

KRITIK

A black and white photograph of a modern building facade. The building features two large, illuminated, curved glass doors set into a wall of dark, textured stone blocks. A person on the left side of the frame is holding several balloons. A street lamp pole is positioned in the foreground, running vertically through the center of the image. The ground is paved with large, light-colored tiles, and there are circular manhole covers visible. The overall scene is urban and contemporary.

Arkitekturtidskriften KRITIK #31

oktober 2016

Syntes förlag

ISSN 1654-7969

Pris: 125 SEK

KRITIK

Arkitekturtidskriften KRITIK #31
oktober 2016
Syntes förlag
ISSN 1654-7969
Pris: 125 SEK

Chefredaktör och ansvarig utgivare:
Pär Eliaeson

Layout:
Syntes förlag

Medverkande:
Pär Eliaeson, Mikael Askergrén,
Johan Fowelin, Hynek Pallas,
Lisa Marie Mannfolk, Ulf Bredberg

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

Facebook:
facebook.com/Arkitekturtidskriften.KRITIK

Blogg:
syntesforlag.blogspot.com

Tryck:
Spauda, Vilnius

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

- 6 Ledare
- 8 INDUSTRIALISTEN OCH (BO)STADEN
Hynek Pallas
- 20 OM TREVLIGHET
Lisa Marie Mannfolk
- 28 ARKITEKTUR SOM SYMBOL
Pär Eliaeson
- 30 VILKEN ÄR BÄST?
Johan Fowelin
- 38 PENNINGBY SLOTT
Mikael Askergrén
- 46 ÖVERSTORA OCH ENERGISLÖSANDE
LÄGENHETER
Ulf Bredberg
- 54 BOSTADSRÄTTENS KOMMUNISTISKA
POTENTIAL, DEL 2
Pär Eliaeson

Omslag:
Sidan 1: Sveriges riksbank, Stockholm, 1976
Arkitekt: Peter Celsing
Foto: Johan Fowelin
Sidan 56: Kungliga slottet, Stockholm, 1771
Arkitekt: Nicodemus Tessin d y
Foto: Johan Fowelin

Stilen förde oss hit

Pär Eliaeson

Någonting har hänt. Och det är inte kul. Yrkesorganisationen Sveriges arkitekters kanaler i sociala medier står under angrepp från populistiska och neokonservativa lobbygrupper som driver en agenda mot modernistisk arkitektur. De föredrar enbart klassicism och kan inte se arkitekturens estetiska och stilmässiga bredd och djupgående kvaliteter bortom stilarna. En typisk hållning hos okunniga och konservativa, för att inte säga reaktionära.

Med de sociala mediernas sårbarhet för små välorganiserade lobbygruppers hängivenhet får sådana här företeelser större relativ effekt än vad man kan önska. Sveriges arkitekter har försökt att ta problemen på allvar och bjöd till och med in representanter för grupperna till debatt i Almedalen. Med klen intellektuellt och politiskt resultat. Det ligger i populismens natur. Att bemöta den effektivt och intelligent är en av vår samtids allra största utmaningar och ingentng som enbart gäller arkitekturens område. Det står klart för varje samhällsengagerad medborgare.

Ett av problemen när det gäller arkitekturen och dess stilar är att tokstollarna inte har helt och hållet har fel. Vi har ett estetiskt och stilmässigt problem med vår svenska arkitektur. Den oreflekterade nynymodernismen är inte bara estetiskt gäspframkallande och fattig på arkitektonisk köttslighet utan också ideologiskt problematisk i ett postmodernt och mångkulturellt tillstånd.

De initierade kritiserar alltså nynymodernismen från ett radikalt håll, populisterna från ett konservativt. Det är här komik kan uppstå. De neokonservativa tror att nynymodernsimen är ett radikalt uttryck och reagerar därför med reptilhjärnan mot den modernitet som de alltid värjer sig emot. När ett sådan företeelse som Spridds växjöprojekt (på omslaget till vårt förra nummer) dyker upp jublar traditionalisterna, utan att förstå det progressiva och omstörtande i projektet. De ser bara ytan, och knappt den. Vänta bara när de förstår ideologin bakom. Vilken inte är svår att utläsa när man lägger minimal tid på att se vad Spridd gör annars på dagarna.

Men dessa roande aspekter av utvecklingen överväger inte. Som populismen alltid gör snedvrider den uppfattningar och opinion. Det är lätt att hänfalla till enkla och förutsägbara utsagor i en tid som inte straffar enfalden och det vulgära. De nyligen offentliggjorda kandidaterna till Kasper Salin-priset fick naturligt sin släng av den slevan. Fattas bara annat.

Också folk som borde veta bättre rycks med. Ett uppseendeväckande uttryck stod exempelvis sekreteraren för Stockholms skönhetsråd för. Han yppade offentligt slängiga och okunniga kommentarer om kandidaterna som dessutom slog hårdast mot det objekt av de fyra som är mest ideelt och samhällstillvänt. Ett originellt sätt att visa sitt klassförakt. Svårt att föreställa sig att hans företrädare skulle ha gjort någonting liknande. Även i en sådan institution har det skett en förändring.

Få saker är fortfarande så provocerande som moderniteten och det reellt progressiva. ■

Nominerade till Kasper Salinpriset 2016:
A. Studio 1, flerbostadshus, Örgryte, Göteborg. Byggherre: HSB. Foto: Rasmus Norlander
B. Nötkärnan vårdcentral , Bergsjön, Göteborg. Byggherre: Bergsjön vårdcentral och BVC. Foto: Wingårdhs
C. Bro galopp, Upplands-Bro. Byggherre: Svensk galopp. Foto: Åke E:son Lindman.
D. Råå förskola, Helsingborg. Byggherre: Helsingborgs stad. Foto: Adam Mørk.



A



B



C



D

Industrialisten och (bo)staden

– från Bata till Spotify

Hynek Pallas

Den 29 juni 1914 når nyheten om mordet på Franz Ferdinand och Österrike-Ungerns stundande mobilisering skofabrikanten Tomáš Baťa i den lilla centraleuropeiska staden Zlín. Baťa beställer en droska till stationen med missar tåget till Wien. Han köper hästen och rider ikapp tåget. På plats i dubbelmonarkins huvudstad springer Baťa omedelbart till parlamentet. När han kliver ut har han säkrat ett lukrativt kontrakt på militärkängor.

Jag kom att tänka på historien om denna resa – som säger något om Tomáš Baťas hängivenhet – när jag i våras läste Spotify-cheferna Daniel Ek och Martin Lorentzons öppna brev om Stockholms bostadssituation. Brevets underförstådda hot – avreglera hyror, annars – kan sammanfattas i en intervju med företagets HR-chef Katarina Bergs (SvD 4/3 2016): ”Vi måste se över vårt beslut om att ha ett huvudkontor i en stad som inte investerar i bostäder och som inte möter våra medarbetares behov”.

Arbetarnas behov, ja. Skofabrikens militärkontrakt var nämligen medel för ett annat mål som Tomáš Baťa hade – att rädda sina arbetare.

Under de kommande krigsåren skulle han lyckas hålla hela Zlíns manliga befolkning från fronten. Samtidigt skulle det lukrativa kontraktet lägga grunden till ett av dåtidens största europeiska företag, som därför i sin tur kunde genomföra den utopiska visionen Baťa hade för sina arbetares behov.

Det tidiga 1900-talets centraleuropa var inte Stockholm 2016. Globaliseringen var långt bort och Richard Floridas teorier om programmerbara städer för att attrahera den kreativa klassen – som ett gigantiskt flugpapperklister av festivaler, Michelin-restauranger, stjärnarkitekturtridade operahus och museer – var avlägset. Bata-fabrikens arbetare var centraleuropeisk underklass som bara decennier tidigare levt i den trälldom som benämndes robota (ur vilken författaren Karel Čapek skapade namnet robot).

Idag skulle vi kalla Tomáš Baťa industri-spion. Han tjänade sina första stora pengar när pappa skomakaren fick slut på läder. Sonen fick infallet att göra skor av grovt tyg, varpå han snart konkurrerade ut alla skomakare i Mähren-regionen med Bata-butiker i varje stad (Mähren är av de tre regionerna i dagens Tjeckien). När verksamheten tog fart reste Tomáš Baťa med tre kollegor till USA. Där tog de jobb på fabriker och möttes om kvällarna för att jämföra automatiseringen. Sedan åkte de hem till Europa och det nya landet Tjeckoslovakien, där Tomáš Baťa byggde sitt löpande band utifrån Fords föreställning om att arbetaren, grovt uttryckt, är en idiot. Istället för att lära ut hundra uppgifter delas produktionen upp i hundra delar där arbetaren bara behöver kunna en. Sinkade en arbetare produktionen hos Bata, då stannade bandet och en röd lampa tändes över just den personen.

Behöver jag påpeka att fackföreningar var bannlysta?

Ändå går det inte bara en röd tråd från den kooperativa by Tomáš Baťa byggde till det svenska Folkhemmet. Baťas vision var drägliga omständigheter för arbetare som då fortfarande levde under usla förhållanden.

Vykort från 1930-talet

© Bata



Och fotografierna från det gamla Zlín och dess matvarubutiker kunde vara hämtade från Olof Palmes Vällingby trettio år senare.

Det finns också fascinerande paralleller mellan stadstanken nu och då i relationen mellan näringsliv och politik. Tomáš Baťa drömde om ett Gesamtkunstwerk – en ”total” miljö som skulle fylla arbetarens alla behov: tak över huvudet, utbildning, sjukvård, träning och kultur. Liksom Daniel Ek och Martin Lorentzon vänder sig till Stockholm stad, insåg Bata vikten av politisk makt. 1923 valdes han därför till borgmästare i Zlín – och decennierna fram till nästa krig skulle alla partier utom kommunisterna sätta Bata-anställda som toppkandidater i lokalvalen. Vänskapen med den hyllade tjeckoslovakiske presidenten Tomáš Garrigue Masaryk skadade förstås inte.

Så förvandlades Zlín från ett sömnigt, le-
rigt bakvatten till en stad byggd och beundrad
av sin tids främsta internationella arkitekter.
På en utställning i Prags funkispalats Veletržní
palác 2009 belystes Zlíns arkitektur och
stadsplanering (återfinns i katalogen *The Bata
Phenomenon – Zlín Architecture 1910-1960*).

Det fascinerande på utställningen var inte
bara staden i sig och de storslagna planerna –
influerade av trädgårdsstadsrörelsen – utan hur
detaljerna visade att Tomáš Baťa inte lämnade
något till slumpen. Och att hans sociala rörelse
var en del av den samtida kulturströmningen.
Arkitekturfotografierna var tagna av ingen an-
nan än Josef Sudek, 1920-talets mest progres-
sive tjeckiske fotograf. Stadsplanen ritades av
Le Corbusier-studenten Frantisek Lydie Gahu-
ra, som skulle samarbeta med Tomáš Baťa till
dennes för tidiga död. Zlín fylldes av byggnader
från Jan Kotěra – en tidig modernist, betraktad
som den moderna tjeckiska arkitekturens fader
– Josef Gočár – som har ritat några av Prags
främsta kubistiska byggnader inklusive den
rondokubistiska Legiobanken – och Vladimír
Karfík som arbetade för Frank Lloyd Wright
när Tomáš Baťa lockade honom från Chicago
till Zlín med ett lukrativt kontrakt.



Socio-spatial Aspects of Zlín's Urbanization (1900–1938)

by Ondřej Ševeček

Introduction – A Typological Classification of Baťa's Urban Model

If we follow the emergence of modern Zlín and other Bata towns from the macro-perspective of the history of urbanization, it is evident that the activities of the Bata enterprise can be classified as various types of efforts by industry to provide for its own employees. As early as the 19th century these initiatives developed among various industrial companies in several directions: from model textile, steel, railway, factory and other towns to the projects of various utopian communes. The building of a new Zlín as a model town of the Bata Company hence could – in the new structural conditions of the interwar era (a time when entrepreneurs from around the world undertook "pilgrimages" to Henry Ford's factories in the United States, which had become a universally respected ideal of a large manufacturing company, and when efficiency and standardization were the omnipresent "incantations") – in a sense build on the experience of a whole range of entrepreneurs who had embarked, throughout the industrial era and with varying success, on attempts to build industrial municipalities and communities around their factories. This specific type of industrial municipality, to a large extent built and managed by a single business enterprise, is commonly referred to in Anglo-Saxon scholarship as a "company town."¹

This type of business activity could in some cases result in reform-oriented efforts to build model municipalities that were to create an adequate municipal and social framework for the lives of industry employees.

The construction of these municipalities was usually associated with considerable entrepreneurial paternalism, which went far beyond the mere need for new buildings on the part of the factory. Homes, parks, schools, libraries and public halls were well designed, often by leading architects, and integrated into an attractive landscape, revealing an exceptional commitment on the part of their investors to create suitable conditions for employees' lives. Besides architectural and urban-planning innovations (to which discussions of this theme often limit themselves), these entrepreneurs also paid attention to a special social program, which significantly extended the reach of corporate paternalism to the families of its employees.² An important point to be made in this context is that a number of industry owners were genuinely concerned about the well-being of their employees, and hence attempted to create, in these new municipal entities truly exemplary conditions for employees' work and lives. (On the other hand, this involvement of entrepreneurs in local affairs was often regarded as undesirable or authoritarian.) Yet, the entrepreneurs had another, more pragmatic motivation: Most of them adopted extensive paternalistic policies mainly in an effort to acquire and stabilize a qualified workforce, to raise labor productivity, and to increase the value of their investments in buildings and land. Some of these attempts were also justified by efforts to better manage resources or (less commonly) to preserve and protect the quality of the natural environment.

It seems that the questions and issues outlined above represent a context in which we can interpret some fundamental attributes of Bata's activities in urban planning and development, which gave rise in Zlín to a specific

The industrial employee is a servant at work; therefore he must have such options in private life so as to feel like a king in his own house.

Tomáš Baťa

Även Le Corbusier fick uppdrag att utveckla Zlíns stadsplan, men hans ritningar blev aldrig genomförda. Han var dock en stor beundrare, och utbrast när han såg de oändliga raderna av tvåvåningskuber i rött tegel med sina nyttoträdgårdar (arbetarbostäderna signerade Karfík): ”En självreproducerande stad!”

Det nya Zlín med sitt ”Arbetsstorg” i centrum, planerat så att alla måste passera det på vägen till Bata-fabriken, växte fram som ett urbant centrum i en rad liknande processer över hela Europa. Bara mycket mer långtgående och omfattande. (Den arkitekturintresserade Prag-resenären besöker till exempel funkisvillorna i området Baba som byggdes av Czechoslovak Werkbund 1932-1940 och ritades av flera av de arkitekter som också var engagerade i Zlín).

