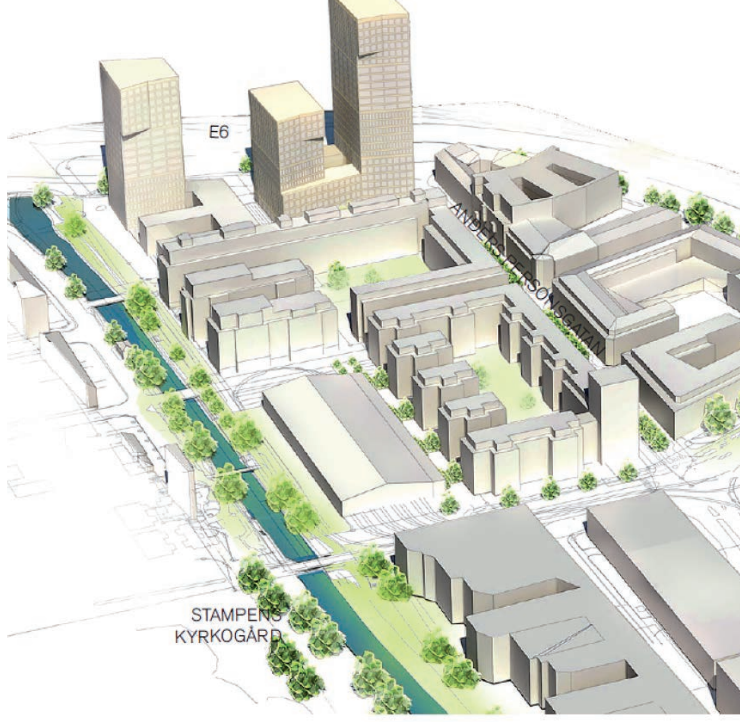
1.



2.



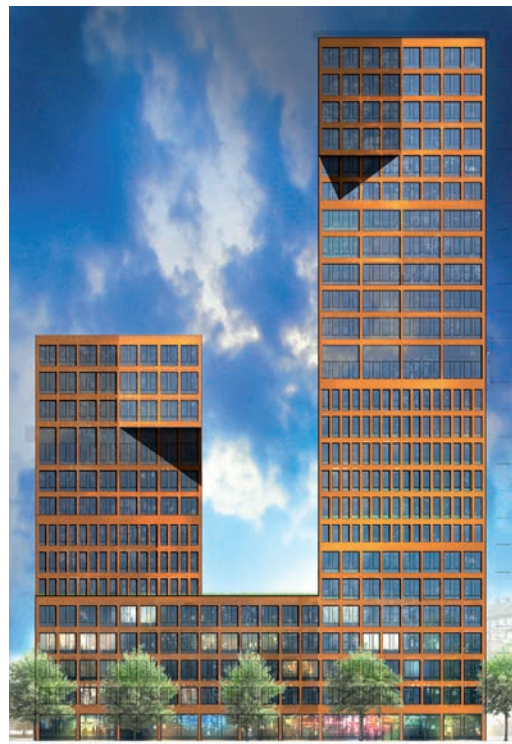
3.



4.



1.



4.

De höga hus som byggts i denna östra del av Göteborg har hittills varit solitärer, som kyrktorn i respektive församling. Nu stimulerar staden en annan utveckling, mot större grupper av högre hus.

I samma veva som staden publicerade sin höghus-studie har en rad idéprojekt börjat behandlas på stadsbyggnadskontoret. Norra Gårda är skådeplats. Vid Ullevigatan mister Canon-huset sin framskjutna position i och med att platsen framför bebyggs med betydligt högre hus. Canon-huset föreslås att kompletteras med ytterligare ett torn samtidigt som det befintliga får en total makeover. Som en infill mellan Canon-huset och Skanska-skrapan planeras ett betydligt högre hus på Drakegatan för att bygga detta nya kluster. En bit norrut vid Stampen kan en liten grupp högre hus i sammanhållen gestaltning också uppstå. Fastigheterna runtom är dock redan exploaterade, så denna blir mera solitär.

Som uttryck för den fulhet som vi inledde denna text med att resonera kring blir Norra Gårda ändå problematiskt. Den fulhet som planeras fram här och som får formalt uttryck genom brist på koncept och arkitektonisk styrning blir snarare exklusiv och alienerande. Egentligen uppstår aldrig någon inkluderande och tillåtande brokighet. Det som ger ton här är estetiska konflikter, en tävlan i uppmärksamhet. Formerna här smälter inte in i varandra, de knyter inte an till varandra. De strävar åt olika håll, lyssnar inte in. Jag ser en annan fulhet här. En fulhet som inte för samman utan som drar isär. Som inte i första hand handlar om stadens gemenskap och samhället. Måhända är den postpolitisk. ■

Idéprojekt Norra Gårda

1. Skanska, Ullevigatan; 2. Wallenstam, Drakegatan; 3. Platzer, Canon-huset; 4. Platzer, Venusgatan. © Respektive byggherre

Vad gör en utställning?

Malin Heyman

Utställningen *Frederick Kiesler: Visioner i arbete* visades på Tensta konsthall under våren 2015 tillsammans med tillägg av Céline Condorelli och sex studentgrupper. Utställningen var ett samarbete mellan Tensta konsthall och österrikiska Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation i Wien. Curatorer var Maria Lind och Dieter Bogner. Här följer ett samtal med konsthallschef Maria Lind kring utställningen.

Maria Lind är verksam som curator och kritiker. Som curator har hon arbetat med flertalet internationella institutioner och festivaler samt med Moderna Museet i Stockholm. Maria Lind har också varit chef för Iaspis och har ansvarat för masterprogrammet på Center for Curatorial Studies and Art in Contemporary Culture vid Bard College i New York. Textsamlingen *Selected Maria Lind Writing* publicerades 2010 av förlaget Sternberg Press.

Sedan 2011 är Maria Lind konsthallschef på Tensta konsthall.

MALIN HEYMAN: Jag tänkte att vi skulle titta på den utställningsplan som finns med i katalogen för utställningen.

MARIA LIND: Vad snygg den är när man ser den såhär, det har inte jag tänkt på.

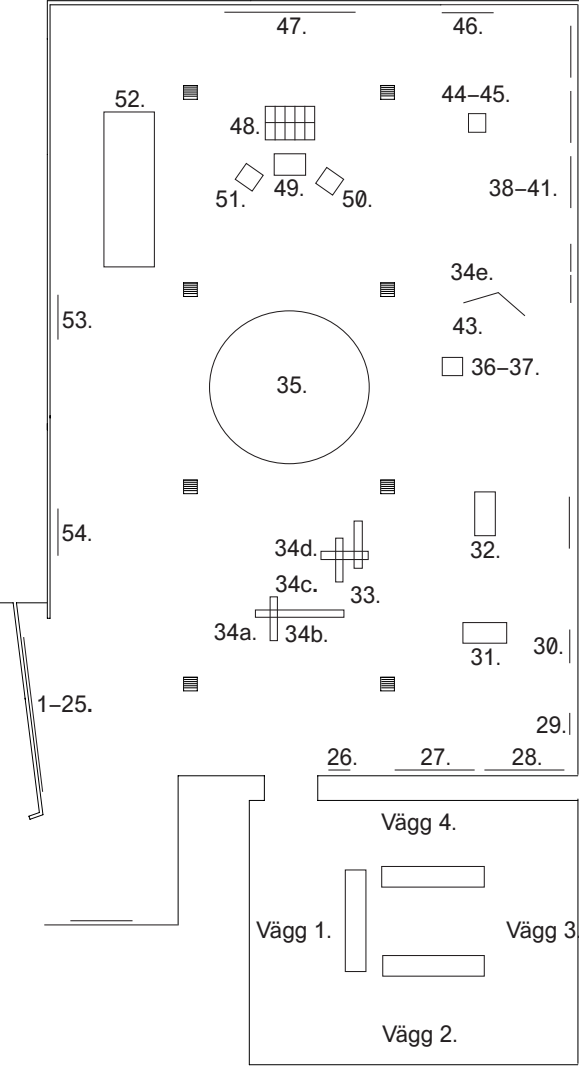
Den är jättefin. Vill du berätta lite om hur du konkret arbetade med utställningsrummet?

Här hade jag till att börja med en medcurator, Dieter Bogner, och vi hade vissa begränsningar. Till exempel kräver originalteckningarna i tusch och gouache samt vintagefotografierna andra ljusförhållanden än modellerna, rekonstruktionerna, Célines arbeten och så vidare, som alla finns i stora rummet. Vi var tvungna att isolera dessa original i det lilla rummet som då blev nästan som en skattkammare. Där är lite mörkare, man får gå nära, och jag tycker att många av objekten har lite av en juvelkaraktär, särskilt gouacherna. De övriga elementen som också är större, fick sin hemvist i det stora rummet. Från början hade scenen en annan placering längre ned mot borte kortväggen, men när vi började installera insåg jag att den måste vara i mitten. Det här är hjärtat i utställningen, platsen för samtalen kring Kieslers arbeten och idéerna runt dem. Det är också av betydelse att detta hjärta inte är hans eget, det har med hans verk att göra men det är gjort av Céline Condorelli, en annan person. Detta gör att utställningen inte blir till en glorifierande monografisk retrospektiv.