Företaget Bata kombinerade under dessa decennier en yvig okontrollerad kapitalism med socialism. Tomáš Baťa kläcker till exempel Bata-prissättningen där alla priser slutar på nio samtidigt som han grundar skolor där eleverna kallas för ”Bataman”. Hans Zlín är som en miniatyr av de här årens politik från Moskva till Washington: utopiska experiment som bygger på välvillig kooperatism men också auktoritär paternalism och en socialdarwinistisk människosyn. Allt förkroppsligas i arkitekturen, stadsplaneringen – och möjligen också i syskonkonkurrens.

Det är idag svårt att veta vad som är ett halvt sekel av propaganda och släktfejder, och vad som är sanning och myter. Men en grov uppdelning kan göras mellan Tomáš Baťa och hans (enligt Tomáš) debile halvbror Jan. Under Tomáš är Bata-verken fortfarande i stort en nationell angelägenhet och med Jan expanderade de till en internationell framgångssaga. Efter Tomáš Baťas död i en flygplansolycka 1932 – mannen som inte kunde ta ett nej samlade på flygplan och tvingade till sig en tur i tjock dimma – mörknade både världsläget och tillvaron för arbetarna. Nu ägde inte Bata-verken bara banken dit arbetarens lön

gick, affären där hen handlade sin mjölk och biografen där hen såg på film. (Biografen, ritad av Gahura tillsammans med arkitekten Miroslav Lorenc 1932, är för övrigt fortfarande en av centraleuropas största. Bata-ledningen satsade även stort på en filmstudio: företaget betraktade filmen som ett framtidens medium 1920, och filmerna användes för att sprida information om fabriken, de nya varuhusen, och skapa en känsla av tillhörighet).

Nej, med Jan Baťas intåg kröp något annat in i bilden. Han gillade inte pessimistisk konst, och på den årliga konstsalongen som företaget sponsrade i Zlín hade han för vana att ställa sig framför abstrakta verk och förklara att han gillade bättre när man målade människor.

I sin ”visionära” bok ”Vi bygger en stat för 40 000 000 personer” förklarade Jan Baťa hur Tjeckoslovakien kunde bli effektivare och rikare. Som att socialbidrag var fel – människor som inte kunde arbeta tjänade inget till. Poliskåren – som fick 60 procents hyresrabatt – övervakade älskande par för fabrikenes räkning. De fick sedan påhälsning och tillsägelse att gifta sig och bilda familj. Allt fler arbetare fick sparken strax före pension, fackpositiva och kommunister drevs från staden. Fabrikenes ungdomsförbund – för ett sådant fanns förstås – riktade sig till de yngre arbetarna och hette Unga Män och Unga Kvinnor. På fritiden ”uppmuntrades” engagemang i förbundet.

Jan Baťa blev centraleuropas störste industrialist. Så sent som 1936 påbörjade han bygget av Vladimír Karfíks skyskrapa. Med sina 77,5 meter blev den centraleuropas högsta byggnad när den stod färdig 1938. Industrimagnaten hann dock bara använda sitt nya kontor i ett års tid – det var en inglasad hiss med skrivbord, handfat och luftkonditionering. ”Det tar aldrig lång tid för den anställda som vill träffa mig!” utbrast Jan Baťa ett decennium innan George Orwell skrev ”1984”.

1939 flydde Jan Baťa till Brasilien, och grundade en rad ”Batastäder” enligt liknande princip som Zlín: Där byggde han Batatuba, Bataguassu.

Föregående uppslag:

ur *The Bata Phenomenon*

– *Zlín Architecture 1910-1960*

© Regional Gallery of Fine Arts, Zlín

Batas arbetarbostäder i Letná och Ovčárna,

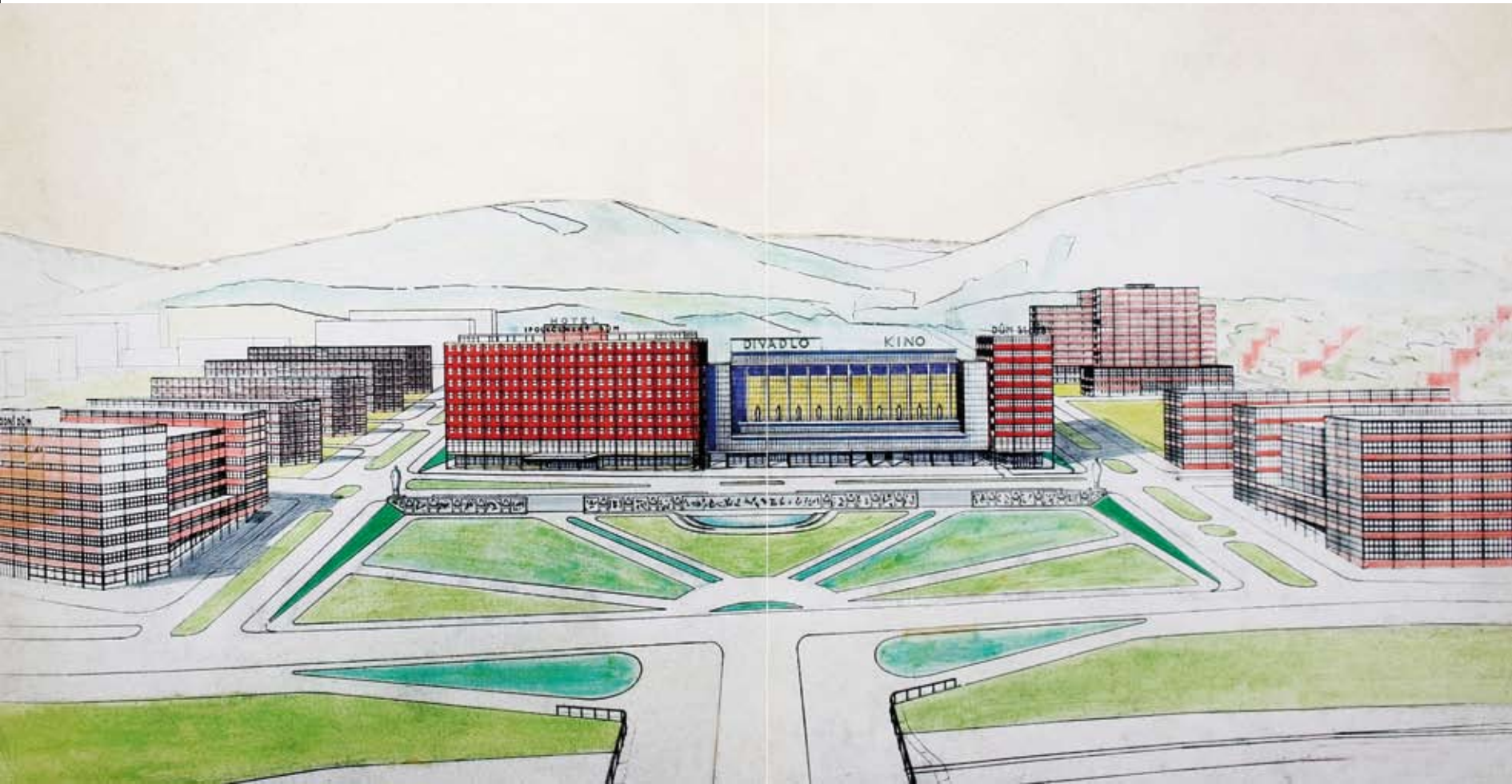
Zlín, 1936. Foto: MZA SOKA, Zlín, 1936

Till höger:

Arbetartorget, Zlín, kolorerad ritning,

F. L. Gahura, 1935

© MUMB – Museum of the City of Brno







I Indien fick staden namnet Batanagar och i Kanada Batawa. För att bara nämna ett fåtal. Det var ändå en klen ersättning för Jans egentliga plan efter Münchenöverenskommelsen 1938: att flytta Tjeckoslovakiens befolkning till Sydamerika.

Efter kriget åtalades Jan Baťa i sin frånvaro som nazistkollaboratör (trots att han räddade många judiska anställda och sponsrade den antifascistiska exilregeringen i London) och fabriken förstatligades. Namnet ändrades till Svít ("gryning") för att personfokus var borgerligt. Med en osviklig känsla för historisk ironi döpte kommunisterna sedan om staden Zlín till Gottwaldov, efter presidenten Klement Gottwald. Efter 1989 gick de statliga verken i konkurs, och den i flera delar sammanfallna, internationella Bata-koncernen med Tomáš son i spetsen fick tillbaka de vackra funkisvaruhusen som före kriget uppförts över hela Tjeckoslovakien. Zlín återhämtade sig aldrig och är numera ett bakvatten med unik arkitektur.

Numera kanske mest känt för att Ivana Trump föddes där.

Batas Zlín var ett uttryck för behov i Europa i en tid och på en plats där näringsliv och politisk makt kunde smälta samman totalt. Den vägen är knappast framkomlig för företag som Spotify. Tvärtom tycks Daniel Ek och Martin Lorentzon inte förstå ens den grundläggande relationen som finns mellan staten och kapitalet: de senare betalar skatt till de förra. Bataverkens genialitet – hur politiskt olustig den än kunde vara – låg i att kapitalisten såg om sitt hus med sina arbetare. Att företaget överlevde depressionen berodde på att Tomáš Baťa för att kunna konkurrera med de tyska skor som plötsligt blivit billigare halverade sina priser. Han vände sig till arbetarna och förklarade att deras löner också halverades för tillfället. "Men det gäller också hyran och mjölken i butiken". Den kortsiktiga planekonomiska lösningen betalade sig – Bata fick in nödvändiga kontanter som gjorde att företaget som ett av få inte gick i konkurs eller behövde friställa arbetare.

Företag som Spotify gör istället allt för att smita från skatten – de började med brevlådeföretag på Cypern och moderbolaget är numera registrerat i Luxemburg. Men det är inte Luxemburg som bygger svenska bostäder.

Idag är det tyvärr lättare att se "skatteplanerande" företag bygga nya brukssamhällen där det passar deras plånbok än att betala anständig skatt. Eller skippa hela näringskedjan: varför pröjsa andras universitet – vem behöver egentligen humaniora och klassiska språk? – när man kan skapa sitt programmeringshus i anslutning till arbetarbostäderna?

Men vi behöver inte tänka oss så långt. Om vi tror att visioner av Tomáš Baťas kaliber är omöjliga idag, då är det bara att flytta blicken till andra delar av världen. Det kinesiska kommunistpartiet styr över en gigantisk industrialisation som präglas av ett liknande amalgam mellan kooperativism och vildsint kapitalism som Bata-verken gjorde för hundra år sedan.

Och kanske var det därför en djup suck ur historiens brunn som hördes sommaren 2015 – ganska exakt ett sekel efter att Tomáš Baťas dröm tog fart – när arbetarna på en kinesisk skofabrik med lyxmärken som Prada och Burberry bland kunderna strejkade för rättigheter och drägligt boende. ■

Föregående uppslag:

Panorama över Zlín

Foto: Michal Sängér, 2011

Till vänster:

Bata-varuhus, Liberec, Tjeckien, 1931

© Statsarkivet, Zlín

Nästa uppslag:

ur *The Bata Phenomenon*

– *Zlín Architecture 1910-1960*

© Regional Gallery of Fine Arts, Zlín

Huvudgrinden vid Bata-fabriken, Zlín

Foto: Josef Sudek, 1936



Om trevlighet

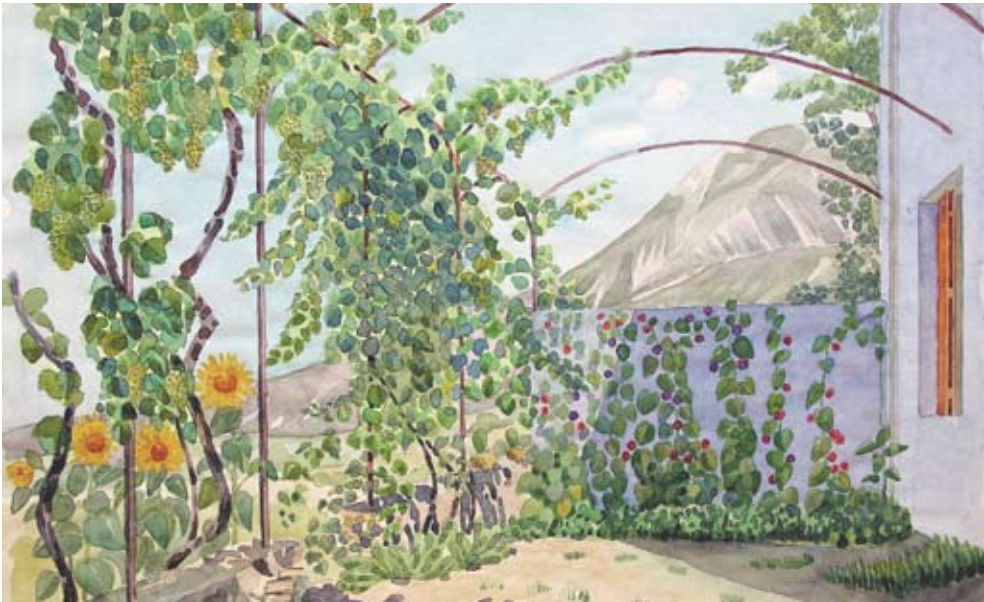
Lisa Marie Mannfolk

”Hur gör man för att andra ska tycka att man är trevlig?”, var det förtjusande spørsmålet etikettexperten Magdalena Ribbing inbjöds sätta tänderna i härmsistens (Dagens Nyheter, 2:e september). Helt rimligt. Och därtill en fråga som fler, oss emellan, bör ägna en smula av sin dyrbara tid. Varför vara ett kukhuvud, liksom? I samma veva besökte undertecknad och en handfull av de närmaste vännerna Millesgården. Luften var sensommarljum, grusfraset under fötterna behagligt så när som på något enstaka korn som letade sig in i espadrillen, solen reflekterades i fontänernas vatten, vilket endast krusades av den lättsammaste av vindpustar. Ni hajar. Det var upplagt för en trevlig dag. Trevlig som det definieras av Nationalencyklopedin: någon/något ”som (genom omedelbart tilltalande egenskaper) ger upphov till positiva känslor och gott humör”.

Josef Frank behöver knappast någon närmare presentation; arkitekten och formgivaren som alldeles på egen hand verkar bevisa att trickle down-effekten faktiskt fungerar. Från Wien till borgerlighetens högborg på Strandvägen.

Från villor, via möbler till tyger och mönster. Från exklusivitet till folklighet. Och nu är det alltså hans akvareller som är på tapeten.

Äntligen stod arkitekten utställd på museum. Så klart inte första gången, men nu stod konsten i fokus. I alla fall i teorin. Konst är nu ett så trixigt begrepp, inte sant? Det är ”trevligt” också, skulle det visa sig emedan dessa båda storheter sammanstrålade på Lidingö denna bedårande eftermiddag. Närmare 400 akvareller har återfunnits bland Josef Franks efterlämnande papper. Så många finns inte på plats i salarna men tillräckligt många för att besökaren ska få en ordentlig chans att stifta närmare bekantskap med motiv, teknik och tematiska turer. I den mån man kan tala om sådant. Vi möter stilleben, landskap, stadsvinjetter och vid några enstaka tillfällen de gamla grekerna i färd med sedvanliga lurigheter som att besegra en Sphinx, Minotaur eller Python.



Ovan: Josef Frank, akvarell, utan årtal (1953-67), beskuren. Foto: Michael Spalt

Höger: Matsalen i *Annes Hus*, Millesgården. Inrett med Josef Franks möbler av Estrid Ericson. Foto: Millesgården

Josef Frank: mönster – möbler – måleri
20 maj – 2 oktober 2016
Millesgården, Lidingö



I salen bredvid akvarellerna chillar de numer klassiska mönstren. Som utställning betraktat ger de upphängda tygerna och feta, puffiga sofforna inte mycket, man finner detsamma avgjort ärtigare stajlat på Svenskt Tenn men kontrasten mellan vildsinta, smått galna Manhattan, Himalaya, Italian Dinner, Butterfly, Terrazzo och allt vad de heter och de trevliga vattenfärgerna är rörande. För medan akvarellerna är trivsamma, anspråkslösa och träligt nog tämligen menlösa är mönstren en uppvisning i allt det modernismen gjorde som allra bäst. De är komplicerade fast låtsas motsatsen, intellektuellt stimulerande, referenstunga och ändå omedelbara. De är konstverk på metervara redo att flytta in i vilken boendemaskin som helst. Tillsammans utgör de en färgsprakande spark i arset på Adornos svammel om att det populära är hjärndött trams och endast finkulturen är levande och sublim. När det gäller Frank är det som om hans mest kommersiellt framgångsrika mönster är konst och hans konst en samling dekorativa banaliteter. Take that, Theodor.

Men nu var det ju trevliga vi skulle vara. Frågan är bara vad "trevligt" har i de fina salongerna att göra? Snällhet var som bekant på modet för ett tag sedan när exempelvis Stefan Einhorns *Konsten att vara snäll* något otippat toppade bästsäljarlistan. Men trevlig är inte detsamma som snäll. Det snälla tangerar det goda medan det trevliga snarare närmar sig det triviala. Det goda är något i personen eller tinget inneboende, medan det trevliga snarare sker i ett ytligt möte. Det trevliga må för ett ögonblick snudda vid det goda, men där det senare i värsta fall kräver uppoffring och lidande kan det trevliga aldrig ställas till svars. Då är det inte trevligt längre och förlorar själva sin essens. Det trevliga förutsätter därmed orevolten.

Det skiljer trevligheten från exempelvis skönheten som är krävande och explosiv, en farlig och utmanande urkraft redo att – när man minst anar det – sjösätta tusen skepp.



Josef Frank, akvarell, utan årtal (1953-67)

Foto: Michael Spalt



Josef Frank, textil *Butterfly*, 1943-45

Foto: Svenskt Tenn

Hos det sköna finns en koppling till det sanna och till kärleken: "Endast det som är vackert är älskat, det som inte är vackert är inte älskat", menar Umberto Eco i *Om skönhet*. Starka saker det där. Om det sköna är livets vatten är det trevliga fredagsmyset. Samtidigt konstaterar Eco att det vackra förutsätter sin motsats, det fula. Fulhet är alltså en nödvändighet för att skönhet ska kunna existera. Det måste finnas en balans. Är det nödvändigt för konst att trevlighet existerar? Bli balansen den mellan Franks mönster och hans akvareller?

Inte heller är det trevliga och det gulliga så nära besläktade som första anblicken kan göra gällande, då det förstnämnda saknar den potentiellt subversiva kvaliteten. Vi minns givetvis Roland Barthes odödliga: "Många menar att socker är sött, men jag, jag tycker att socker är våldsamt." Ett citat som oundvikligen ringer i öronen under läsningen av Fanny Ambjörnssons täta *Rosa – den farliga färgen*. Flera av de intervjuade kvinnorna bär rosa, volanger, My Little Ponys och andra söta, barnsliga attribut som en uppmaning till diskussion, en början till revolution. Men samtidigt finns andra i Ambjörnssons forskning som fruktar färgens och gullighetens förmåga att stänga in människor i för evigt låsta positioner – "Det är ju inte så att man vill att hon ska se ut som en kille", säger en mamma som är orolig för hur hon bör klä sin dotter, "bara inte att hon ska behöva vara gullig hela tiden." Trevligheten saknar dessa lager, den är vad den är och saknar möjlighet att bjucka på vare sig maktanalys eller polemik.

Slutligen står det trevliga också i motsats till det viktiga, vilket för många är konstens inre väsen. "Konstens uppgift är att tvätta bort det dagliga livets smuts från våra själar", som Picasso med sedvanligt schvung konstaterade. Medan det viktiga utvecklar vårt sätt att se, förändrar hur vi beskriver vår verklighet och rent av räddar världen sitter det trevliga och färglägger målarböcker för vuxna. För övrigt en välbehövlig kassako för bokförlagen,

om man får tro Arvid Jurjaks text i Dagens Nyheter från augusti i år. Illustratören Johanna Basford som kreddas med att ha startat trenden har såld häpnadsväckande 16 miljoner målarböcker med titlar som *Magic Jungle*, *Secret Garden* och *Lost Ocean*. Men sedan är hon också enligt egen utsago ”på uppdrag för att göra världen till en gladare och mer kreativ plats med hjälp av färgläggning”.

”Jag började ’måla tavlor’ vid 68 års ålder. Helst i sydfrankrike där man kan sitta ute i solen, men 68 år var för sent, tekniken fattas, men roligt är det”, berättade Josef Frank i en intervju, vilket återges i den tjusiga, inbundna boken som åtföljer utställningen. Och visst är det lite samma avslappnade känsla över hans akvareller som över de populära målarböckerna? En värld utan alltför många egna initiativ. En värld där solen alltid lyser. Men kanske används målarböckerna, vilkas främsta målgrupp är vuxna kvinnor, inte endast som avkoppling utan även som en ställföreträdare för den man Åsa Beckman efterlyser i sin text ”Kvinnor, nu är det verkligen dags att börja frågestrejka”. En man som fungerar på samma sätt som kvinnor fungerat i evinnerliga tider, någon som låter den andra bli synliggjord, som låter den ”berätta sig in i världen”. Det skulle i sådana fall göra dem långt intressantare än Franks generiska semesterbilder och motståndslösa stilleben.

Vad Franks bagateller måhända mest av allt påminner om är de miljontals frukostar, härliga fruktfat, blomvaser, pittoreska byar och bruna ben i motljus på stranden som förgyller det sociala mediet känt under namnet Instagram. De gemensamma nämnarna är i alla fall en stark genretillhörighet, noggrann komposition och den oundvikliga livlöshet som kommer sig av att bilden mer handlar om att roa och positionera utövaren än att på allvar kommunicera med betraktaren. Flera av de kända design- och inredningskontona har många följare, ett av de mest populära, det som tillhör Grace Bonney, grundaren av bloggen Designs-



Josef Frank, akvarell, utan årtal (1953-67)

Foto: Anna Sievert



Josef Frank, textil *Manhattan*, 1943-45

Foto: Svenskt Tenn

ponge, kan skryta med över 800 000. Men ingen hävdar att det är konst. På sin höjd ett rart tidsfördriv. Eller bra business. Facebook köpte för övrigt Instagram för en miljard dollar för fyra år sedan. Lukrativt med trevlighet ändå.

Är trevligt, tvärt emot vad Ribbing befarar, inte alls på utdöende utan snarare sättet på vilket vi kommunicerar med oss själva och med världen numer? Minsta motståndets lag. Är det således symptomatiskt att Josef Frank-utställningen säljs in med akvarellerna och inte med de bekanta mönstren? Inte uteslutet, även om museets mer pragmatiska önskan om att ytterligare pungslå de kulturtanter som redan dukar med hans tulpantabletter nog inte ska underskattas i sammanhanget.

”Att leva är att lida” – en mening så snärtig att den tillskrivits alla från Woody Allen till Friedrich Nietzsche – må ha några år på nacken men vad hände egentligen med inställningen att konsten skulle vara, åtminstone så smått, på liv och död? Att vi skulle riskera något både som utövare och betraktare? Har vi helt slutat balansera på den ruttna bron som sviktar över avgrunden, för att tala med WH Auden? Carl Milles eld var kanske inte den största i Sverige men åtminstone en hygglig brasa. Hur skulle han ha sett på de trevliga akvarellerna?

Artefakter funna bland kvarlämnade papper när deras upphovsmän trillat av pinn frestar onekligen upphittaren. Vad göra? Utan tvekan hade mänskligheten varit fattigare om Max Brod följt vännen Kafkas uttryckliga uppmaning att bränna hans manuskript. Föreställ er en värld utan Josef K. Detsamma kan inte sägas i frågan om Josef F:s akvareller. De är inte viktig konst. Inte heller vacker eller gullig. De är dagboksanteckningar, Instagram-bilder från tiden innan världen blev digital. Inramningen de nu åtnjuter på museum har på sin höjd att göra med personkult, snabba cash eller måhända en aldrig så genuin önskan från ledningen och de efterlevande att tillfredsställa en samtida publik vars omåttliga intresse först och främst cirklar kring just trevligheter.

”Den där tycker jag om. Den skulle jag kunna tänka mig att ha hemma”, hörs en dam utbrista framför en tavla med en prunkande blomvas. Konsten som accessoar, nätt och beskedlig. ”Det är inte meningen att man ska tvångsförminska sin person till något så litet som man inte är. Men att ge andra lite mer utrymme än det man själv tar brukar uppfattas som just trevligt”, slår Ribbing slutligen fast i sitt svar till personen med spørsmålet ovan. Fan. Där satt den. Ej med en skräll men ett pip. ■

Interiör från *Annes hus*, Millesgården.
Inrett med Josef Franks möbler av Estrid
Ericson. Foto: Millesgården



Arkitektur som symbol

Pär Eliaeson

Josef Frank har i mångt och mycket landat som en tydlig och utpräglad exponent för borgerlighet. Från falsterbovillor till svenskt tenn. Arkitekten tjänar alltid den starka makten (staten och kapitalet) men i Franks fall har också hans eget uttryck och ideologi någonting av etablissemang och konvention i sig.

Men som stående mitt i Europas 1900-tals estetiska och politiska omvälvningar är inte Frank helt utan radikalitet, varken i tanke eller formalt uttryck. Otvivelaktigt modern, men inte utan traditionens djupa erfarenhet och fasta princip. Modernitet och nyskapande på konventionernas och det återhållnas och välbalanserades villkor. Något av det långsiktigt allra bästa skapas just så.

Detta både-och istället för antingen-eller stämmer också med vår tids postmoderna strävanden. Josef Frank kan förtjäna en nyläsning som ideolog och intellektuell nu när tiden har gått några varv till.

Hans teoretiska verk *Arkitektur som symbol* från 1931 har egentligen inte haft någon stark ställning i arkitekturteoriernas kanon.

Men den kortfattade och anspråkslösa utsagan har hög densitet. Frank sätter arkitektur och form i ett samhälleligt och politiskt sammanhang självklart. Med rubriker som ”Efterkrigstider”, ”Borgarklassens uttryckssätt”, ”Människan alltings mått”, ”Uppfinningen av en stil” och ”Moral” tecknar Frank en mångfacetterad och motsägelsefull bild av arkitekturens uttrycksmedel och dess potential som verktyg i samhällsbygget.

Han är modern, men knappast en utopist. Han kritiserar 1931 starkt Bauhaus-skolan och dess auktoritet och auktoritära tendenser. Och möjligen det alltför radikala estetiska uttryck som kom ur akademien. Vänder sig mot modernitetens tilltagande storskalighet och öppenhet inför kommersialismen (där får väl historien ha sägas hunnit ikapp Frank på senare tid). Den accelererande industrialismens hårda standardisering och dess generiska uttryck faller inte den småskalige skönanden Frank på läppen. Lagom modern är bäst.

Denna dubbelhet och önskan om artikulering förtjänar sin plats idag. De alltför hårdnackade modernisterna har inte ideologisk trovärdighet längre trots att deras estetiska uttryck alltså är suveränt och sublimt. I Franks mer konventionella modernitet finns en långsiktighet och hållbarhet mot både resurs och estetik. Men utan pionjärernas hänsynslösa brytande av den nya marken hade inte de kärntrupper som Frank vill föra framåt kunna nå framgång. Vilket han nog innerst inne förstod. Men trogenheten mot de högre och mindre tidsbundna idealen och principerna vägde tyngre. Se där, en lagom utopist,

Att kosmopoliten Frank från det dynamiska Wien fann sig så väl tillrätta i en liten funkislägenhet på Gärdet i Stockholms utkant är kanske inte alls förvånande. I det svenska strävamma och återhållna men ändå för det nya öppna kynnet kan man finna den tredje vägens progressivitet; en demokratisk socialism, en protestantisk jude, en traditionell modernism.