Plan över utställningen *Frederick Kiesler: Visioner i arbete*
Tensta konsthall, 2015

Frederick Kiesler: Visioner i arbete
Med tillägg av Céline Condorelli och sex studentgrupper
På Tensta konsthall
11.2–2.5 2015

- 1–25 Tidslinje, fotografier
- 26. Studier för ett varuhus, 1925
- 27–28. Horizontal Skyscraper, 1925
- 29. Studie för ett spiralfORMAT varuhus, 1925
- 30. International Exhibition of New Theater Techniques, utställningsinteriör med Frederick Kieslers L- och T-system Konserthuset, Wien, 1924
- 31. Modell av City in Space. (se #9)
- 32. Modell av Space House. (se #6)
- 33. Rekonstruktion av L- och T-systemet tillverkat av Inredningsarkitektur & Möbeldesign, Konstfack
- 34a. KTH Tensta och Askebyskolan
- 34b. Inredningsarkitektur & Möbeldesign, Konstfack
- 34c. CuratorLab, Konstfack
- 34d. KTH Arkitetkurskolan
- 34e. CuratorLab Frederick Kieslers bibliotek
- 35. Space Stage (Fragment), Céline Condorelli, 2015
- 36–37. Endless House, Projekt för MoMA, NY, planer och fasader, 1959
- 38–41. Endless House för Mary Sisler, planer och sektioner, 1960
- 42. Mobile Home Library (rekonstruerad modell, scale 1:10; modellen är gjort av Peter Schamberger und Georg Wizany) 2008
- 43. Rekonstruktion av Mobile Home Library av Wittmann
- 44. Swindelier, Céline Condorelli, 2015
- 45. The Strategy of Everything, Céline Condorelli, 2015
- 46. Kiesler & Bartos, The Shrine of The Book, plan, 1957–65
- 47. Kiesler & Bartos, The Shrine of The Book, fasad i perspektiv, 1957–65
- 48. Party Lounge, 1936
- 49. Correalist Instruments, 1942
- 50. Correalist Rocker, 1942
- 51. Freischwinger Nr.2, 1933



- 52. Surrealistiska galleriet, Peggy Guggenheims Art of This Century (rekonstruerad modell, skala: 1:3), 1997
- 53. Hall of Superstition, Exposition Internationale du Surréalisme, utställningsinteriör, Galerie Maeght Paris 1947
- 54. Modell av Endless House, översikt, 1959



Vi var rörande eniga, Dieter och jag, om att inte bygga några väggar utan istället låta elementen själva skapa rumsligheter. Det har de också gjort, särskilt modellen av det surrealistiska galleriet på *Art of This Century* och T- och L-strukturerna, men även de tre modulerna av *Mobile Home Library* som har producerats. Jag kan inte säga att jag har en ensidig metod som jag alltid applicerar utan det beror mycket på materialet. Jag gillar vårt utställningsrum skarpt. Det är lite halvraätt, lite industriellt, lite industriromantiskt, och så har vi vårt golv som är ett konstverk av Wade Guyton, ett svart glossigt plywoodgolv som jag tycker lyfter nästan allt man ställer in där.

De strukturer som byggts speciellt för den här utställningen utgörs alltså av Céline Condorellis verk, de två T- och L-systemen som Inredningsarkitektur och Möbeldesign på Konstfack rekonstruerat i 1:1 utifrån Kieslers design 1924 i Wien, och så självklart podier och vitriner?

Vitrinerna ska jag säga är också de billigaste billiga, det är Ikeas Melltorp-bord modell större som vi beställt plexiglashuvar till.

Att fatta beslut kring podier är alltid svårt, hur gjorde ni?

Där kom jag och Dieter fram till att mörkt grått var det bästa. Jag hade velat ha en kraftigare färg men det ville inte han, och det var ingenting jag kände att jag behövde strida för, det fick gärna vara



mörkgrått. Höjden skulle vara ungefär densamma för alla verk som hade podier, och det har med ett slags medianhöjd att göra, som kanske är lite lägre än en människas medellängd. Modellen av Surrealistiska galleriet ville vi få i ögonhöjd, den behövde också ett podium som inte syns eftersom det är dolt bakom svart tyg. Den är för övrigt en riktig best, den modellen, otroligt tung och svår att installera.

Föreläsningsserien Vad gör en utställning? som organiserats i samband med utställningen och som har löpt under hela utställningsperioden, har i sig inte varit en föreläsningsserie om Kiesler och hans verk, även om vissa av föreläsarna har behandlat honom och hans arbete. Istället har den utgått ifrån Kieslers idéer genom att skapa ett forum för diskussion kring vad en utställning gör. Undersöker den här utställningen själv vad en utställning gör och på vilket sätt skulle du i så fall säga att den gör det?

Genom urvalet av verk, där vi har exempel på de flesta av Kieslers olika verksamhetsområden och även verksgrupper inom dessa områden. På det sättet skapar utställningen en bild, men det är inte en kronologisk bild. Som min medcurator Dieter Bogner sa under sin föreläsning som var den första i serien *Vad gör en utställning?*, att här på

Från utställningen *Frederick Kiesler: Visioner i arbete*
 Vänster: *Space Stage* (Fragment), Céline Condorelli, 2015
 Höger: Surrealistiska galleriet, *Peggy Guggenheims Art of This Century*, 1997, rekonstruerad modell
 Foto: Jean-Baptiste Beranger

Tensta konsthall är utställningen på flera sätt lik Kieslers ateljé. Allting finns där samtidigt, men det är inte organiserat i en prydlig kronologi. Istället handlar det om affiniteter mellan olika verk, och i mitten står någonting som är gjort av någon helt annan, nämligen Céline Condorellis runda träscen som refererar till Kieslers *Space Stage* från 1924. På den scenen ägde den föreläsning som Dieter Bogner höll, liksom alla andra föreläsningar i serien, rum. Så mitt i det som är Kieslers finns någonting annat, någonting som har ett förhållande till hans verk och hans rum. Vad utställningen gör är också att testa relevansen av hans idéer och verk, bärigheten, i och med de sex studentgrupper som har bjudits in. Genom att deras projekt är presenterade i utställningen får vi också ett element av samtidighet, lite frifräseri och lite närallgande projekt, inte kopior, men ändå projekt som direkt förhåller sig till Kieslers arbete. Det här utgör en sorts termometer.

Det står också uttryckligen i utställningskatalogen att man vill testa den samtida relevansen av Kieslers verk och att en metod som tillämpas är arbetet med och av dessa sex studentgrupper. Det är tydligt att detta har utgjort en viktig idé bakom utställningen. Ni måste ha lagt ned mycket tid på ett så komplext arbetssätt? Hur gick det, blev som ni hade tänkt er?

De sex studentgrupperna utgjordes av kursen *Architectural History and Theory* på Kungliga Konsthögskolan, Inredningsarkitektur och Möbeldesign på Konstfack, CuratorLab på Konstfack, KTH Tensta i samarbete med en femteklass på Askebyskolan i Rinkeby och Ulrika Karlssons studio på KTH Arkitektur. Med andra ord väldigt olika grupper som också har tagit sig an materialet på extremt skilda sätt, och det var lite det vi hade

önskat. Tidsspannet var september 2014 till vernissage i början av februari 2015, nästan ett halvår. Vissa lade ner mer tid och andra lite mindre tid. Jag tycker att det på det hela taget har fungerat väldigt bra, framför allt i inledningsstadiet med hur man närmade sig och jobbade med Kiesler, kanske släppte Kiesler och gjorde någonting annat. När utställningen nu är uppe, är projekten koncentrerade till de två T- och L-systemen. Samtliga studentgrupper har under utställningsperioden bjudits in för att göra en offentlig presentation av sina verk. Den biten har kanske inte blivit riktigt lika lyckad. Vi hade nog trott att andra studenter från de respektive utbildningarna eller skolorna per automatik skulle komma till dessa presentationer, men det gjorde de inte. Det är kanske inte heller någonting som i förstone lockar en besökare ut till Tensta mitt på dagen mitt i veckan. Där borde vi möjligen ha jobbat lite mer på hur vi kunde fått dessa presentationer att landa och inleda ett samtal med andra personer och grupper som kan tänkas vara intresserade av de här sakerna. Jag tycker att det är väldigt roligt att jobba med undervisning och utbildningssituationer, så jag har fått mersmak. Att konkret väva in undervisning på det här sättet innebär att vi inte bara testat i nutiden, vi skickar också Kieslers verk in i framtiden i och med förhoppningen att en och annan av de här eleverna och studenterna tar med sig erfarenheten och gör någonting annat av det framöver.

När Jens Hoffman framförde sin presentation i föreläsningsserien Vad gör en utställning? nämnde han utställningen Mining the Museum och dess eventuella inflytande över den här utställningen. Kan du säga någonting om det?