En lagom modernitet. ■

Josef Frank

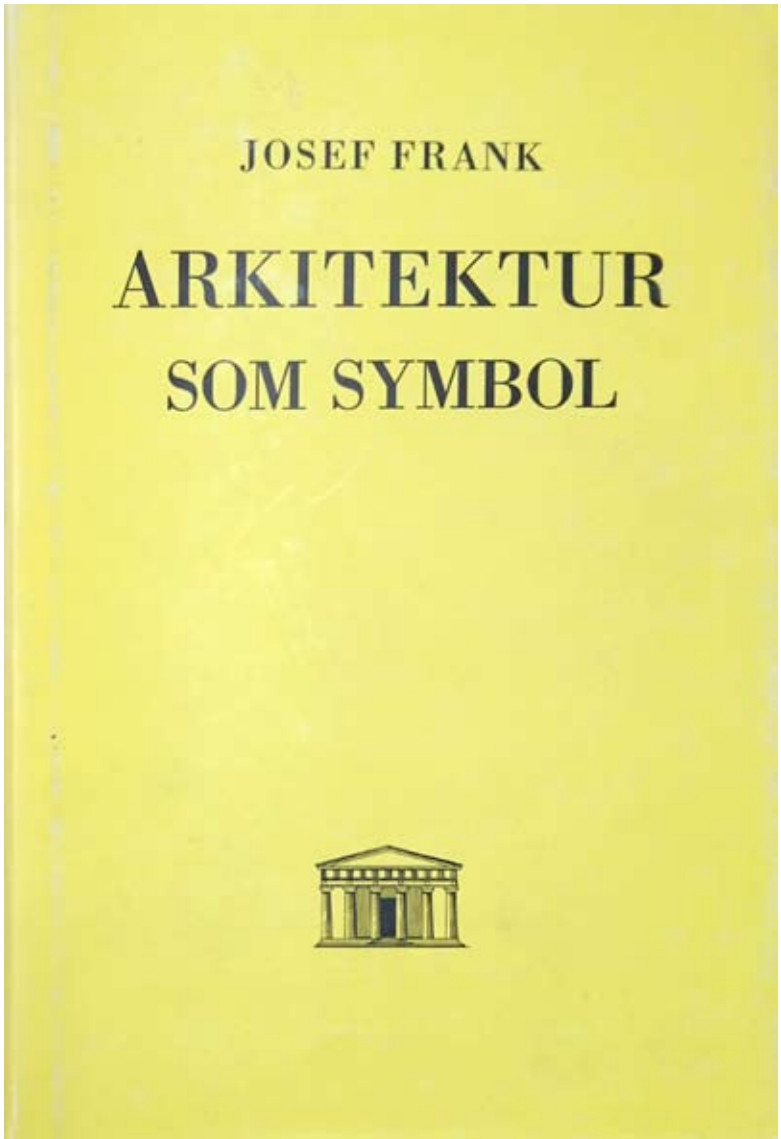
Arkitektur som symbol

(Architektur als Symbol)

ellerströms förlag, Stockholm, 1995

(Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1931)

Översättning: Karin Lindegren



Vilken är bäst?

Johan Fowelin

Jag har en lojal familj vilket jag är mycket tack-sam för. Särskilt sena kvällar framför datorn, när jag fortfarande har en arkitekturbild att färdigställa. Då kan det hända att jag ber när-maste familjemedlem att titta mycket noga på min bildskärm. Sedan knäpper jag på och av ett stort antal "justeringslager" på en digital bildfil i Photoshop och frågar: vilken är bäst? I nio fall av tio svarar familjemedlemmen att den med alla justeringar är bäst, vilket jag självklart också är tacksam för. Jag bekräftar och säger: rätt! Vad de inte vet (fast börjar misstänka) är att frågan är helt och hållet retorisk, vilket jag skall återkomma till senare.

Men först lite om lager. Var och en för sig är dessa justeringar inte särskilt dramatiska, men tillsammans bygger de upp den övergripande tonskalan i en bild. Det är inget konstigt utan precis samma sak som förr gjordes i mörkrum, bara med oändligt mycket större precision. Med detta enda exempel torde det alltså vara givet att datorn är en teknisk landvinning till god nytta i mitt och andras fotografers arbete. Vilket naturligtvis är den gängse uppfattningen

bland alla mina kollegor, av vilka ett över-väldigande flertal har övergivit det analoga mörkrummet. Om man dessutom räknar med många andra manipulationer som blivit möjliga tack vare den digitala tekniken måste frågan betraktas som avgjord; den nya tekniken är god och utvecklingen går framåt.

Med risk för att framstå, inte bara som Pre-Mo anhängare (se "Pre-Mo" i Kritik #30) utan också som bakåtsträvare, kommer jag att ifrågasätta denna vedertagna uppfattning. I det specifika fallet med justeringslager och dess inverkan på dynamiskt omfång och tonalitet, vill jag i all ödmjukhet påpeka, att det traditio-nella analoga fotografiet redan från början har en valörskala som är angenäm, även utan flera timmars stillasittande arbete framför datorn. Svärtan är djup, mellantonerna nyansrika och högdagrarna är mjuka och fina. I alla fall om man hanterar materialet på rätt sätt. Vilket i och för sig är ganska svårt och tar ungefär en livstid att lära sig. Mer om svårighet och ansträngning, även det, senare.

Åter till familjeidyllen. När jag ber någon komma och titta på mitt "work in progress" händer något speciellt. Jag glider liksom in i den andres organism och betraktar verket plötsligt utifrån. Det är märkligt och mycket välgörande. Min fråga är då i själva verket bara en avledande manöver, det är helt andra svar än "rätt eller fel" jag är ute efter. Ett litet ljud, en blick, en kommentar, allt är tecken på om och hur bilden egentligen fungerar. Det handlar inte om tidstypisk bekräftelsesjuka som min fru ib-land inbillar sig, utan om hjälp med att se ur ett annat perspektiv. Fri från den förhandsinfor-mation jag kan bära på efter förberedelser, foto-grafering och efterbehandling. Det handlar inte heller om göra om mitt arbete till någon form av kommittéprocedur, utan snarare att förvissa mig om att det konstnärliga uttrycket är intakt, även efter lång tid av bearbetning. Det blir liksom lättare när man kliver ur sig själv och in i någon annan. Men metoden är känslig, kräver finess och, som sagt, helst en lojal familj.

Santa Maria della Salute, Venedig, 1687

Arkitekt: Baldassarre Longhena

Foto: Johan Fowelin



Det är inte säkert att min metod passar lika bra för en arkitekt. Det sociala spelet på kon-toret, hos beställaren och med entreprenören ställer sannolikt andra och större krav på inte-gritet. Risken att den konstnärliga visionen går förlorad i en komplicerad byggprocess är mer överhängande än för en enskild upphovsman på sin kammare. Att ibland hellre stänga av yttre påverkan, lyssna mer till en inre röst och till och med avstå från frågan ”vilken är bäst?”, även om den är retorisk, borde kanske snarare vara strävan för arkitekten. Åtminstone om målet är att göra den bästa arkitekturen. Men jämförelsen mellan yrkesgrupperna är ändå relevant och jag skall förklara varför.

Arkitektur och fotografi är nästan samma sak och i vårt virtuella medielandskap har de dessutom blivit oskiljaktiga. Men inte heller i det handfasta, jordnära perspektivet är de särskilt åtskilda. De handlar om bygge. Av rum, volym, struktur, form, färg och ljus. Som all annan konst är de gestaltad idé, den första i tre dimensioner den andra i två. Men arkitektu-ren är gammal och fotografiet ungt. Ändå har fotografiet redan blivit ett fundament på vilket arkitekturen vilar stadigt och tungt.

Det första huset kan vi inte datera men vi vet att den första kamerabilden någonsin föreställ-de ett hus. 1826 lyckades den franske officeren och uppfinnaren Joseph Nicéphore Niépce fixera återskenet av verkligheten på en tennplåt preparerad med asfalt, lavendelolja och terpen-tin. En mycket diffus utsikt från arbetsrummet, mot ett duvslag, en flygelbyggnad och ett päron-träd. Bilden var inget fotografi, eftersom ordet ännu inte var uppfunnet. Den kallades ”hélio-graphie” (solskrift) och väckte stor sensation som ett fixerat utsnitt av världen. Så länge vi vet har människan känt till och drömt om att hålla kvar den uppochnervända bil som uppstår i ett mörkt rum med bara ett pyttelitet hål i ena väg-gen. I våra ögon liknar Niépce’s bild en impressi-onistisk målning av William Turner eller Claude Monet men i samtidens, var den ett helt magiskt och verklighetstroget avtryck av naturen.

Nicéphore Niépce ansåg att han saknade konstnärlig talang och bjöd in en, som han tyckte begåvad teaterdekoratör att delta i experimenten. Tillsammans med Louis Jaques Mandé Daguerre förfinade de den kemiska processen. Efter Niépce död 1833 snodde kompanjonen åt sig äran och döpte den till Daguuerrétypie. Så viktig var uppfinningen att franska staten köpte rättigheterna för att sedan skänka dem till världen. Den 19 augusti 1839 publicerades rönen och datumet brukar räknas som fotografiets officiella födelsedag. Skriften spreds omedelbart och jag råkar själv äga ett exemplar av ”Daguerrotypen, theoretiskt och praktiskt beskrifven. Med 6 plancher” utgiven på A.Bonniers förlag redan samma år. Efter detta tog utvecklingen snabbt fart och strävan var att göra ännu tydligare och trognare avbil-der av verkligheten, befriad från den subjek-tivitet som ovillkorligen präglat bildkonsten fram till dess. En utveckling som fortsatt fram till dagens digitala fototeknik där vem som helst kan åstadkomma en ”perfekt” avbildning av ”verkligheten”. Precis som den ser ut! (Och helst i form av en ”selfie”...).

Men under de första årtiondena användes fotografiet (som det började kallas av en tysk den 25 februari 1839) främst till att dokumentera byggnader. Delvis för att de stod still under långa exponeringstider, men också för att hus betrak-tades som betydelsefulla och sårbara artefakter. Vid den här tiden förändrades stad och land i rasande takt i samband med industrialismens frammarsch. Själva ordet kamera är i sig direkt kopplat till arkitektur. En förkortning av camera obscura som verkligen var ett mörk rum att vistas i under renässanssen då apparaten togs i allmänt bruk av konstnärer, arkitekter och vetenskapsmän. Fenomenet med ett projicerat återsken av solen genom en smal öppning var känt sedan antiken. Aristoteles beskriver den optiska principen i verket Problemata redan 300 år f.Kr. Under den religiöst hänryckta medelti-den, som vi brukar beskriva som ännu mörkare än kamerarummet, fördömdes kunskapen och

föll i glömska. Idag känner vi Aristoteles texter, liksom mycket annan västerländsk kultur och vetenskap, genom araberna som då inte var förblindade av religiös fanatism.

Men i och med 1400-talets pånyttfödelse av antika ideal kom kameran åter ut i ljuset. Den italienske arkitekten och skulptören Filippo Brunelleschi utarbetar ett metodisk system för återgivning av tredimensionell rumslighet på en plan yta. Till sin hjälp hade han naturligtvis en kamera och hans forskning kom att för evigt förändra vår syn på världen. Enpunktsperspek-tivet eller som vi vanligtvis säger; centralper-spektivet har kommit att bli så normbildande att vi uppfattar det som givet av naturen. Varje fotografi, varje filmsekvens och framför allt, varje avbildning av arkitektur baseras på denna mänskliga konstruktion som kom att bringa reda i det sammelsurium av rumsgestaltande principer som använts tidigare. När dagens ar-kitekt gör sin 3D-ritning är programmet helt och hållet baserat på algoritmer skapade av Fillipo Brunelleschi och därmed direkt kopplade till en kamera. Brunellesschis egen arkitektur ser ut att vara ritat i en dator. Den symmetriska disciplin och perspektivistiska klarhet som utmärker San Lorenzo (påbörjat 1421) i Florens fascinerade samtiden så till den milda grad att den kom att bli normbildande för arkitekturen under lång tid.

När Filippo Brunelleschi formulerar lagarna om perspektivgestaltning är camera obscura fortfarande en mycket primitiv skapelse. Nästa lysande idé var att sätta en bikonvex lins i hålet vilket gjorde bilden många gånger ljusstarkare. 1558 publiceras en detaljerad beskrivning av hur kameran kan användas som hjälpmedel vid teckning i verket Magiae naturalis av vetenskapsmannen Giovanni Battista della Porta. Han skriver: ”Om ni inte kan måla, kan ni genom detta arrangemang (camera obscura) teckna bildens konturer med en penna. Sedan behöver man bara lägga på färgerna. Detta sker genom att bilden reflekteras ner mot ett ritbräde med papper. För den som är händig är detta mycket lätt”. Alldeles från början och

precis som idag har olika tekniska hjälpmedel för bildframställning fungerat som en tröst och hjälpmedel för den talanglöse konstnären. Och samtidigt i händerna på en begåvning, lett till stordåd. 1700-talskonstnären Canalettos vedu-tor (stadsvyer) från Venedig är direkta avbild-ningar från kameran och mycket suggestiva. Liksom rumsinteriörer av holländaren Jan van Eyck (1390-1441) som med största sannolikhet skapade sina odödliga mästerverk med hjälp av en tidig camera obscura. För att inte nämna alla arkitekturritningar som alltsedan dess baseras på centralperspektivet och därmed i förlängningen kameran. Kom inte och påstå att fotografi och arkitektur inte hänger ihop!

Alla tekniska landvinningar är på gott och ont. Med kamerans intåg på scenen blir konsten klar och överskådlig men samtidigt mer kylig och rationell. Renässansens arkitektur är min-dre emotionell, någon kanske tycker mindre ma-gisk än medeltidens, med sina hallucinatoriska katedraler. Möjligtvis blev det också en samtida uppfattning efter en tid med sparsmakade, klas-siska ideal som särskilt Andrea Palladio före-språkade. Det skulle i så fall kunna förklara den scenförändring som äger rum i slutet av 1500-ta-let. Då börjar de strikt reguljära systemen brytas upp till förmån för ett mer böljande formspråk. Självklart finns det många förklaringar men kan-ske var man helt enkelt trött på att slaviskt följa logiska system och matematiska modeller. Och när väl centralperspektivets geometri sjunkit in i det allmänna medvetande och blivit en själv-klar del av byggprocessen blev det också möjligt och önskvärt att bryta mot reglerna. I vilket fall som helst börjar vi omkring 1580 identifiera en ny epok inom västerländsk arkitekturkanon; barocken. En av de första byggnaderna i den nya stilen blir en kyrka beställd av en katolsk orden med det uttalade syftet att hejda reformationen. Kampen mellan olika kristna läror kommer att bli orsak till bittra strider men också vara en stark drivkraft i konstens utveckling under hela 1600-talet. Il Gesù byggs till ”Guds större ära” och får en fasad som uttrycker mer kraft och

religiös beslutsamhet än någonsin (och självklart) en elegant villa av Palladio. För att inte tala om hur de plastiska, tredimensionella fasad-elementen blommar ut i en rikedom som skulle följas av fler, ännu mer häpnadsväckande exempel senare under barocken. Arkitekten Giacomo della Porta (1540-1602) får dock inte förväxlas med naturvetaren Giovanni med samma efternamn. Han som tidigare tipsade oss om hur vi skall måla, till exempel ett hus, med hjälp av en, vid det här laget välkänd apparat.

Giacomo della Portas fasad blir upprinnelse till en arkitektonisk eruption av oöverträffad magnitud. Närd av religiös hänförelse och ett mycket hierarkiskt samhälle kulminerar västerlandets kultur. Den långa kedjan av klassicistisk utveckling får i barocken en praktfull avslutning för att med tiden brytas sönder och dö. Inom barockarkitekturen är både grundteman och detaljer drivna till sin spets. En kolonn är aldrig, vare sig förr eller senare, mer virtuost gestaltad. En figur aldrig mer expressiv. Och ett valv aldrig mer gudomligt upphöjt. Det finns inga gränser för den mänskliga ansträngning som avsätts för detta hantverksmässiga byggande. Även med hänsyn taget till tillfälliga fluktuationer i mode och smak måste barockens konst för evigt betraktas som en höjdpunkt i mänsklighetens historia. Och så omöjligt att överträffa att den är dömd att duka under för rationalitet och förenkling. Det är som om barockens arkitektur är så rik och överflödigt att den är svår att ta in. Idag åker ingen arkitekt till Venedig för att särskilt titta på Baldassare Longhenas magnifika barockkyrka; Santa Maria della Salute, trots att den bara ligger en kort vaporett-tur från San Marco. Möjligtvis gör sig dagens arkitekt besväret att ta en något längre tur för att titta på Palladios San Giorgio eller Il Redentore som med sin svalare elegans och nyktrare hållning relaterar bättre till den arkitektur vi uppskattar idag. Efter barocken kommer en sista suck av klassicism, men sedan är det ohjälpligt över.

Med upplysningen följer en vetenskaplig och teknisk revolution, inom konst och arkitektur

liksom i alla övriga delar av samhället. Vi börjar betrakta världen materialistiskt, mekanistiskt och så småningom industriellt. Uppfinningar förenklar tillverkning och ”befriar” människor från hårt arbete och hantverk. Man löser många problem samtidigt som nya uppstår (vilket är fallet med all ny teknik). Fram emot mitten av 1800-talet kommer signifikanta genombrott inom byggnadstekniken som armerad betong och gjutjärnskonstruktion. För att följas under 1900-talet av en explosion av nya material, verktyg och metoder. Alltsammans mynnar ut i en ny uppsättning ideologiska föreställningar, i en för oss, närliggande och mycket välbekant epok som kallas modernism. Under detta paradigm bleknar så småningom minnet av all klassisk erfarenhet. Arkitekturen återgår till ett nästan arkaiskt, pre-historiskt tillstånd. Det blir enkla volymer och strukturer. Ingen elaborerad dekoration eller figurativt symbolik. Rudimentär teknik och mycket abstrakta former kännetecknar modernismens byggnader. Allt underblåst av tekniska, rationella argument och paroller som; framåt! högre! nyare! och naturligtvis billigare! Tillvaron organiseras i en ny samhällsform som vi stolt kallar demokrati, med from förhoppning om att jämlikhet är uppnådd. En jämlikhet som i det postindustriella landskapet mer och mer har inneburit att ingen (utom fattiga immigranter förstås) skall behöva jobba med händerna. Väl medveten om att denna sammanfattning är summariskt och kanske till och med kontroversiellt tänker jag gå vidare. Jag har nämligen en annan poäng just nu.

I västerländsk arkitekturkanon spelar fortfarande modernismen en dominerande roll. Vi betraktar alla, låt säga Corbusier, Wright eller, för all del i Sverige, Celsing som mästare. Och det är ingen tvekan om att dessa, med de tankefigurer som präglade deras idévärld, är mycket goda exempel och var framstående arkitekter. Dessutom rymmer modernismen många andra namn och uttryck som gör bilden mindre entydig. Men ställd inför en jämförelse med historiens samlade erfarenhet måste man

Sveriges riksbank, Stockholm, 1976

Arkitekt: Peter Celsing

Foto: Johan Fowelin



ändå ställa sig frågan, och nu kommer det: vilken är bäst? Kommer människor om 500 eller tusen år att vallfärda till Villa Savoye, Falling Water eller Riksbanken i Stockholm för att beundra den begåvning och hantverksmässiga skicklighet som ligger bakom byggnadsverket i fråga? Som generationer av turister gjort i Venedig, Florens eller Rom. Kommer man att anse att alla de rationaliseringar och insparade arbetstimmar som moderna maskiner frigjort, lett till större djup och andlig förfining i arkitekturens formspråk? Kommer man att tycka att arkitektkårens samlade datorkraft lett till hus mer estetiskt anslående än barockens? Kommer vår tids byggnader över huvud taget att stå kvar? Har de tekniska framsteg som gjorts inom byggnadstekniken helt enkelt och sammanfattningsvis, lett till bättre arkitektur? Jag måste erkänna att jag inte tror det och att frågorna är precis lika retoriska som den som inledde denna text.

Och nu för att knyta ihop säcken tänker jag ägna en stund åt min privata mission och stora intresse; fotografi. Som jag redan sagt är det samma sak som arkitektur, i alla fall nästan. Precis som arkitekturen har fotografiet genomgått en radikal teknisk förändring. En digital revolution som har gjort fotografiet till i praktiken en helt ny konstart likväl som arkitekturens förutsättningar också förändrats i grunden. Med datorns hjälp kan en byggnad idag sväva omkring helt obekymrad om tektoniska och bärande bekymmer. Den kan bölja som om den vore en våg eller en växt. Den tidigare så absoluta avgränsningen mellan natur och kultur är upphävd. Med hjälp av ettor och nollor kan arkitekten dekonstruera den vedertagna grammatiken och bygga upp en helt ny. Vi får se nya hus som högre, konstigare och snedare än någonsin. Spännande asymmetri i stället för tråkig symmetri. Sömlösa fasader i glas utan en massa sorglig fyllning mellan öppningarna. Det är väl bra, ett framsteg, en teknisk triumf?

Precis på samma vis är det med fotografi. Den digitala revolutionen har vänt upp och ner

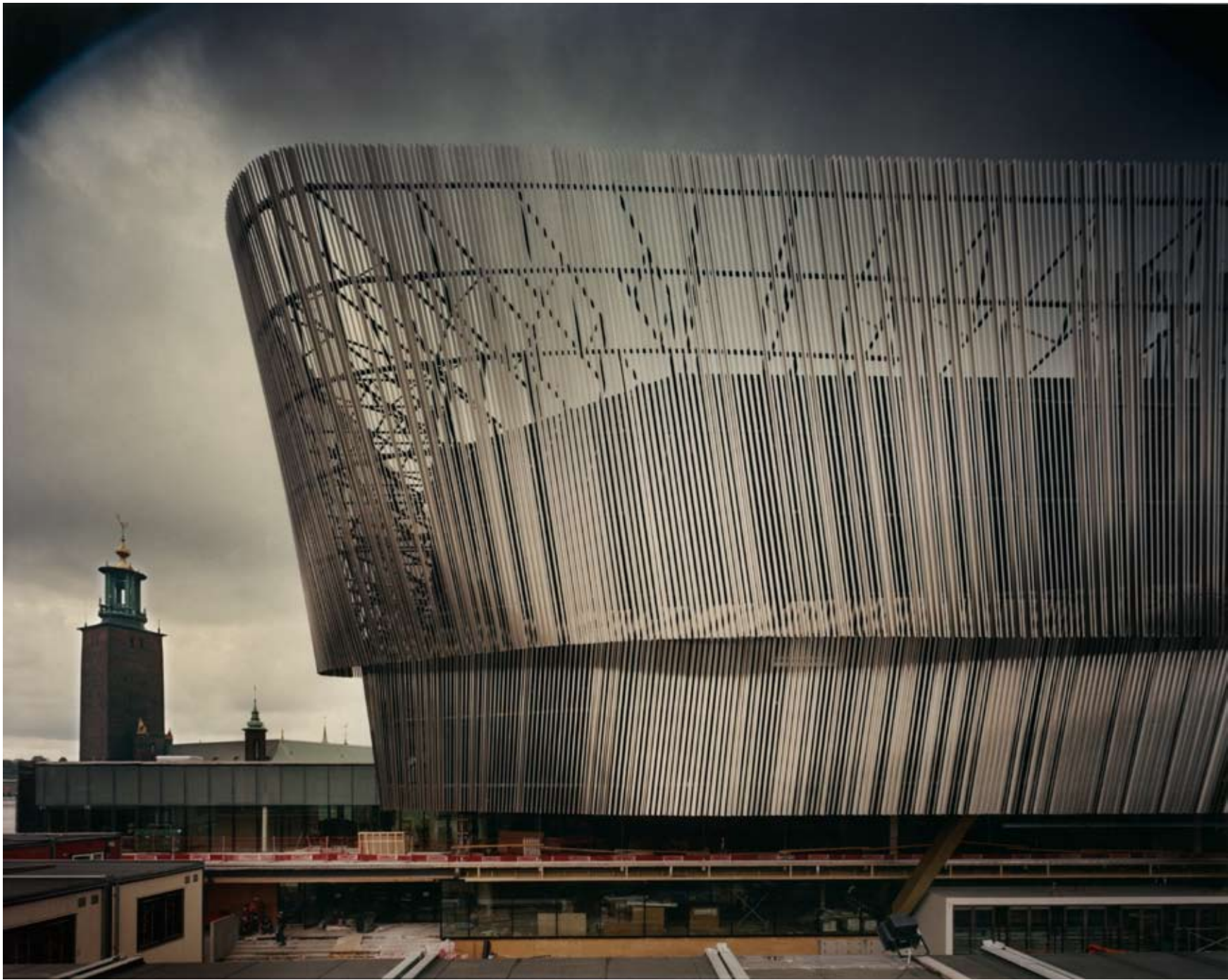
på alla invanda föreställningar. Nu kan en bild manipuleras hur som helst i en dator. Fotografen kan godtyckligt och efter eget gottfinnande byta ut färger, former och bildelement som vilken annan konstnär som helst. Vilken frihet, vilka möjligheter, eller hur? Men tänk efter lite! Vad det egentligen innebär är inte ett framsteg utan en tillbakagång. Till tillståndet före fotografiets genombrott. Till måleriet före 1839, vilket någon kanske tycker är fint. Men i själva verket är det en historisk förlust av episka proportioner. Fotografiets unika kvalitet att kunna frysa ett autentiskt ögonblick i tid och rum har för evigt gått förlorad och blivit en historisk parentes. Den magi som människan upplevde inför åsynen av Nicéphore Niépce suddiga utsikt över trädgården är nu ett minne blott. Föreställningen om fotografiets roll som trovärdigt sanningsvittne är slagen i spillror. Trots att den alltid i någon mån varit bedräglig har den varit fotografiets fundament och existensberättigande sedan födseln. Vi har förblindade av teknikens löften gått med raska steg, inte framåt utan bakåt!

Jag tänker inte inbilla mig att det vare sig är önskvärt eller möjligt att vrida klockan tillbaka. Det enda jag önskar är en fotograf som tvekar lite i fotoaffären. Väntar ett ögonblick innan han eller hon slår till på nästa högteknologiska tillbehör och i stället, bara för en kort stund, funderar på frågan; vilken är bäst? Är det Eugene Atget´s vemodiga och poetiska svartvita bilder från Paris i början av 1900-talet. Tagna på glasplåtar med märken kvar från klämmor, vinjettering i hörnen och med suddiga gestalter framför husen. Med en närvaro som känns i hela kroppen. Eller är det ett sönderretuscherat digitalfoto på en blank glasfasad i en samtida arkitekturtidskrift, som inte gör annat än stöter bort oss med sin kyliga perfektion? Och så önskar jag träffa en arkitekt som på allvar studerat Santa Maria della Salute i Venedig, liksom modernismens Riksbank av Peter Celsing men även funderat över det postmoderna stålskelettet på Stockholm Waterfront. Och på allvar ställt sig frågan; vilken är egentligen bäst? ■

Stockholm Waterfront, 2011

Arkitekt: White

Foto: Johan Fowelin



Penningby slott

Mikael Askergrén

Sommaren 2016 besöker jag för första gången Penningby slott, en liten men helt äkta Vasaborg på lagom avstånd för en dagsutflykt. Jag har visserligen känt till slottets existens sedan barnsben, från film och tv, jag har länge varit fascinerad av dess kufiskhet och dess trolska mystik, men inte lyckats ta reda på vad slottet heter eller var det ligger förrän nu i år. Så det har inte blivit av att besöka slottet tidigare.

EN INGIVELSE

Ingivelsen att göra en utflykt till detta slott, den får jag från Lena Jordebos dokumentär *Regissören – en film om Mai Zetterling* (2015) som nyligen, i juni 2016 visades på svensk tv (SVT). I dokumentären skimtar man i en kort sekvens en vinterexteriör av slottet (fig. 2-3) och en speaker nämner dess namn, Penningby. Mai Zetterlings *Nattlek* (1966) spelades nämligen in på Penningby, och jag påminns om min barndoms upplevelse av *Nattlek* på tv (på 1970-talet?) när spelfilmen omnämns i dokumentären om Zetterling. Jag minns med ens min barndoms fascination med detta borglika men samtidigt



Fig. 1

udda, kufiskt stympade hus med sitt för ett slott så ovanliga, flacka sadeltak (fig. 4-5). Jag påminns också med ens om samma slott i en äventyrsserie på tv för barn och unga som också spelades in på Penningby, och som visades på svensk tv på 1970-talet. Men vad hette tv-serien?! Nu när jag tack vare dokumentären om Mai Zetterling vet att slottet heter Penningby kan jag ta reda på det. Det visar sig att (fig. 5-6) tv-serien är Gunila Ambjörnssons *Huset Silfvercronas gåta* (1974).¹ Snart har jag också tagit reda på att slottet ligger i Uppland, i Roslagen, nära Norrtälje. Det visas för allmänheten under sommaren.

Fig. 1. Penningby slott med omgivning vid Väsbysjön. Foto: Lars Bergström / Riksantikvarieämbetet (1966).

Fig. 2-3. Stillbilder från Lena Jordebos dokumentär *Regissören – en film om Mai Zetterling* (2015). Bildkälla: SVT Play

Fig. 4-5. Stillbilder från Mai Zetterlings spelfilm *Nattlek* (1966). Bildkälla: YouTube.

Fig. 6-7. Gunila Ambjörnsson:

Huset Silfvercronas gåta, SVT (1974).

Stillbilder från tv-seriens första avsnitt.

Bildkälla: YouTube.



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 6



Fig. 3



Fig. 5



Fig. 7

En del av slottets magi och mystik har därmed redan gått förlorad. Varken ”nära Norrtälje” eller ”visas för allmänheten” låter särskilt trolskt. Men jag bestämmer mig ändå för att i juli 2016 göra en utflykt ut till slottet, förlusten av ”hemlighet” och mystik till trots. A kind of sentimental journey to scenes from my television childhood.

Före mitt besök ser jag till att se om hela *Nattlek* och hela *Huset Silfvercronas gåta* (på YouTube), och jag märker då med förtjusning att jag inte alls minns fel, att min tv-barndoms minnesbilder mycket väl stämmer överens med hur slottet faktiskt ser ut, både i filmen och i tv-serien.