Jag undrar om jag då uppfattade det som att han refererade till sitt eget arbete på the Jewish

museum i New York där han har arbetat med samlingen, men om jag ska försöka se den utställningen i förhållande till det vi gör här så har det med den specifika historien att göra. *Mining the Museum* av Fred Wilson ägde rum på Maryland Historical Society i Baltimore. Konstnären, som är afroamerikansk, plockade fram föremål som länge hade legat gömda i samlingen och lade till den befintliga presentationen. Till exempel visade man upp vackra 1700-talsservicer i silver och bredvid dessa lade han slavbojor i metall, eftersom båda kvalificerade som metal works, under kategorin metallarbeten. Framför allt med Tensta museum: *Rapporter från nya Sverige*, vårt mångåriga projekt som också har haft en utställningsdel här, har vi tittat på historia och minne i Tensta och plockat fram, inte den typen av saker som Fred Wilson ställde ut, men bortglömda och dolda delar av historien och samtiden i Tensta.

Är det viktigt att Frederick Kiesler: Visioner i arbete visas just på Tensta konsthall?

Det är väldigt viktigt. Det är möjligt att jag hade gjort den här utställningen någon annanstans om jag hade arbetat någon annanstans, men då hade den blivit annorlunda och den hade kunnat läsas ytterligare annorlunda. En sak som gör att det känns angeläget att visa Kiesler idag i allmänhet är hans genomgående vilja och förmåga att tänka bortom det invanda, att hela tiden ta ett steg till. Det tycker jag att vi behöver i konsten idag, liksom i samhället i stort. Den visionära kvaliteten är extra viktig i Tensta just nu i och med den sociala, politiska och ekonomiska situationen här. Detta är en stadsdel i Stockholm med 20 000 invånare där medelinkomsten är betydligt lägre än i både Stockholm och i resten av landet, där arbetslösheten är hög och där det finns ett utbrett missnöje över

att vara en del av en segregerad stad, där förstås Östermalm utgör en lika segregerad del.

Utställningen kanske också fungerar som en påminnelse om idéerna bakom Tensta, stadsdelens historia och ”utopiska förflutna”?

Här kan nämnas att Kiesler var med i olika kommittéer för bostadsbyggande i USA under Roosevelts-åren på 30-talet. Han var alltså engagerad i bostadsfrågor, även om det enda vi har kvar av hans hand som har med detta att göra är *the Endless House* som var en villa, ett hus för bara en familj. Han underströk dock att huset skulle bebos av flera generationer i samma familj. Bakom miljonprogrammet som helhet, där Tensta är det största enskilda området, fanns givetvis tankar om gott boende för de bredare lagren av befolkningen. Detta kan man säga är fortsättningen på den emancipatoriska tradition som Kiesler ingick i från 20-talet och framåt som handlade om att om man till exempel kan skapa miljöer, vare sig det är bostäder eller utställningsrum, som förändrar människors sensibilitet och förmåga att se och uppleva, så kommer det i sin tur på något sätt att resultera i en annan sorts samhälle som också behöver andra boendeformer. Det är en aspekt, en annan aspekt är att bara det bästa är gott nog för Tensta, och det här är för mig *top of the pops* när det gäller 1900-talets konst och arkitektur.

Du har sagt att du ser ”art as the making of new imaginaries” och jag översätter det till att ”konst framställer nya föreställningsvärldar”. Är det här på grund av konstens parallellitet, som du också har diskuterat?

Ja, delvis. Det handlar om konstens förmåga att skapa det nya som vi ännu inte har lärt känna eller stött på, och att mycket av det intressanta i



samtidskonsten ägnar sig åt precis det. Kanske är det i någon mån en effekt av att vi lever i en situation där vardagens maskineri tar över och det framåtblickande, visionära och fantasifulla skjuts åt sidan. Konsten är en förståelseform och ett sätt att beröra och artikulera det okända.

Om man anser att en utställning är en form av parallell verklighet, berättelse eller sammanhang, där undersökningar som inte kan utföras utanför denna verklighet kan äga rum, skulle du säga att en utställning kan utgöra en utopisk sfär?

Det kan den. En utställning kan vara en sorts modell, en prototyp, och det är någonting som Kiesler ofta återkommer till. Samtidigt producerar en utställning verklighet. Jag satt faktiskt tidigare idag och tittade på några av mina anteckningar från Céline Condorellis presentation som utgjorde en av föreläsningarna i serien *Vad gör en utställning?*, och hon sa bland annat att en sak som en utställning gör är ”invent the future”, alltså den uppfinner framtiden. Det här handlar om utställningens förslagsställande karaktär.

Även arkitektur kan sägas existera på det här parallella planet i dess framställningsskede, och i undersökningar som inte direkt leder till realiserandet av byggnader. Arkitektur har alltså i min mening också den förslagsställande karaktär som du tillskriver utställningen. På vilket sätt är det här viktigt i Kieslers fall?

Om man nu ska säga att en arkitekt är en person som är involverad i realiserandet av byggnader

Från utställningen *Frederick Kiesler: Visioner i arbete*

Frederick Kiesler, *Correalist Rocker*, 1942 och *Endless House*, 1959

Foto: Malin Heyman

och gestaltningen av andra delar av den fysiska omgivningen, kan man knappast påstå att Kiesler var arkitekt eftersom han bara signerat ett enda byggnadsverk, nämligen *the Shrine of the Book* i Jerusalem. Men givetvis var han väldigt aktiv inom arkitekturfältet genom alla sina mer eller mindre utopiska förslag och skisser, från *the Horizontal Skyscraper* i slutet av 20-talet till *the Endless House* som han jobbade intensivt med på 1950- och 1960-talen. Han finns med andra ord definitivt i det här, både genom förslag för byggnadsverk som är så radikala att de inte var möjliga att realisera under hans levnad och genom arbetet med utställningen som en modell. Med utställningsarkitekturen för City in Space som han gjorde 1925 till den stora designutställningen i Paris, blev utställningen till och med en modell för en stad.

En utopisk föreställning om stad.

I allra högsta grad. En hängande stad.

Under Display on Display, en talk-show som Peter Lang från Kungliga Konsthögskolan organiserade här på Tensta konsthall som en del av ert publika program i samband med utställningen, talade man om utvecklingen av utställningsverktyget från att ha fungerat som ett illustrerande verktyg till att bli ett undersökande verktyg, ett sätt att tänka och att arbeta. Kan du berätta om hur du förhåller dig till detta?

Jag började jobba med utställningar och curating i bredare bemärkelse, där utställningen bara är ett format av väldigt många, för 25 år sedan. Från början, utan att ha bestämt det på något speciellt sätt, har utställningen liksom andra former för curating för mig varit ett sätt att undersöka. Först i efterhand har jag förstått att det kan läsas in i olika traditioner, metodiker osv.



För mig skulle det vara helt ointressant att jobba med en känsla av att jag vet exakt vad slutresultatet ska bli. Det här testandet, i någon bemärkelse, måste finnas med, och det är viktigt att det sker rumsligt, som en särskild form av gestaltning.

Och det rumsliga handlar delvis om det diskursiva, hur du framställer dina argument, men också om upplevelsen av utställningen?

Upplevelsen är helt central, den fysiska upplevelsen i rummet.

Du har talat om the curatorial som åtskilt från curating. Höll Kiesler på med the curatorial och utvecklade han i så fall detta?

Ja, det är möjligt att han faktiskt gjorde det. The curatorial ligger väldigt nära någonting konstnärligt, metodologiskt tänkt. Om man kan karaktärisera the curatorial som en specifik kombination av konst, frågeställningar, platser och perioder som tillsammans på något sätt inte är bekvämt med status quo utan till och med vill utmana den rådande ordningen i någon mening, då gjorde han definitivt det. Jag vill inte och kan inte se mig själv i en konstnärsposition och det är inte heller intressant att göra det. Delvis är det därför begreppet the curatorial har vuxit fram för mig som ett sätt att beskriva den metod som jag kan se har paralleller med vissa konstnärliga praktiker men har en annan utgångspunkt.

Vad tycker du om Kiesler som curator?

På lite distans, väldigt intressant, men jag ska

också erkänna att vad gäller till exempel utställningen med nya teatertekniker i Wien 1924, vet jag inte riktigt vad som ingick. Jag vet i stora drag vad det var, men där skulle jag behöva gå in i detalj. Jag har kanske en bättre uppfattning om vilka verk som ingick i presentationen i the Surrealist Gallery på Peggy Guggenheims museum *Art of This Century*, och likaså i surrealistutställningarna 1947, en i New York och en i Paris. Där var han dock inte den som gjorde urvalet, där gjorde han utställningsarkitekturen. Jag måste alltså titta närmare på detta och det är faktiskt planen då jag tillsammans med två andra curatorer kommer att göra en större Kieslerutställning i Wien sommaren 2016. Inför detta katalogarbete planerar jag att gå in på just Kieslers curatoriska arbete och studera i det detalj genom arkivstudier på stiftelsen i Wien.

Vad kan du säga om hans utställningsarkitektur?

Sinnesutvecklande i ordets bästa bemärkelse. Ibland helt knasig, alltid stimulerande.

Mitt intryck är att han var en stark auteur?

I högsta grad!

Det är kanske inte i första hand ditt eget angreppssätt när du själv gör utställningar?