Men jag minns inte så mycket av själva handlingen i vare sig *Nattlek* eller *Huset Silfvercrona*. Jag minns egentligen bara den byggnad som filmen och tv-serien tilldrar sig i, det slott som de spelades in på. Men dessa minnesbilder är desto starkare. Och det är i synnerhet slottets säregna exteriör jag minns, trots att denna exteriör bara skymtar förbi i spelfilmen och i tv-serien några enstaka gånger. Penningby har något speciellt, något som etsas in i mitt minne omedelbart, redan som liten.

EN UPPENBARELSE

Efter att ha sett om hela *Nattlek* och hela *Huset Silfvercronas gåta* känner jag mig ganska väl rustad for my sentimental journey. Men jag är inte beredd på min omtumlande aha-upplevelse väl på plats. Är inte östgaveln (fig. 8) med sitt flacka sadeltak påfallande lik Gunnar Asplunds tingshus i Sölvesborg (fig. 9)? Är inte sättet man frontalt närmar sig denna östgavel på den spikraka uppfartsvägen också väldigt lik situationen vid tingshuset? Rena uppenbarelsen. *Jag är ett geni!* tänker jag. Jag är nämligen just då övertygad om att jag måste vara helt ensam i hela världen om denna stora upptäckt. Annars hade väl slottet omnämnts när Gunnar Asplunds tingshus i Sölvesborg avhandlades i kurslitteraturen

eller under föreläsningarna när jag pluggade arkitekturhistoria som ung arkitekturstudent. Vad jag kan minnas omnämndes Penningby slott aldrig en endaste gång då när det begav sig (på 1980-talet).

Men den där känslan av genialitet och av att vara först på plan varar inte så länge. Väl hemma igen börjar jag läsa på mer ordentligt om slottet, och jag får snart klart för mig att Eva Eriksson ganska nyligen har föreslagit samma sak i sin avhandling *Mellan tradition och modernitet* (2000), även om hon understryker att man inte med säkerhet kan säga att Asplund känt till eller besökt slottet. Fredric Bedoire föreslår också han, i inledningskapitlet till sin stora bok *Guldålder: slott och politik i 1600-talets Sverige* (2001) att Penningby är förlaga till Asplunds tingshus.

Bedoire går förresten längre än Eriksson i det att han (utan att i sin Inledning ange några belägg för detta) får det att låta som om det vore fråga om ett historiskt faktum, det här med kopplingen mellan Asplund och Penningby. Vilket i sin tur kanske förklarar varför Eva Eriksson återkommer till ämnet en andra gång (2009), mer utförligt än i avhandlingen, och rikt illustrerat, i en artikel bara om Penningby i vilken hon än en gång understryker att det inte alls är fråga om något historiskt faktum, det där med kopplingen mellan Asplund och Penningby slott.²

I och för sig svårt att tro att det skall behöva dröja ända till millennieskiftet 2000 innan någon endaste svensk arkitekturhistoriker noterar likheten mellan tingshuset och Penningby. Det var ju den allra första tanke som slog mig när jag besökte slottet i somras, mig tog det bara någon sekund. Någon annan måste också ha gjort samma iakttagelse, lika sekundsnabbt, långt före 2000 eller 2001. Det finns kanske en tredje person, som före både Eriksson och Bedoire dragit parallellen mellan Penningby och Sölvesborg, och som är Eriks- sons och Bedoires gemensamma källa, men som ingen av dem omnämner. Finns det det?



Fig. 8

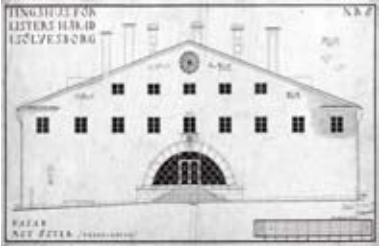


Fig. 9



Fig. 10

Fig. 8. Penningby slots östfasad. Huvudentré och paradtrappa inryms i "landsvägstornet" till höger i bild. Foto: Wikimedia Commons, Svens Welt (2009).

Fig. 9. Tingshus för Listers härad i Sölvesborg. Fasadritning: Erik Gunnar Asplund (1919). Bildkälla: Arkitektur- och designcentrum, Stockholm.

Fig. 10. Erik Gunnar Asplund: Villa Snellman, Djursholm (1917-1918), trädgårdsfasad. Foto: okänd fotograf. Bildkälla: Arkitektur- och designcentrum, Stockholm.



Fig. 11-15. En paradtrappa upptar så gott som hela det nordöstliga slottstornet. Stillbilder från Mai Zetterlings spelfilm *Nattlek* (1966). Bildkälla: YouTube.

Stuart Wrede, amerikanen som på engelska återupptäckte Asplund åt oss här hemma, han nämner aldrig Penningby.³ Och Penningby omnämns heller aldrig i den stora bok om Asplund på svenska som gavs ut strax efter arkitektens död.⁴ Vem vet, Eriksson och/eller Bedoire kanske var först – men faktum är i varje fall att först kommer ingenting, och sedan kommer ingenting, och sen ännu mer ingenting, *men* sen gör med ens både Eriksson och Bedoire helt plötsligt, som från ingenstans, exakt samma iakttagelse i princip samtidigt (2000 respektive 2001). Intressant.

Och jag håller förstås med Eva Eriksson. (Och Bedoire. Eller Bedoire. Eller båda två.) Penningby slots kufiska exteriör *måste* ha inspirerat Gunnar Asplund till tingshuset i Sölvesborg. Men Penningby måste *också* ha inspirerat Asplund till flera *andra* projekt:

EN KATALOG

Slottet har två torn, ”landsvägstornet” i nordöst respektive ”sjötornet” nära den forna sjöfartsleden i sydväst. Landsvägstornet utgör inte bara slottets huvudentré, det rymmer även en märkvärdig trappa från 1700-talet. Alldeles i inledningen av *Nattlek* ser man den skäggprydda huvudrollsinnehavaren Keve Hjelm skrida uppför hela denna trappa i ett enda långt svep (fig. 10-14). Trappan förekommer sedan riktigt ofta i filmen, regissören Mai Zetterling har sett till att både Keve Hjelm och filmens andra stora affischnamn Ingrid Thulin ofta agerar ut handlingens skeende just i denna trappa.

Det är verkligen en paradtrappa, men den är inte jättebred, och den är krökt, den vindlar sig uppåt längs det runda tornets yttervägg. Och trappspindeln är inte öppen, den är helt tät. Trappan stiger flackt uppåt i ett trångt schakt således, mellan två tunga murade väggar, omfamnande en tät murad cylindrisk trappspindel som är stor nog att rymma något slags rum (en rotunda) – sålunda en trappa inte helt olik de krökta trappor i trånga schakt som omfamnar rotundan i Stockholms stadsbibliotek. Och som

förresten även omfamnar tingssalen (en rotunda) i Sölvesborgs tingshus. Den vindlande torntrappan i Penningby skulle helt klart kunna vara Gunnar Asplunds förebild i dessa båda fall.⁵

Att trappan leder besökaren till en tjugig övre bostadsvåning är dock bara en illusion framställd av filmens regissör vid klippbordet. Slottet brann på 1830-talet och rummen på den övre bostadsvåningen iordningställdes aldrig efter branden. Hela taket sänktes, och det som finns kvar av den övre våningen direkt under sadeltaket utgör sedan dess oinredd vind. Om den som gör sig besväret att vandra hela trappan upp (som Keve Hjelm i filmens inledning) inte har ett ärende just till vinden får denne vackert vända om och knalla samma väg ned igen.⁶

Det faktum att den stora trappan i landsvägstornet inte egentligen längre leder någonstans annat än till en för det mesta oanvänd vind utgör ytterligare ett kufiskt drag hos en redan i så många andra avseenden kufisk byggnad – vars kufiskhet Gunnar Asplund måste ha varit mer eller mindre besatt av, och i fler än ett fall låtit sig inspireras av när han tidigt, på 1910- och 1920-talen, skapade flera av sina mest ikoniska (*och avsiktligt smått kufiska!*) byggnader. Inte bara slottets interiör med den märkvärdiga trappan, även slottets sedan 1830-talet stympade exteriör med flackt sadeltak måste ha inspirerat Gunnar Asplund – såväl till entréfasaden på tingshuset i Sölvesborg som till Villa Snellmans trädgårdsfasad (fig. 8-10).

Lägg märke till hur det är fem fönster i den övre fönsterraden både på Penningby slots östfasad och på Sölvesborgs tingshus östfasad. Klockan i Sölvesborg motsvaras av en lunett i Penningby. Och se, samma takvinkel, det kan knappast vara en tillfällighet.

Se också hur Penningby slots östfasads fem fönster i den övre fönsterraden inte är exakt symmetriskt placerade i förhållande till takåsens vinkel eller till lunetten. Det är inte svårt att gissa att Asplund inspirerades av dessa asymmetriskt placerade fönster till Villa Snellmans trädgårdsfasads förskjutna fem fönsteraxlar.

Tingshusets rotunda (fig. 16) som sticker ut ur den sammanhållna byggnadsvolymen på baksidan tycks exteriört ha lånat sina proportioner från ett av Penningbys bulliga och satta torn.

Att rotundan i Sölvesborg senare går igen i Stockholms stadsbiblioteks rotunda, det är ganska självklart. Rotundan i Sölvesborg är ju i plan omgiven av (mer eller mindre) rektangulära rum på tre sidor, och bibliotekets rotunda är också den omgiven av rektangulära rum (läsesalar) på tre sidor – åtminstone till en början, i stadsbibliotekets första inkarnation på 1920-talet (fig. 17), innan den fjärde längan på 1930-talet byggs till på stadsbibliotekets baksida. Stadsbibliotekets fjärde funktislänga blockerar alltså den sida av biblioteksrotundan som ursprungligen varit frilagd, putat ut på baksidan och varit synlig i sin fulla höjd – precis som tingssalen i Sölvesborg hela tiden varit frilagd, putat ut på baksidan och varit synlig i sin fulla höjd.⁷

Efter 1830-talets brand fick förresten också Penningbys båda torn nya, provisoriska tak, i form av låga koner, som ”kinahattar” (de halvsfäriska kupoltak som pryder tornen idag, och som efterliknar hur tornen såg ut före 1830-talets brand, de kom till så sent som på 1960-talet). På Asplunds tid hade tornen sålunda samma slags flacka koniska tak som också Stockholms stadsbiblioteks rotunda skulle komma att få tillslut (fig. 18).

Stockholms stadsbiblioteks rotunda med sitt flackt koniska yttertak skulle sålunda, via Sölvesborg, kunna vara ett eko av ett av de båda tornen i Penningby. Både interiört och exteriört.

Arkitekturhistorieförfattarna och -föreläsarna har traditionellt gjort en stor affär av det danska lustslottet Liselund som inspirationskälla för Asplund som 1920-talsklassicist, till exempel måste Liselund med sitt stora branta, tunga tak på smäckra kolonner naturligtvis vara förebilden för Skogskapellets slutgiltiga utformning (där håller jag med alla arkitekturhistorieförfattare och -föreläsare), men i en tidigare skiss till samma kapell från 1918 (fig. 20) liknar

kapellet snarare Penningby, särskilt i sitt sätt att förhålla sig till sin omgivning.

Den tidiga Asplundskissens blandning av det tungt medeltida och det lätt klassicerande känner vi igen från Penningby, vars ursprungligen medeltida försvarstorn så småningom givits ett klassicerande anslag när försvarstornens pyttesmå skottgluggar med tiden ersattes av stora generösa tvåluftsfönster överallt – en blandning av det tunga, medeltida och det lätta, klassicerande som måste ha tilltalat Asplund under sin samtidigt medeltidsinspirerade *och* klassiciserande period. Se hur anslutningen till branten är utformad i 1918 års skiss. Skissens sätt att förhålla sig till sluttningen och branten på baksidan påminner starkt om hur Penningby klättrar nedför (snarare än uppför) en motsvarande brant sluttning på baksidan: kapellskissen är avsiktligt ”baktung”, ”tung i gumpen”, precis som Penningby efter alla om- och påbyggnader genom historien kommit att bli ”baktungt”.

Man måste ta sig från huvudvåningen ned flera våningar under mark till olika källarutrymmen staplade på varandra för att i skissen nå krematoriekapellets arbetslokaler, precis som när man i Penningby från huvudvåningen måste ta sig ned två hela källarvåningar för att nå den märkvärdiga, stora öppna brunn (fig. 19) som upptar sjötornets hela nedre källare. (Den är flera meter i diameter och flera meter djup, man kan dyka ned i och bada i den!) Det finns i skissen en prominent sidoentré i kapellets suterrängvåning på baksidan, precis som det finns en prominent sidoentré i en av Penningbys suterrängvåningar på baksidan (den medeltida borgens ursprungliga huvudentré). Och så vidare.

Det är ju faktiskt så att en sann konstnärssjäl alltid har vissa favoritämnen och favoritförebilder som han eller hon maniskt återkommer till om och om igen. Det är därför i min mening troligare att Asplund var verkligen besatt av Penningby (en sådan besatthet skulle jag ju personligen ha full förståelse för; slottet har ju ertsats in också i mitt minne redan under min barndom framför tv:n), det är troligare att Asplund lät sig

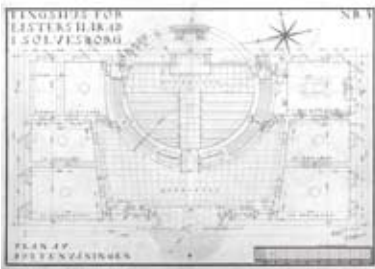


Fig. 16



Fig. 17

Fig. 16: Tingshus för Listers härad i Sölvesborg. Planritning: Erik Gunnar Asplund (1919). Bildkälla: Arkitektur- och designcentrum, Stockholm.

Fig. 17. Erik Gunnar Asplund: Stockholms stadsbibliotek (1924-1928). Foto: Svenska Dagbladet (1932). Byggnationen har just påbörjats av den fjärde längan på stadsbibliotekets baksida som än idag döljer den ursprungligen i sin fulla höjd synliga rotundan. Bildkälla: Stockholmskällan, Stockholms stad.



Fig. 18



Fig. 19

Fig. 18. Penningby avfotograferat med låga koniska tak (som ”kinahattar”) på de båda tornen, i *Svenska Turistföreningens årsskrift*, årgång 1902 (alltså inte årgång 1914, som Eva Eriksson felaktigt anger i sin artikel från 2009). Foto: K. Barthelson.

Fig. 19. Brunnen i sjötornets källare. Stillbild från Maj Zetterlings film *Nattlek* (1966). Bildkälla: YouTube.

Fig. 20. Denna tidiga skiss för Skogskapellet från 1918 finns återgiven på sidan 98 i boken *Gunnar Asplund, arkitekt* (1943) utgiven av Svenska Arkitekters Riksförbund SAR strax efter arkitektens död.

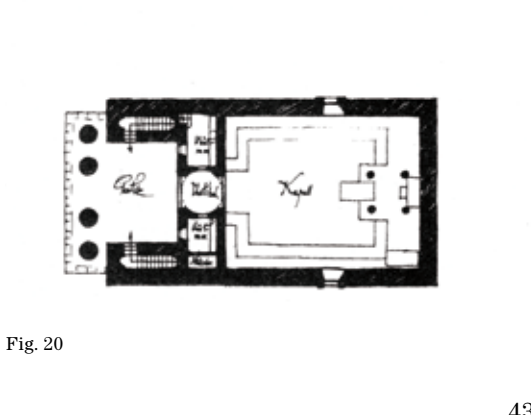
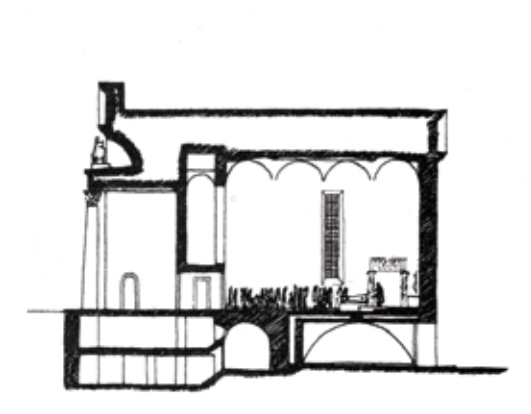
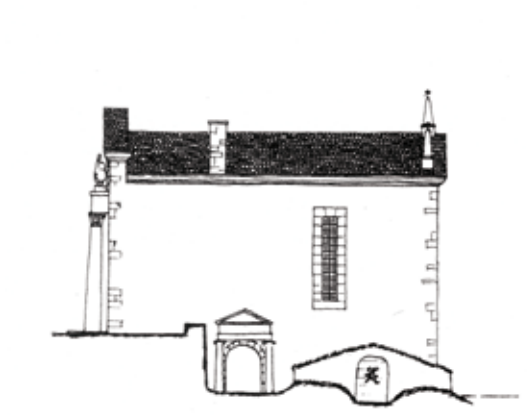


Fig. 20

ETT APPENDIX

Detta har jag också lärt mig om Penningby i sommar: att det är omöjligt att säga exakt hur gammalt det är, men man tror att dagens Penningby började byggas som försvarsanläggning och borg redan på 1400-talet. Och att borgen sedan 1400-talet hela tiden har varit ungefär lika stor. Huvudbyggnad har nog i alla tider haft samma, nästan helt kvadratiska plan. Men slottets exteriöra siluett har förändrats av ombyggnader flera gånger. Idag syns inga spår av vare sig 1500-talets branta gavlar (fig. 22) eller av 1700-talets valmade mansardtak. Att huvudbyggnaden idag består av en låg, märkligt stympad kub med ett flackt sadeltak beror som sagt på en förödande brand på slottets övervåning på 1830-talet. Det flacka sadeltaket är en ursprungligen provisoriskt taklösning som med tiden kommit att bli permanent.

De båda tornen har ju märkvärdigt nog placerats diagonalt i förhållande till huvudbyggnadens kvadrat. En mycket ovanlig komposition av volymer på våra breddgrader, men planprincipen lär vara desto vanligare i Danmark. I de danska exemplen är det dock fråga om anläggningar som är väsentligt större än den i Penningby, anläggningar som utöver två diagonalt placerade torn består av fyra sammanbyggda huslängor som tillsammans bildar en sluten fyrkant med en öppen, kringbyggd gård i mitten. Penningby saknar kringbyggd innergård och är därför något av en miniversion av den söderöver väl etablerade byggnadstypen (fig. 21).

Planprincipen med två diagonalt placerade torn är förresten mycket rationell när man betänker att tornen i första hand uppförts som försvarstorn, och att man från två diagonalt placerade torn har god uppsikt över anläggningens alla fyra sidor. Om man bara vill bygga två försvarstorn, då erbjuder två diagonalt placerade torn flest och bäst skottvinklar när borganläggningen behöver försvaras.

Detta var nämligen en borg som behövde försvaras. På 1400-talet låg borgen vid en (sedan vikingatid!) viktig farled från Östersjön in till Uppsala och Bergslagen. Ett maktstrategiskt viktigt läge. Men sedan dess har landhöjningen gjort att sjöfarten måst börja ta andra vägar in i och ut ur Mälaren, och den lilla sötvattenssjö som så småningom bildades just här har dessutom med tiden växt igen och nästan helt försvunnit. ■

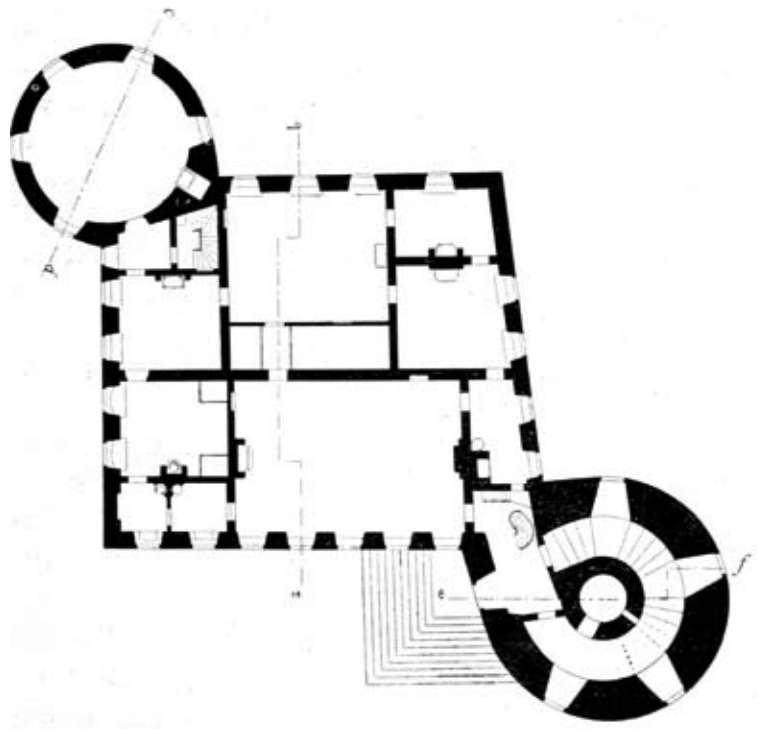


Fig. 21

Fig. 21. Slottets huvudvånings planlösning återges hittills i litteraturen av allt att döma en enda gång, i publikationen *Svenska slott och herresäten vid 1900-talets början*, Stockholm (1909).

Fig. 22. Det ursprungliga Penningby med sina fyra branta gavlar på huvudbyggnaden som det avbildades i *Suecia antiqua et hodierna*, planschverket som Erik Dahlberg sammanställde under 1600-talet. Bildkälla: *Svenska slott och herresäten vid 1900-talets början*, Stockholm (1909).



Fig. 22

Fotnoter:

¹ *Huset Silfvercronas gåta* av Gunila Ambjörnsson (1974) är klassiker nr 405 i *Tusen svenska klassiker* av Jan Gradvall, Björn Nordström, Ulf Nordström, Annina Rabe, Stockholm (2009). Mai Zetterlings *Nattlek* (1966) omnämns tillsammans med *Flickorna* (1968) i artikeln om klassiker nr 114, *Älskande par* (1964).

² Eva Erikssons "Var Asplund någonsin i Penningby?" , antologin *Stad, hus, rum: studier tillägnade Thomas Hall*. Redaktörer: Lempi Borg Wik, Margaretha Rossholm Lagerlöf, Martin Rörby. Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet (2009).

³ Stuart Wrede: *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts och London, England (1980).

⁴ Hakon Ahlberg et al: *Gunnar Asplund arkitekt*, först utgiven (1943) av Svenska Arkitekters Riksförbund SAR, återutgiven i faksimil (1981) av Byggförlaget, Stockholm.

⁵ Något som Eva Eriksson förresten också så småningom fått syn på och sedermera påpekar i artikeln "Var Asplund någonsin i Penningby?" (2009).

⁶ För att ta sig till det andra tornets, sjötornets övre våning finns en annan trappa, av mindre imponerande format alldeles i

anslutning till det tornet. Se fig. 21, från *Svenska slott och herresäten vid 1900-talets början*, Stockholm (1909).

⁷ Jag har i tidigare alster argumenterat för att man skall riva stadsbibliotekets fjärde funklänga och åter frilägga Stockholms stadsbiblioteks rotundas magnifika trumma i sin fulla höjd, till exempel (under rubriken "Lägg framtidens storbibliotek i Kulturhuset!") i tidskriften Arkitektur, Stockholm, nr 8-2009. www.askergren.com/flugor.html

⁸ Eva Eriksson listar ännu fler överensstämmelser mellan tingshuset och Penningby i sin artikel "Var Asplund någonsin i Penningby?" (2009). Kul och läsvärt.

Överstora och energislösande lägenheter

Ulf Bredberg

INTRODUKTION

Jag är arkitekt med examen från KTH 1967 och teknisk doktor med examen 1975 från sektionen för Arkitektur vid KTH i ämnet Projekteringsmetodik. Mitt avhandlingsarbete ”Analys av planegenskaper vid projektering av bostäder” syftade till att utarbeta en metod för att beskriva lägenheters utrymmesstandard i förhållande till hur utrymmena anpassats till olika hushåll.

Incitamentet var ett arbete som min dåvarande arbetsplats Statens Institut för Byggnadsforskning (SIB) hade på uppdrag av Svenska Bostäder. Det gällde att ta fram ett system för att beskriva och värdera bostads och stadsdelsegenskaper för att tillämpas på en pågående entreprenad för bostäder i Botkyrka. Entreprenaden hade efter önskemål från intresserade entreprenörer utvecklats till att bli öppen för alternativa lösningar till det projekt som gjorts inför upphandlingen. Det behövdes därför en metod för att jämföra olika lösningar. Bland annat skulle bostäder med olika lägenhetsplaner jämföras.

Jag ingick i den arbetsgrupp som utvecklade bedömningsunderlaget. Arbetet leddes av arkitekt Sven Thiberg (senare professor i Byggnadsfunktionslära på KTH). Min avhandling var tänkt att ge ett komplement till Bostadsstyrelsens *God Bostad*.

På Bostadsstyrelsen var man emellertid mer intresserad av att föreskriva lägenhetslösningar än att föreslå metoder för att värdera dessa. Under de år som gått har jag kunnat konstatera en successiv utveckling av flerbostadshusen mot allt större ytor i lägenheterna – en utveckling som inte medfört bättre förhållanden för boendet åtminstone inte med hänsyn till viktiga basala egenskaper. Jag har därför känt ett behov av att, innan jag slutar att engagera mig i samhällets utveckling, redovisa min syn på detta problem inom bostadsbyggandet.

FÖR DYRAT BOENDE PÅ GRUND AV STORA LÄGENHETER

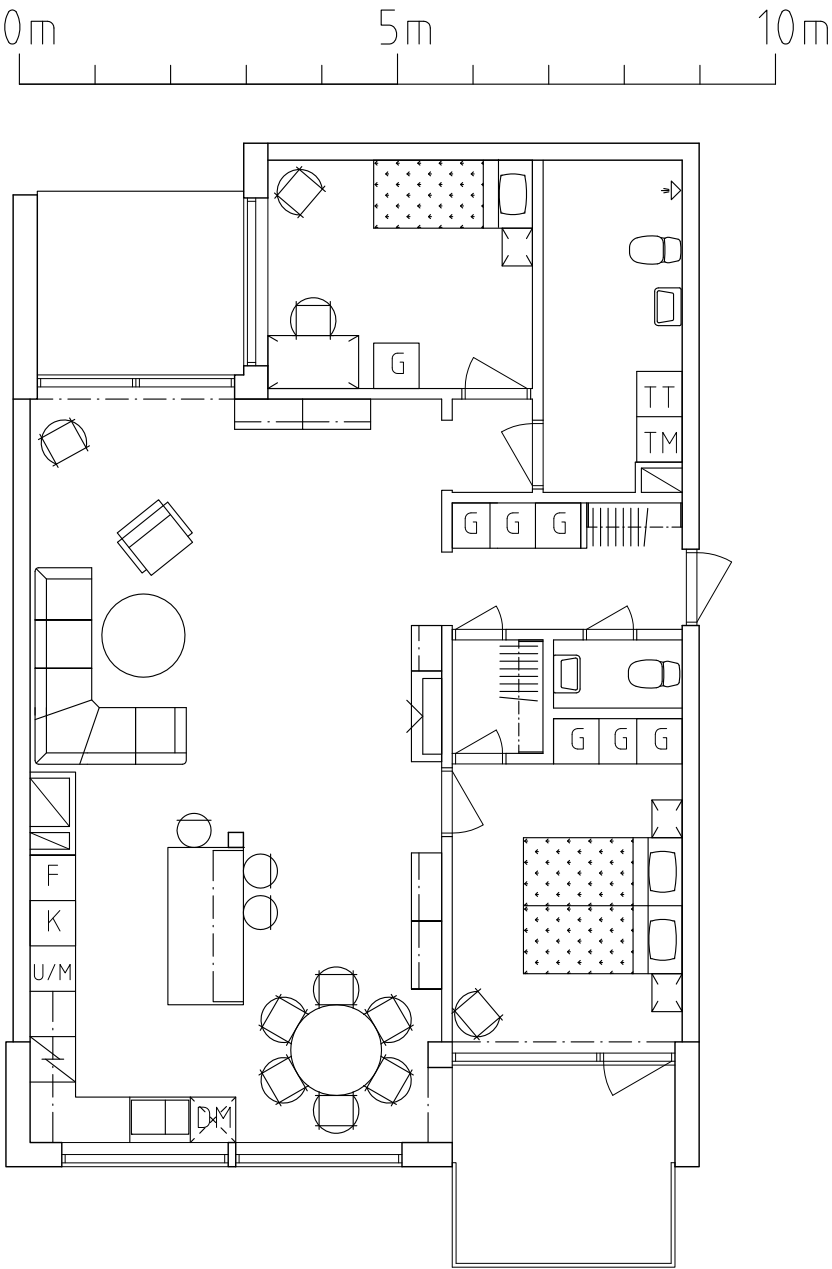
Lägenheter i flerbostadshus har under senare år blivit allt större i förhållande till hur de uppfyller det som är viktigt för ett bra boende. Trots stora bostadsytor blir det ofta färre rum och många gånger tveksamma rumssamband som skapar onödiga problem inom hushållen. Den större ytan bidrar sällan till ett bättre boende.