Jag uppfattar inte mig själv som auteur i den bemärkelsen. Därmed inte sagt att jag inte har mycket inflytande, men det är inte för att jag vill signera på det sättet som en filmregissör kanske vill signera. För mig är det viktigt att konsten i så hög grad som möjligt får komma i första rummet och det kan göras på olika sätt, men jag har ofta en klar idé om hur saker kan orkestreras, koreograferas och på andra sätt gestaltas. Jag har alltid haft enormt stort utbyte av samtalet med konstnärer i samband med utställningar.

Från utställningen *Frederick Kiesler: Visioner i arbete*

Céline Condorelli, *Swindelier*, 2015

Foto: Malin Heyman

Jag ställer ofta frågor som är nya för konstnärerna i de här sammanhangen och jag uppfattar det som att jag kan bidra med någonting som kanske inte annars skulle finnas där. Det betyder inte att konstnären måste följa det jag föreslår eller ta konsekvenserna av svaren på dessa frågor. Det är alltid konstnären, tycker jag, som har sista ordet, så till vida att det inte handlar om besökarnas fysiska säkerhet eller någonting sådant. Men jag tycker det är väldigt roligt att bidra till att även konstnären kan se någonting på ett lite annat sätt, och min erfarenhet är att det är väldigt uppskattat.

I samband med Display on Display talade du också om att man som utställningsmakare kanske inte behöver bygga så mycket, utan istället låta verken skapa rumsligheter mellan sig. Arkitektur kan som bekant både utgöra utställningens utformning och utställningens ämne/innehåll. Frågan är om det här kan generera någonting intressant eller om du tycker att det ena tenderar att överskugga det andra snarare än att lyfta det? Om en arkitekt designar en utställning kan det kanske hända att man tappar lyhörddheten för de individuella verken, eftersom man är så sugen på att formalisera de rumsliga relationer man själv ser eller vill skapa?

Det händer till och med ganska ofta, och det tycker jag mig ha sett en hel del exempel på under senare år. Då har man inte jobbat curatoriskt. Istället är det design, och det är överdesign. Ofta är det tämligen okänsligt gjort.

Däremot har du sagt att utställningen Home Delivery på MoMA 2008 var ett väldigt lyckat exempel på en arkitekturutställning.

Ja! Det var en utställning gjord av arkitektur- och designavdelningen på MoMA som handlade

om tillfällig arkitektur. Den som uppstår i kölvattnet av naturkatastrofer och plötsliga samhällsförändringar, där man behöver baracker eller mobila byggnader av andra slag. Vad den gjorde som var så intressant, var att den hade något för om vi kan kalla det finsmakaren, den som vill titta på verk av 1900-talets *starchitects*, nästan alla stora arkitekter har nämligen någon gång ritat någonting dylikt, samtidigt som den presenterade en form av arkitektur som nästan alla människor har ett förhållande till. Nästan alla har någon gång haft någonting med den att göra, om det så bara har handlat om en byggfutt. Dessutom är det här förstås en typ av arkitektur som har med aktualiteter att göra, om det nu handlar om tsunamin (som ännu inte hade hänt när den här utställningen var aktuell), om krig, eller om andra stora händelser.

En del klassiskt material fanns med, t ex ritningar och modeller. Det jag ofta tycker är tråkigt med arkitekturutställningar är att det är så platt, så tvådimensionellt, och då kan modeller liva upp det hela. Det som dock var lyftet för Home Delivery var dels det myckna filmmaterialet, fantastiskt historiskt filmmaterial, och dels att man hade en bit arkitektur i utställningen. En mobil struktur från 30-talet stod där, fullständig, i skala 1 till 1. Man hade dessutom på en obebyggd tomt i närheten av MoMA placerat ytterligare några uppbyggda mobila strukturer som besökarna kunde gå ut och titta på, men det var extra fint att i själva utställningsrummet, i MoMAs byggnad, ha ett stycke mobilt bygge. Utställningen spände också från tidigt 1900-tal eller kanske till och med sent 1800-tal, till idag. Dessutom var den ganska kompakt, och inte överarbetad vad gäller utställningsarkitekturen. Brilliant, tyckte jag.

Fram till *Home Delivery* sa jag alltid att utställningar och arkitektur passar väldigt dåligt

ihop. Jag vill hellre uppleva arkitekturen genom en vandring eller en film, till och med en bok är ofta bättre än en utställning. Lite av det har väl förändrats, men jag uppfattar det ändå som en grundplåt i min erfarenhet av arkitekturutställningar.

Handlar det om upplevelsens centralitet? Upplevelsen av den byggda arkitekturen i relation till upplevelsen av en arkitekturutställning?

Ja, det är så pass medierat, också många gånger väldigt ensidigt medierat. Men det är väl där som det eventuellt sker någonting just nu. Helena Mattsson gav en otroligt bra presentation igår om tre fullskalemodeller på Moderna museet i slutet på 60- och början på 70-talet, och det kanske är det intressantaste jag har hört om utställningar i Sverige över huvud taget. Att detta berör utställningar som är intressanta för henne som arkitekturforskare pekar eventuellt mot att det här kan finnas ett intressant samtal.

Du avslutar ofta föreläsningarna i serien Vad gör en utställning? med att fråga föreläsaren just ”vad gör en utställning?”. Vill du själv svara på den frågan, som avslutning?

De gör olika saker från fall till fall. Det är viktigt att utgå ifrån de specifika fallen, men de bästa exemplen gör precis det jag började med att säga, de producerar verklighet, och de projicerar. De uppfinnar framtiden, ibland kanske helt omedvetet. ■

Constructing Worlds

Pär Eliaeson

Efter Malin Heymans intervju med Maria Lind (sid. 50-61) samtalade vi om Arkitekturmuseets arkitekturfotoutställning *Constructing Worlds*. Den är ett tacksamt exempel på de frågor som Lind och Tenta konsthall velat driva i och med utställningen om Frederick Kiesler och den programverksamhet som var i samband. Frågeställningen *Vad är en utställning?* borde naturligtvis alltid vara högaktuell för alla utställare alltid, men ibland undrar man.

Construction Worlds visades på Arkitekturmuseet i Stockholm under våren 2015. Utställningen producerades ursprungligen för kulturcentret Barbican i London där den visade under 2014. I Stockholm stöptes utställningskonceptet om och anpassades för den aktuella lokalen. Barbicans och museets producenter blev tvungna att välja bort en hel del av de fotografier som visades ursprungligen,

eftersom det nu inte kunde skapas tillräckligt med (enligt konceptet) användbar väggyta.

Malins samtal med Maria berörde bland annat utställningsarkitekturens roll i förhållande till utställningens innehåll och mening. Linds uppfattning var att form inte bör stå ivägen för innehåll och att utställningsmaterial i sig själv med fördel kunde skapa rumsligheter och samband i utställningen självständigt. Konceptet för *Constructing Worlds* är ett helt annat. Här är en stark yttre form, en byggd struktur styr och tidsordnar besökarens upplevelse och intagande av utställningen. Utställningsmaterialet i sig är strikt kronologiskt och den fysiska formen ligger helt i linje med detta. Ett starkt grepp, som förpliktigar. Skall det göras, skall det göras av en kvalificerad anledning.

Utställningens syfte är i mångt och mycket att skriva arkitekturfotografins moderna historia. Urvalet är klanderfritt och gediget, men också konventionellt och inte i huvudsak kritiskt. Det är svårt att hitta en central och genom utställningen levande intellektualitet och ett utforskande av arkitekturfotografins estetiska och ideologiska grundvalar och konflikter. För mig: mer form än innehåll.

Det mest angelägna att diskutera när det gäller arkitekturfotografen torde vara dels hur den framställer objektet, motivet: arkitekturen. Hur fotografen klarar av att representera en så komplex verksamhet som arkitektur. Hur fotografens egna egenskaper och villkor ställs i relation till arkitekturens. Dels borde det handla om fotografens eget uttryck, hur det kan varieras och hur det varierat genom tid och ideologi. Så att vi kan

Från *Constructing Worlds*, Arkitektur- och designcentrum, 2015
Foto: Pär Eliaeson



göra medvetna och kvalificerade val idag, som fotografer och beställare av fotografi.

Jag och Malin kunde konstatera att detta är en utställning som möjligen handlar en hel del om fotografier och fotografer, men mindre om fotografi. Fotografins tekniska, estetiska och ekonomiska villkor får vi inte veta mycket om. Hur fotografierna kommer till, vilka fria eller styrda val som kan ligga bakom eller vilka begränsningar som den fotografiska processen lägger på bildens konstitution lämnas därhän.

Enskilda verk kan dock i sin egen rätt och oförmedlat tala mycket om fotografin. Min största behållning var att i utställningen få se original av Thomas Struth. Hans oerhört estetiskt laddade hyperrealistiska fotografier handlar mycket om själva fotograferandets villkor, vad en fotografisk bild är och inte. Struths bilder liknar i mångt och mycket den konventionella arkitekturfotografen (eller tvärtom), men har egentligen nästan ingenting med den att göra. Struth använder arkitektur till att göra bilder, arkitekturfotografen gör bilder av arkitekturen. Egentligen kan man ifrågasätta vad Struth har på denna utställning att göra. Men som utställningen ser ut behövs han här.

Någonting Malin uppmärksammade mig på under vår vandring genom utställningen är hur lite den egentligen handlar om arkitektur. En utställning om arkitekturfotografi borde rimligen handla ganska mycket om arkitektur. Men om arkitekturfotografen i allmänhet inte riktigt gör det är det är det å andra sidan inte så konstigt. Varje arkitekturfotograf vet hur svårt det är att återge arkitekturens alla tre (eller fyra, eller fler) dimensioner i ett tvådimensionellt medium. Detta är ett välkänt faktum i vår bildorienterade samtid. Ända sedan arkitekturfotografins begynnelse har den varit i symbios med själva arkitekturen.

Bilden av vår byggda verklighet påverkar den byggda verkligheten, som påverkar bilden...

Constructing Worlds utställningsarkitektur är stark och bestämmande. Det är svårt att hitta egna vägar genom utställningen och betrakta det utställda i en annan ordning än vad som är förutbestämt av utställningsmakarna. Detta kan närmast betraktas som otidsenligt i en tid av ickeinjärt och ickehierarkiskt mediekonsumerande. Men kanske också okonventionellt, om det har en kvalificerad avsikt, som sagt. Det är dock oklart här.

Den bestämmande och rigida formen får inte bara effekt på besökarens upplevelse, den har som sagt även påverkat utställningsmaterialet. Eftersom utställningskonceptet säger att bilder endast får hängas inuti de uppbyggda geometriska grundformerna som är utställningsarkitekturen (kvadrat, cirkel, triangel), inte på deras utsidor, finns en anselig mängd tomma väggytor i utställningen trots att inte alla ursprungliga bilder får plats. Detta borde varit en väckarklocka för utställningsmakarna. En indikation på att utställningsarkitekturen hade sina brister och borde övergetts. Konsekvensen blev både form- och innehållsmässiga förluster.

Constructing Worlds är trots detta en mycket värdefullt och rik utställning. Som historielektion i arkitekturfotografi kan den vara storartad. Man kan lära sig mycket om fotografiets sublima värden här, men måste förstå en del om det innan och får dem inte sätta i sitt sammanhang eller problematiserade. Museet kunde gjort mycket av denna utställning i form av programverksamhet och intellektualisering kring ämnena, men det har man inte riktigt mäktat med. Vi tackar för tillfället att se alla dessa fotografins klassiker på hemmaplan och använder vår delvisa frustration och otillfredsställdhet som drivkraft för egna utforskanden. ■



Från *Constructing Worlds*, Arkitektur- och designcentrum, 2015
Foto: Pär Eliaeson



Är människan djursholmare?

Mikael Askergren

Två av de arkitektritade villor som Mikael Askergren valde ut att illustrera artikeln "Är djursholmaren människa?" (KRITIK #20) har nyligen bjudits ut till försäljning – vilket föranleder Mikael Askergren att göra följande återbesök i Djursholms villastad i Stockholms norra förorter.

VILLA DELIN, LEONIE GEISENDORF (1966-1970)

När villan i april 2015 bjuds ut till försäljning noterar jag genast i annonsen på mäklarens hemsida följande intressanta förändring: på villans övervåning fanns det ursprungligen ett mycket speciellt föräldrasovrum, med inte bara eget badrum utan också med egen öppen spis och plats för soffgrupp framför brasan. Denna planlösningsfiness har jag i alla år funnit vara mycket sofistikerad, eftersom villan i övrigt är såpass uppglasad och vardagsrumsytan på bottenvåningen därför

helt öppen för förbipasserandes blickar. Då innebär det förstås en stor livskvalitetsvinst för husets ägare att kunna dra sig undan till en rofylld brasa i den egna "sovrumssoviten" och därigenom slippa både støjiga barns lekar och förbipasserandes blickar när de vill vara litet mer för sig själva.

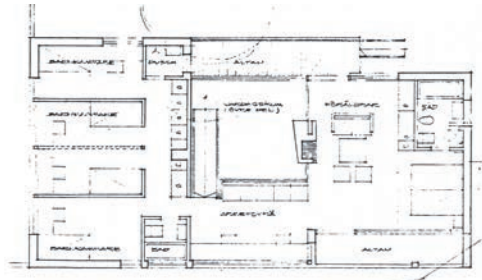
I april 2015 finns det inte längre plats för någon soffa i föräldrasovrummet. Badrummet har byggts om och förstörats – på sittgruppens (och den öppna spisens) bekostnad. Vad i herrans namn då för? Vad är det med våra dagars brackiga "djursholmare"? Kan de verkligen göra anspråk på att vara "riktiga" djursholmare?

Djursholm har ju, alltsedan villastadens grundande år 1889, kännetecknats av att bebyggas och bebos av progressiva akademiker (och ett flertal mycket kända författare och konstnärer) som inte alls varit särskilt intresserade av kapitalvaror och lyx. De hus som under efterkrigstiden byggdes i Djursholm präglades snarast av måttfullhet och sund anspråkslöshet. Under större delen av 1900-talet levde den typiske djursholmaren således på intet sätt i någon lyxbetonad bubbla avskild från resten av det då så progressiva Sverige. Man skulle rentav kunna hävda att det (visserligen relativt kapitalstarka) borgerskap som i Djursholm bebodde alla dessa rationellt planerade funkisvillor på vilda naturtomter utan vare sig simpölar eller tuktade gräsmattor, utan vare sig murar eller staket, och med enkelt grus på garageuppfarterna, att detta progressiva borgerskap i Djursholm bara låg ett par decennier före resten av Sverige, liksom.

Villa Delin, Strandvägen 43, Djursholm

Bygglovsritning 1968; illustration 2015, skala 1:300

Illustration och foto: © Per Jansson fastighetsförmedling



Djursholms villastad blev en social prototyp för dem som hade råd, innan resten av Sveriges medelklass hunnit ikapp ekonomiskt och utbildningsmässigt för att kunna leva på samma vis: 1970 fanns det förstås inte lika många kommunala daghem som idag, så djursholmarna fick ordna och finansiera sin barnomsorg på egen hand – men deras inställning till jämställdhet, till kvinnors yrkesliv och till barnuppfostran var påfallande lik dagens välutbildade unga svenskers.

Djursholm fungerade alltså i praktiken tidigt som ett slags (privatfinansierad) prototyp för välfärdsdemokratins (skattefinansierade) folkhem – det var min tes i artikeln ”Är djursholmaren människa?” (KRITIK #20). Och Leonie Geisendorfs villa vid Germaniaviken i Djursholm bekräftar min tes, tycker jag:

Villan var naturligtvis när den byggdes något utöver det vanliga rent designmässigt (beställarna, läkarparet Delin, hade uppenbarligen både smak och koll), men det var inte egentligen någon särskilt märkvärdig villa alls när det gällde den materiella bostads- och hygienstandarden inomhus. Såväl barnens sovrum som badrummet i villans föräldrasovrum var snarare blygsamt dimensionerade: HSB-standard, varken mer eller mindre. Men på 1970-talets var detta tydligen en fullt tillräcklig standard, även för Djursholms allra mest sofistikerade beställare och villabyggare.

2015 års variant av ”djursholmare” verkar dock vara allt annat än progressiv och anspråkslös. Man har utan pardon offrat villans mest fantastiska planlösningssfiness (möjligheten att på övervåningen kunna dra sig undan från den uppglasade undervåningens exponering för att istället, när man känner för det, umgås i bekväm enskildhet) bara för att få mer av ”lyxkänsla” (?) i ett större och flådigare inrett badrum.

Om 1970-talets djursholmare inte levde i någon lyxbetonad bubbla skild från det progressiva Sverige i övrigt, då aspirerar, då trånar 2015 års bra mycket brackigare ”djursholmare” (de osofistikerade och obildade finansnissarna) helt uppenbarligen efter att få leva i en sådan bubbla. Därför, som sagt: återinför regleringen av finansmarknaden!

VILLA HOLMBERG, KLAS ANSHELM (1959)

Också Klas Anshelms suterrängvilla i Djursholm anser jag bekräftar min tes i artikeln från 2013: när villan var nybyggd präglades planlösningen av stor måttfullhet vad avser bostads- och hygienstandard inomhus – den besuttne beställarens alla pengar till trots. Sovrummen är inte jättestora, och fem sovrum delar i sovrumsflygeln på ett och samma badrum.

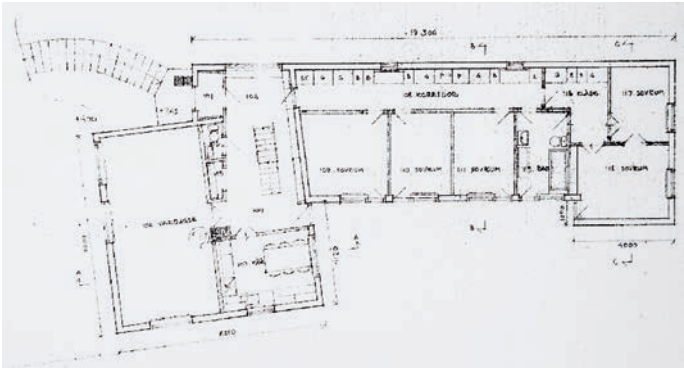
Exteriört känner man visserligen ännu inte riktigt igen Anshelm: gul spritputs, spröjs i fönstren, sadeltak i rött tegel. Man hade av Klas Anshelm förväntat sig svartmålad plywood och papptak, inte sant. Men den fristående trappan inomhus, mellan suterränghusets alla tre våningar, den trappan känns igen, den träkonstruktionen är mycket Anshelmsk i sin sofistikerade enkelhet (den förebadar de avskalade trapporna, plywooden och takpappen hos Anshelms Villa Oljelund från 1971). Trätrappans enkelhet bekräftar dessutom min tes att den typiske djursholmaren under efterkrigstiden må ha varit kapitalstarkare än de flesta svenskar, men föga intresserad av prålig lyx.

Men när villan i maj 2015 bjuds ut till försäljning noterar jag i annonsen på mäklarens hemsida

Villa Holmberg, Odinvägen 14A, Djursholm
Bygglovsritning 1959; illustration 2015, skala 1:300
Illustration och foto: © Magnusson fastighetsmäklari

att villan inte längre har lika många sovrum. En hel del väggar har rivits. Två av sovrummen har slagits ihop med den enkelsidiga sovrumskorridoren för att skapa ett nytt, större vardagsrum i sovrumsflygeln. Vad i herrans namn då för? Räckte inte det vardagsrum som redan fanns? Med öppen spis och allt.

Det ursprungliga vardagsrummet, det har istället byggts om till lyxkök. (Det ursprungliga köket har i sin tur slagits samman med det gamla



vardagsrummet.) Tvivelsutan för att ge den ursprungligen anspråkslöst dimensionerade och utrustade villan en mer ”lyxig” atmosfär. Men ”lyxighet” sker ofta på det sofistikerades bekostnad. Så ock i detta fall. Det har bara blivit platt brackighet av alltihop.

Jag noterar dock samtidigt på fotografierna i mäklarens annons att Anshelms sofistikerat anspråkslösa fristående trappa fortfarande är sig helt lik, gudskelov. ■



I Chicago flyger flanören

Sara Westin

Ett landskap – det utgör staden verkligen för flanören. Eller närmare bestämt: För honom delar sig staden i sina dialektiska poler. Den öppnar sig för honom som landskap och omsluter honom som kammare.

Walter Benjamin¹

Järnvägens historiska signatur består i att den utgör det första – och frånsatt de transatlantiska ångfartygen förmodligen sista – kommunikationsmedlet som formerar folkmassor. Postdiligensen, bilen och flygplanet transporterar endast resande i små grupper.

Walter Benjamin²

I Chicago flyger flanören
Om hon vill
När orken tryter, när skorna skaver, när benen värker

När hon snabbt vill ta sig fram genom staden
men inte kompromissa med friheten det innebär
att inte behöva köra bil

ha en bil, låna en bil, hålla sig alert nog att köra en bil, välja väg och tanka och parkera en bil

I Chicago sätter sig den av flanerande matta flanören på the ”L” train
och flyger

Inte så högt att hon förlorar kontakten med gatan

hon ser den fortfarande

snett uppifrån

Hon ser människorna som korsar den under hennes farkost

en farkost i vilken hon inte är ensam

utan medflygare med folkmassan

basfödan för hennes själ

I Chicago flyger flanören och på the ”L” train möts två till synes polära behov

Att vara *i* staden och att färdas *genom* den

att vara *på* gatan och samtidigt *över* den

att dröja kvar och förflyttas

att ha markkontakt och inte

– Michel de Certeaus ord till trots –

*It's hard to be down when you're up*³

Foto: Sara Westin



I Chicago flyger flanören och horisonten
öppnas och stängs
stängs och öppnas
Flanörens hunger efter det omslutna
Arkitektens behov av obrutna siktlinjer
På the "L" train i Chicago möts de båda

I Chicago flyger flanören
Tryggt nedsjunken i tågsätet men inte
avskuren från staden
äventyret
löftet
hotet
om att råka en främling

I Chicago flyger flanören när hon är trött
En resa med the "L" train är inte som tunnelba-
neresan en *anti-resa*;
ren förflyttning av kroppen som tungt och
trögt föremål
för att tala med Dag Østerberg⁴

I Chicago flyger flanören och i hennes kropp
upplöses gränsen mellan vandraren och voyeuren
Hon deltar, men betraktar
Betraktar, men deltar
Hennes blick inte den totaliserande, Gudlika,
maktfullkomliga
utan flackande
En sekund och de vidsträckta vyerna är ett
minne

I Chicago flyger flanören med en kropp som är
den extatiska
– frånvarande för sig själv och riktad mot
världen
Lätt som fågeln
flyger hon

Vagnen vaggar flanören som flyger fort mellan
husen medan dagen skymmer eller gryr
Gator korsas med en känsla av oövervinnerlighet

I Chicago flyger flanören
Och solen går upp
och solen går ned

¹ *Paris 1800-talets huvudstad. Passagearbetet*, Band 1. Översättning från tyskan: Ulf Peter Hallberg, Symposion, Stockholm/ Stehag, 1992 [1927-1940], s. 20.
² *Paris 1800-talets huvudstad. Passagearbetet*, Band 2. Översättning från tyskan: Ulf Peter Hallberg, Symposion, Stockholm/ Stehag, 1992 [1927-1940], s. 505.
³ *The Practice of Everyday Life*. Översättning från franskan: Steven Rendall, University of California Press, Berkeley och Los Angeles, 1984, s. 92.
⁴ *Stadens illusioner*. Översättning från norskan: Sten Andersson, Bokförlaget Korpen, Göteborg, 2000 [1998], s. 71-72.



THE ”L” TRAIN

Chicago föddes som stad officiellt år 1837 – som en port mellan Mississippifloden och de Stora sjöarna. En lång tid fram tills dess hade indianer bebott platsen, men dessa ”had to go”, som det heter i en dokumentär om staden producerad av BBC. Chicago växte oerhört snabbt, industrialiseringen blomstrade och staden – idag USA:s tredje största och mellan det amerikanska inbördeskriget och 1920 landets största producent av kött – var en viktig faktor bakom exempelvis New Yorks tillväxt. Under en period på sextio år – mellan 1830 och 1890 – multiplicerades befolkningsantalet med 37. År 1830 kunde chicagoborna i princip promenera överallt. Ett drygt halvsekel senare var behovet av transportmedel – utöver spårvagnarna och de ineffektiva hästtransporterna – skriande. Trängseln på stadens gator var stor, dödsolyckor i trafiken hörde till vanligheten, att bygga tunnlar ansågs för dyrt, lösningen blev att bygga uppåt.

Att Chicago är skyskrapans födelsestad är ingen nyhet för arkitekter och urbanfanatiker, men historien om the ”L” train – även den en upphöjd konstruktion – hamnar ofta oförtjänt i skuggan. 1892 öppnade den, som ett sätt att transportera folkmassorna som behövde ta sig till och från downtown. Bara New York hade haft ett upphöjt tåg innan Chicago, år 1867 byggdes på Manhattans västra sida en experimenträls, men vid expansion valde staden tunnellslösningen istället.

The ”L” train är idag inget mindre än en fungerande antikvitett, använd av mer än en halv miljon chicagobor och besökare varje dag. Trots att den har varit rejält hotad under åren – på grund av hård konkurrens från bilen och TV:n(!) med efterföljande ekonomiska problem – anses dess framtid idag säkrad; den erbjuder ett miljövänligt sätt att transportera sig i en tid av överhängande

klimathot. Den har inte alltid varit så populär och i början fick den inte ens gå in i stadskärnan på grund av att fastighetsägare och boende satte sig emot. The ”L” train för ett oljud, skrämde hästar och människor, och skymmer gatan för solljus, och gränsen mellan privat och offentligt utmanades då passagerare kan se rakt in i fönstren en våning upp. Men för Chicagos expansion har systemet varit avgörande och på transportområdet, ur ett ingenjörsperspektiv, motsvarar upphöjda eldrivna tåg närmast perfektion. Byggandet av linjerna satte igång byggandet av fastigheter; längs med spåren utanför stadskärnan växte hus upp som svampar ur marken.

Först 1897 fick the ”L” train sträcka sig ända in i stadskärnan och passagerare slapp gå den sista biten; man hade då övergått från ånga till elektricitet, vilket minskade smutsen om än inte larmet. Det var nu som de fyra ursprungliga linjerna knöts ihop i the Union Loop – en rektangel av upphöjd tågräls som har gett namn åt Chicagos stadskärna, the Loop, och som omfattar drygt en halv kvadratkilometer, åtta gånger fem kvarter. Än idag måste tågen sakta in för att klara de skarpa kurvorna. När the Union Loop (idag bara the Loop) skulle byggas fick fastighetsägare mutas med pengar, meter per meter, eftersom bygget sänkte värdet på husen intill. Detta har bidragit till att många hus har bevarats från rivning och ombyggnation; det har inte varit lönt, helt enkelt. Fram till och med 1960-talet fanns på vissa ställen gångbroar direkt från stationerna in till byggnaderna, använda av varuhuspersonal och tjänstemän på väg till och från arbetet.

Fallande passagerarantal, i princip stadigt mellan 1930- och 70-talen, har lett till att vissa sträckor och stationer har nedmonterats och stängts. Men i sin helhet har systemet växt; med

sina sexton mil räls utgör det USA:s fjärde största kollektivtrafiksysteem. Tekniskt sett består the ”L” inte enbart av upphöjda spår, utan även markplansbaserade och nedgrävda – tunnelbana, alltså. Men byggandet av tunnlar dröjde ända in på 1940-talet (jämför Londons tunnelbana, världens första, den byggdes 1863); alltför stora investeringar hade redan gjorts i det upphöjda systemet och den leriga jorden under staden försvårade.

År 1957 togs den sista trävagnen ur trafik och under åren har ovanligheter som begravningsvagnar och sjukhusvagnar funnits bland passagerarvagnarna. Skrotade trävagnar användes som förråd, kontor och omklädningsrum för arbetare ända in på 1980-talet. Idag består the ”L” train av stål och betong, förutom stationsdäck i trä, och rosten och erosionen är på många platser påtaglig. The ”L” train är och förblir ”the city’s rusty heart”, för att låna författaren Nelson Algrens uttryck. ■

KÄLLA

Borzo, Greg (2007) *The Chicago ”L”*. Charleston, South Carolina: Arcadia Publishing.

Blasieholmen: att verka genom att synas

Martin Eriksson

Jag brukar somna när jag försöker se filmen *Stalker* från 1979 av Andrej Tarkovskij. Det är synd, för det är ju en väldigt bra film.

Den handlar om en man som livnär sig på att föra över rika personer in i en förbjuden zon. Där inne finns en plats, där alla ens önskningar uppfylls. Vem som helst kan inte arbeta med detta. Stalkern har speciella förmågor. Han vet exakt hur man ska gå. Minsta felsteg kan innebära fruktansvärda saker.

*Om sommarens första fjäril är vit,
blir sommaren fin.
Om sommarens första fjäril är gul,
blir sommaren kul.
Om sommarens första fjäril är brun...
...det ska man inte tala om.*

Stalker gör det här för sin familj. Han gillar inte ens personerna, som han hjälper in till zonen, men han vill att hans barn ska få det bättre än han haft. Den bästa scenen är den allra sista, när hans dotter är ensam vid ett köksbord.

Medan mamma och pappa tjafsar i rummet bredvid visar det sig att hon kan flytta glasen på köksbordet enbart med tankekraft (det kan inte Stalker). Ett tåg passerar, där någon på hög volym spelar *Hymn till glädjen*. Den sista satsen i Beethovens 9:e symfoni.

Jaha, tänker jag yrvaket. Hon har andra förmågor och kommer att möta andra utmaningar. Hon kommer att få ett bättre, men också ett sämre liv, oavsett hur mycket Stalker anstränger sig. Han kanske vet hur man hittar till platsen där man kan önska sig allt man vill, men han har ingen koll på sin dotters liv, möjligheter och utmaningar.

Min dotter är två år. Hon har bara hastigt besökt Blasieholmen. För henne är det, tror jag, främst en plats för transfer. Kanske delar hon den bilden med många andra som sprungit mot Waxholmsbåtarna eller bott på Grand Hotel.

Historiskt måste man dock konstatera att Blasieholmen tvärtom varit en plats, där det gäller att bita sig kvar. Bygga eller köpa ett palats. Visa sin makt, mitt emot slottet.

Någon har berättat för mig att hela kvarteret Fersenska terassen ägs av Handelsbanken. Hela? Nej! En fastighet, som befolkas av herrklubben Sällskapet, vägrar säljas trots ivriga propåer. Det påminner om seriefiguren Asterix och hans tappra galler, som vägrar ge upp mot romarna i lägren Babaorum, Aquarium, Laudanum och Lillbonum.

Ur *Stalker*, Andrej Tarkovskij, 1979
© Mosfilm



Längre ut ligger Nationalmuseum, ett tullhus och två hamnmagasin. Mellan ligger en park, där jag får en känsla av att skumma saker kan ske på nätterna. Här ska Nobelcentrum byggas. Fronten hamnar inte mot slottet, utan mot Strandvägen.

David Chipperfield, som tog arkitektexamen ungefär när Stalker hade premiär, har vunnit tävlingen, men tyvärr ändå hamnat på baksidan.

Just det, Stalker. Den näst bästa scenen är mitt i filmen. Gruppen har gått vilse och tvekar om de överhuvudtaget kan fortsätta.

En röst, som jag läser som Stalkers/Tarkovskijs egna, beskriver hur det som är hårt, snart är dött, medan det som är flexibelt är ungt och levande.

*When a man is born he is soft and pliable.
When he dies he is strong and hard.*

*When a tree grows it is soft and pliable.
But when it is dry and hard it dies.*

*Hardness and strength
are death's companions.
Flexibility and softness
are the embodiment of life.
That which has become hard
shall not triumph.*

Jag tänker på arkitekturteoretikern Bruno Zevi. Han drar en skiljelinje mellan Le Corbusiers Villa Savoye och Frank Loyd Wrights Fallingwater som jag tycker påminner om Tarkovskij ovan. Som jag tolkar Zevi skapar Wright rum runt livet, medan Le Corbusier ägnar sig åt en frikopplad rationell geometri.

Le Corbusier blir i det här hårda ljuset, grenen som lätt går av, tyvärr. Wright blir den unga som böjer sig och överlever.

Hans Scharoun överlever också. I hans konserthus i Berlin sitter orkestern i mitten. Publiken samlar sig runtom. Så som man gör om någon börjar spela och man vill lyssna. Philharmonie invigdes 1963, alldeles vid den då nästan lika nybyggda Berlinmuren. Jag tänker på ett foto jag sett från byggnadens tak. I förgrunden ser man en skulptur av Fågel Fenix. I bakgrunden ser man den stängda Brandenburger Tor.

Behöver jag tala om att Berlins filharmoniker spelade Beethovens 9:a när de invigde den nya lokalen. Ja, samma låt som Stalkers dotter får höra när hon utövar telekinesi i filmens slutscen.

Jag konstaterar att Chipperfields planer för Nobelcentrum skiljer sig markant från Scharouns konserthus i Berlin, men sedan ser jag en rendering av fasaden.

Det ser ut som en ridå av stålpelare som dras isär. Bakom ligger märkligt nog Asplunds stadsbibliotek. Den byggnad Sverige skulle skicka till arkitekturensurovisionsschlagerfestival, om den fanns.

Jag tänker sedan på cigarettmärket Camels påstått subliminala reklamkampanjer. De beskylldes för att använda bilder som undermedvetet skulle påverka konsumenten.

Kamelen beskars på ett sådant sätt att det liknade könsdelar. Den undermedvetna kommunikationen var att om du konsumerar Camel så får du ligga.

Överfört till Nobelcentrum, skulle det subliminila budskapet vara: Åh, då får vi en till fin byggnad. Lika fin som stadsbiblioteket. Och vi får signaturen Chipperfield på köpet.

Ett problem med internationella stjärnarkitekter, Foster, Kolhaas eller kanske Nimhotep, på sin tid, är att de kan eller kunde rita vad som helst. Helt utan hänsyn till sammanhanget, eftersom byggnaden är arkitektens signatur. Nu finns Chipperfield i Stockholm. Hurra.

Jag kommer hem efter att ha lyckats köpa ett original av Tullan Fink och då spelar det ingen roll att färgerna inte matchar soffan.

Eller den 7 ton tunga skulpturen av Pinocchio i Borås. Det spelar ingen roll vad skulpturen föreställer. Det viktiga är att Borås fått en internationellt erkänd skulptörs verk till sin stad. Jim Dine kan ju i och för sig gömma sig bakom dadaismen, att ingenting spelar någon roll. Men det kan inte Chipperfield. Och inte jag heller när jag kommer hem med Tullan Fink.

Jag läser Svenska Dagbladet som försäkrar mig om att Chipperfield har koll på Stockholm. Han kände ju uppenbarligen till stadsbiblioteket i alla fall. Den finaste byggnaden vi har. Hade Nobelcentrum legat i Istanbul, hade kanske en ny Hagia Sofia visat sig bakom ridån av stålpelare. Hade Nobelcentrum legat i Kairo, hade Khefrens pyramid tittat fram. ■

Vinnande förslag i tävlingen om Nobel center, 2014

© David Chipperfield Architects



Nobel center Plan B

Pär Eliaeson

Det stormar kring Nobelstiftelsens projekt Nobel center på Blasieholmen. Omfattande kritik från tunga remissinstanser och allmänhet. Det är tydligt att det framtagna tävlingsförslaget från David Chipperfields kontor kommer att bli svårt att uppföra i sin nuvarande form. Ledande personer ur stiftelsen har också lyssnat på kritiken och säger sig villiga att bearbeta förslaget.

Det är uppenbart att Chipperfields tävlingsprojekt har brister. Det är för stort och för dåligt förankrat på platsen. Befintliga byggnader och platsens historik tas inte om hand eller används på ett komplext sätt i lösningen. Den föreslagna arkitekturen erbjuder inte de sensationer som en märkesbyggnad som detta skulle kunna ha, istället en konventionell businessmodernism i halvgammalt moderiktigt material. Det fanns

alternativa förslag i tävlingen som visade på andra angreppssätt i både avseende på arkitektur, estetik och kontext, men de valdes bort av juryn.

Det är kontextuellt som Chipperfields byggnad är som sämst. Den bryter mot kringliggande byggnaders höjd och proportion, men på ett halvdant sätt. Om en ny skala och materialitet skall introduceras på platsen borde det göras med ett större och tydligare grepp. Det hade absolut kunnat vara möjligt, om det är önskvärt är en annan sak. En skal- och storleksmässigt anpassad byggnadskropp i kontrasterande material och stil hade kunnat ge ett komplext och motsägelsefullt spel med platsen och omgivningarna, på ett ödmjukt och mångtydigt sätt. En helt anpassad arkitektur med sofistikerade språkspel och förskjutningar i förhållande till det befintliga hade kunnat ge gedigna pluspoäng i den lilla men tunga skalan åt beställaren. Nu står man istället med brallorna nere, lätta att angripa för både populistiska neokonservativa grupperingar som triumferar i lättköpt och banal antimodernism och som föremål för vederhäftig kritik från en bekymrad kulturmiljövård.

Själva byggnaden är en simpel miesiansk låda med lite bling på toppen. Planlösningarna generella som i vilken kontorslada som helst. Oinspireade renderingar av fattiga pseudominimalistiska interiörer, med undantag av auditoriets dramatiska överdåd som krona på verket. Vid David Chipperfields presentation på Moderna museet framgick det att maestro var nödtorftigt insatt i projektets specifika delar och han levererade en föga inspirerande presentation.

Vinnande förslag i tävling om Nobel center 2014

© David Chipperfield Architects





Vinnande förslag i tävling om Nobel center 2014
 © David Chipperfield Architects





Blasieholmen, Norrmalm, Stockholm
Foto: Pär Eliaeson

Fasaderna sades vara inspirerade av en nordisk modernism för att verka lokala. Inför en kunnig publik är detta en vågad utsaga. Att plikt-skyldigt referera till en obsolet estetik referenten uppenbart saknar djupare kunskap om kan inte bli mycket annat än platt fall.

De konservativa kritikerna har skjutit in sig på de befintliga byggnader som inte bevaras. Det talas om det tullhus från 1876 vid Hovslagargatan och två hamnmagasin från 1900 vid kajen mot Skeppsholmen. Byggnaderna är av en konventionell och väl utformad arkitektur och knyter tydligt an till platsens historia i det maritima Stockholm. Byggnaderna upptar idag en större del av den yta som är planerad för Nobel center, men avviker i sin totala skala från omgivande bebyggelse.

Att på olika sätt använda sig av de befintliga byggnaderna borde inte vara omöjligt för ett Nobel center. Tre tävlingsförslag i det första steget – 3xN, Lundgaard & Tranberg, OMA – lät tullhuset stå kvar. Hamnmagasinen är generella strukturer som mycket väl skulle kunna användas till publika funktioner som utställningar och restaurang. I ett renoverat skick skulle de kunna ha ett stort arkitektonisk och kulturhistorisk värde.

Att infoga de befintliga byggnaderna i Nobel center vore att visa att Nobelstiftelsen inte bara är ute efter att manifesteras sig själva suveränt och självtillräckligt i arkitektur, på ett tämligen förläggat och konventionellt sätt. Utan att man även är en institution som är i takt med den tid som talar om stadens sociala sammanhang och ett mångtydigt arbete med olika hierarkier av historiska lager och berättelser.

Ännu är ingenting rivet och ingenting påbörjat på sydöstra Blasieholmen. Nobelstiftelsen har fortfarande alla möjligheter att göra skillnad. ■



Blasieholmen, Norrmalm, Stockholm
Foto: Pär Eliaeson



Följande uppslag, vänster: ortofoto Blasieholmen, © Lantmäteriet/Metria
Höger: vinnande förslag i tävling om Nobel center 2014 © David Chipperfield Architects, skala 1:500



Neues Nationalmuseum

Pär Eliaeson

Stel och sömnig pressträff om Nationalmuseums renovering. Plötsligt vaknar jag. Min hjärna gör snabba slutledningar av lösryckt information och går plötsligt på högvarv. En idé och en förhoppning!

Den dunkla och dammiga byggplatsen får mening och mitt besök ett mål. Jag och mitt sällskap hastar ut till den södra ljusgården för att beskåda dagens clou. Mycket suggestivt.

Det är så att under 1960-talet byggdes Nationalmuseums södra ljusgård igen med en hörsal. Tillbyggnaden gjordes hårdhänt enligt den tidens ideologi. De ursprungliga fasaderna i ljusgården rakades av, inte mycket av det ursprungliga utförandet finns kvar. På pressträffen får vi veta att den slutgiltiga gestaltningen av den södra ljusgården inte är fastställd! Därav en liten gnutta hopp och en spirande idé.

Min största arkitekturupplevelse de senaste åren är Neues Museum i Berlin. Den till- och ombyggnad och restaurering som arkitekt David Chipperfields kontor i Berlin och restaureringsarkitekten Julian Harrap ansvarat för är en oerhört rik och komplex gestaltning med både helt nya delar, rekonstruering och restaurering. Sättet som arkitekterna blandat och korsbefruktat de olika arbetssätten är innovativ och mångtydig. Utfört med en glasklar auktoritet i designlösningarna och koncepten och med en extremt hög kvalitet i det tekniska utförandet, framförallt i de delar där rekonstruktion och restaurering varit aktuellt.

Under senare år har en slags postmodern eller dekonstruktivistisk hållning uppenbarat sig inom restaureringskonsten. Frågan om ursprunglighet och autenticitet är inte längre lika självklar. En ny syn på tillägg och senare tids förändringar har förändrat de lösningar som kommer till utförande. De två förenklade huvudspår som tidigare etablerats – att antingen ”återställa” till någon slags uppfattning om ”ursprunglighet” eller lägga till någonting helt ”nytt”, i stilmässig kontrast – är inte längre ensamma på banan. Neues Museum är en rik provkarta både på huvudspåren och allt däremellan och var gränserna går mellan dom är många gånger svårt att se. En ofantligt komplex helhet som ställer höga krav på betraktaren och kritikern. Underbart!

Det som var grundläggande för projektet Neues Museum är den katastrof som förelåg. Museet förstördes till stora delar under andra världskriget. Detta tillstånd har till stor del genererat den rikedom och kreativitet som projektet nu innehåller.

Södra ljusgården, Nationalmuseum, Stockholm

Foto: Pär Eliaeson



I och med 1960-talets brutala tillbyggnad av hörsalen och dess rivning 2014 har det för övrigt fridfulla och tillrättalagda Nationalmuseum fått sin katastrof! Vilket inte är svårt att inbilla sig när man ser hur ljusgården ser ut denna dag. Den nu förestående nedsprängningen(!) av en installationsvåning under gårdens nya upphöjda golv gör sitt till i undergångsstämningen.

Här är förutsättningarna helt otroliga för en extremt komplex rekonstruktion/restaurering/nygestaltning. Det finns ”ursprunglighet”, det finns fragment av olika epoker och tillägg, det finns stark materialverkan och suggestiva skador och sår. Att radera ut allt detta till en entydig och förment konsekvent helt ny helhet eller en anonym och omöjlig ”autenticitet” vore att gå miste om en stor möjlighet till storartad restaureringsarkitektur. Världsklass, rentav.

I Nationalmuseum-projektet har vi inte Chipperfield/Harrap, men väl Wingårdh/Wikerstål (som konkurrerade ut Chipperfield i upphandlingen). Wingårdhs djupa kunskap i det postmodernistiska och motsägelsfulla skulle verkligen kunna blomma ut här. Wikerståls långa erfarenhet kan lägga kunskaplig grund.

Missa för sjutton inte detta tillfälle, Statens fastighetsverk!

Kuriosa är att både Neues Museum och Nationalmuseum ursprungligen designades av samma arkitekt: tyske Friedrich August Stüler. Byggnaderna stod färdiga 1855 respektive 1866.

I sammanhanget kan också nämnas att hörsalen från 1900-talet aldrig har varit aktuell för ett bevarande som ett tidstypisk tillägg. Där står vi ännu inte i restaureringsdiskussionen. ■



Medverkande:

Pär Eliaeson
ingenjör, arkitekt, skribent och fotograf, Stockholm

Mikael Askergren
arkitekt och skribent, Stockholm

Sara Westin
doktor i kulturgeografi, Stockholm

Paul Hansson
byggnadsantikvarie och skribent, Malmö

Malin Heyman
arkitekt och skribent, Stockholm

Martin Eriksson
arkitekt och grafisk formgivare, Stockholm