Lägenheten till höger är ett ganska vanligt exempel från den allra senaste produktionen.

Detta är en lägenhet i ett bostadskvarter som ska byggas under innevarande år (2016) i Åkersberga. Planen är på 98 kvm. Den ytan skulle på 60-talet utan vidare kunna erbjuda ett komfortabelt boende för ett hushåll med två sammanlevande vuxna och ett par tonåriga barn och även med ett tredje barn eller ett rum för en inneboende. Men här kommer en familj med två vuxna och ett spädbarn säkert uppleva sig trångbodda när barnet når skoleldern och definitivt om/när det kommer ett syskon till.

Samtliga ritningar: Ulf Bredberg

Skala 1:100



Åkersberga, Stockholm
3 rum + kök ihop med vardagsrum, 98 kvm, byggs 2016

VAD KÄNNETECKNAR EN VÄLPLANERAD LÄGENHET?

Välplanerade bostäder har bra utrymmen för att sova och vila, sköta sin hygien, laga mat och äta, umgås inom hushållet och med utomstående, vårda och förvara tillhörigheter och sköta privata angelägenheter. När flera bor tillsammans bör var och en även ha plats att vara för sig själv och också ostört kunna ha lite eget umgänge, åtminstone när det rör sig om tonåringar och inneboende.

Ju mer dessa kvalitéter beaktas i planeringen desto fler blir de olika hushåll som kan få ett trivsamt boende i lägenheterna.

RUMSSAMBAND AVGÖR OFTA BOSTÄDERS LÄMPLIGHET

En viktig faktor är hur rummen är förbundna med varandra. Rummens storlek och åtkomlighet styr hur personer i bostaden kan sköta vardagliga sysslor utan att försvåra för varandra. Det ska kunna gå att och äta och prata i köket utan att tystas ner av någon som ser på TV – eller kunna lyssna på musik eller musicera i ett eget rum inom de begränsningar som följer av rimligt ljuddämpande dörr- och väggkonstruktioner.

Badrum och WC ska kunna nås från sovrum utan att passera andra rum. Sovrum som nås enbart över ett annat rum innebär stora begränsningar för aktiviteter både i det rum som passeras och i sovrummet. Sovrum är ju vanligen till för betydligt mer än sömn och vila – för många är detta det enda rum där det går att syssla med sina egna intressen.

Det finns många fördelar med öppna kontakter eller dörrar mellan olika bostadsrum - speciellt mellan kök och rum för samvaro. Men öppenheten bör inte ske på bekostnad av att viktiga rum som exempelvis sovrum inte kan nås neutralt, från en hall eller liknande.

När självständiga individer som tonåringar inte kan leva någorlunda fritt i bostaden blir hemmet ingen attraktiv plats för annat än att äta och sova. Fritiden tillbringas då på annat håll.

HAMMARBY SJÖSTAD – ETT EXEMPEL PÅ MODERNT BOSTADSBYGGGANDE

I Hammarby Sjöstad har ett stort antal flerbostadshus byggts under senaste årtiondet.

Flera lägenheter är på 90-120 kvadratmeter men de har sådana brister att det är närmast otänkbart att hushåll med fler än två personer ska få ett någorlunda bra boende. Många av bostäderna är minst 20 procent större än vad som behövs för att göra bra bostäder åt de hushåll som får ett någorlunda rimligt boende i dem. Dessa 20 procent skapar en form av svårdefinierbara överytor.

De flesta bostäderna i Hammarby Sjöstad och i många andra nya bostadsområden, till exempel Hornsbergs Strand på Kungsholmen, är tyvärr inga bra familjebostäder. Det är särskilt svårt för barn, i synnerhet tonåringar, att sköta och utveckla sina egna intressen utan att konfrontera andra i hushållet. För familjer med utrymmen utöver det nödvändiga är det också svårt att hyra ut något rum utan att det allvarligt begränsar familjens egna aktiviteter.

Många överytor beror på anpassning till osmidiga byggtekniska lösningar men här finns också arkitekter som mera ser till eleganta utsidor än ett välplanerat innehåll!

Den bristfälliga anpassningen till det som är väsentligt för boendet medför dessutom ett enormt slöseri med kostnader för byggandet och för extra underhåll och för uppvärmning och kylning som de överstora utrymmena orsakar.

Efter Hammarby Sjöstad har bostadsbyggandet fortsatt på samma sätt med nya exempel som ofta överträffar tidigare i förvånansvärd okänslighet för boendets villkor. Se bland annat det inledande exemplet från Åkersberga.

HUR KUNDE DET BLI SÅ HÄR? – BESKRIVNING AV EN LÄGENHETERS UTRYMMESKVALITÉER

En viktig förklaring till den ojämna anpassningen till väsentliga bofunktioner är att det saknas en enkel måttstock för att kvalitetsklassa utrymmet.

Om en lägenhet beskrivs med hur den uppfyller acceptabla utrymmesförhållanden för olika hushåll kan man få ett mått på användbarheten. Denna kan då jämföras mellan olika stora lägenheter eller olika dyra lägenheter. *Problemet är bara att det inte finns någon vedertagen officiell mätmetod.*

Bostädernas storlek måste kunna beskrivas bättre än med antal rum och utrustning och antal kvadratmeter. Det som är väsentligt för bostadsanvändningen bör redovisas så sakligt att det framgår vilka största hushåll som får ett rimligt boende.

Vanligtvis är lägenheter som planeras smart för stora hushåll mycket fördelaktiga för mindre hushåll. Dessa får väsentligt förbättrade möjligheter att disponera bostaden – för mer än det primära boendet, exempelvis att ha en avskild matsal, ett ostört arbetsrum ett rum att hyra ut eller ett extra utrymme för umgänge.

NEDMONTERING AV GOD BOSTAD

Under 50- och 60-talet fanns anvisningar för hur bostäder skulle vara planerade för att bli bra för sina innehavare. Rummens storlek, möblerbarhet, fasta inredning och samordning beskrevs med syftet att erbjuda bästa möjliga kvalitet. Det angavs minimikrav på utrymmesstandard i antal bostadsrum och utrustning för olika hushåll för att garantera goda bostäder åt alla. Minimikraven anknöts till största tillåtna lägenhetsytor i förhållande till antal bostadsrum som ej fick överskridas för att få del av de statliga bostadssubventionerna..

Det fanns marginaler utöver den yta som behövdes för en välplanerad lägenhet till den övre gräns som bostadsstyrelsen bestämt men tyvärr inga anvisningar för hur detta utrymme

lämpligen kunde användas för att göra det bättre för boendet. Det extra utrymmet användes därför vanligen till att underlätta för tillämpningen av entreprenörernas byggsystem. Motiveringen blev för det mesta att ”alltid kan man använda den extra ytan till något”.

Allteftersom samhällsekonomin förbättrades ökades de största tillåtna lägenhetsytorna och de funktionella bristerna hos överytorna blev mer uppenbara.

Under 70-talet utarbetade bostadsstyrelsen ett förslag till nya anvisningar för att råda bot på planeringsbristerna. Tyvärr gjordes misstaget att istället för att ge vägledning för planering av goda bostadsutrymmen så föreskrevs färdiga lägenhetsplaner som skulle användas för att få statliga subventioner. I efterhand kan man konstatera att detta var ett ovanligt korkat överförmynderi.

Kritiken blev våldsam. Det fanns självklart många som kunde göra bättre lösningar. Dessutom beror bästa lösningen oftast på varje tillfälles speciella förutsättningar som topografi avstånd till service, lokala kulturella skillnader och tidens utveckling. Att mot den bakgrunden tro sig kunna föreskriva allmän-giltiga bästa lösningar hör väl mest hemma i stater med planhushållning.

Resultatet blev att förslaget försvann och med detta även Bostadsstyrelsen. Sorgligt nog följde de sista styrande kvalitetskraven från gamla *God Bostad* med i försvinnandet. Kvar blev bara några anvisningar i Svensk Byggnorm (SBN) om vad som bör finnas i kök och hygienrum och hur ett vardagsrum och sovrum bör kunna möbleras. Observera ”bör”.

Vad som saknas och som kanske Bostadsstyrelsen borde ha begränsat sig till är att ge ledning för det som är viktigt att beakta vid planeringen – inte föreskriva lösningarna – sådant håller aldrig i längden.

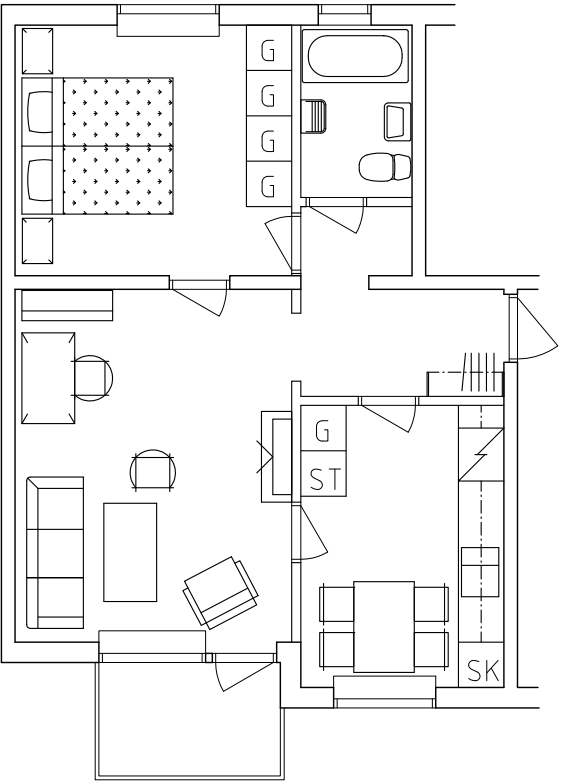
Det jag vill få gehör för är att det behövs konsumentanpassade beskrivningar av bostäders planlösningar. Något som förklarar de för- och nackdelar planeringen har för boendet. Det rör bland annat utrymmenas användbarhet och hur de är inplacerade i bostaden. En sådan modell skulle förmodligen också få bostadsplanerarna att skärpa sig.

ETT EXEMPEL PÅ EN MODELL FÖR BESKRIVNING AV BOSTÄDERS UTRYMMES-STANDARD TILLÄMPAD PÅ NÅGRA LÄGENHETER FRÅN MITTEN AV 1900-TALET OCH FRAMÅT

De bedömningar, som görs i följande exempel, grundas i huvudsak på de kvaliteter för bostadens användning som behandlades i Bostadsstyrelsens *God Bostad*.

Ett intressant förhållande vid jämförelser av de olika bostäderna är att i de moderna lägenheterna har standarden för hygien och klädvård förbättrats väsentligt samt tillgängligheten med hiss och passagemått. Däremot är planeringen för samvaron ofta mycket sämre och för egna aktiviteter ensam och med eget umgänge utan att störa eller störas av andra.

En förklaring kan vara att bostäderna förr planerades med tanke på att stora hushåll skulle kunna ha ett fungerande boende även i ganska små lägenheter. Men detta gynnade även mindre hushåll som bättre kunde använda bostaden för olika ändamål som exempelvis för arbetsrum eller inneboende. De äldre bostäderna kan dessutom med så små tillägg som cirka fem kvadratmeter enkelt anpassas till mer moderna krav på utrymmen för hygien och hantering av persedlar. ■



Baronbackarna, Örebro
2 rok, 49 kvm, mitten av 1950-talet

☆☆☆ = MYCKET BRA ☆☆☆ = BRA ☆ = INTE SÅ BRA
Ingen stjärna = UNDERMÅLIGT

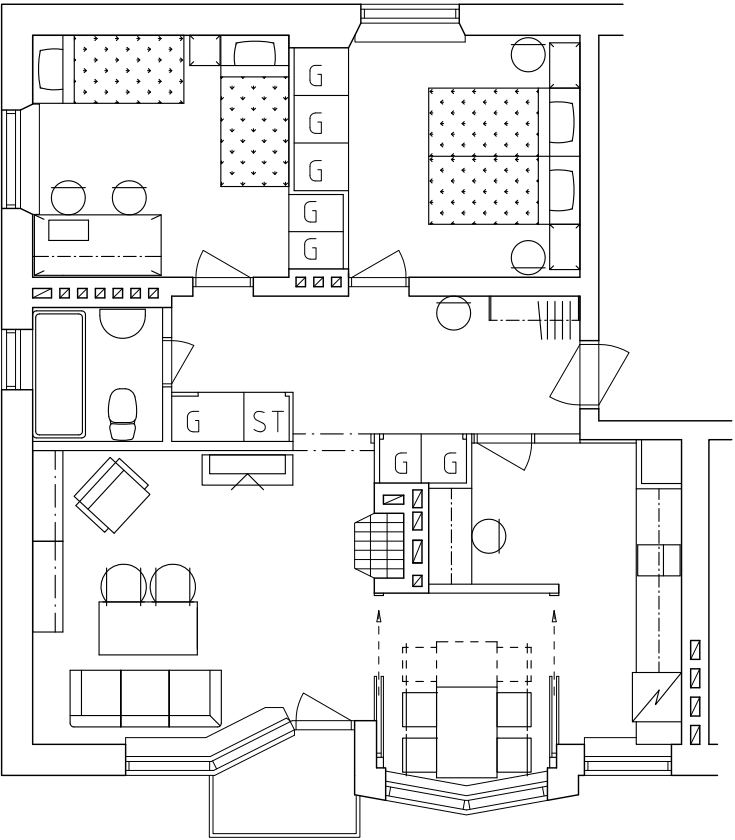
HUSHÅLLSTYP: V=VUXEN B=BARN 0-6 ÅR
S=SAMBOENDE SkB=SKOLBARN (7-12ÅR)
EJS=EJ SAMBOENDE T=TONÅRING

BOENDEFUNKTION	IV	2VS	2V EJS eller 1V+1T	2VS + 1T	
VILA o SÖMN	☆☆☆☆	☆☆	☆		
HYGIEN	☆☆☆☆	☆☆	☆		
MATHÅLLNING	☆☆☆☆	☆☆	☆☆		
SAMVARO	☆☆☆☆	☆☆	☆		
PERSEDLAR vård/förv.	☆☆☆☆	☆☆	☆		
EGNA AKTIVITETER	☆☆☆☆	☆☆	☆		

BARONBACKARNA, 2 ROK
En bra bostad för två vuxna samboende. Två vuxna ej samboende kan dela på bostaden; den ena tar sovrummet och den andre vardagsrummet som inte är genomgångsrum.

NORRA GULDHEDEN, 3 ROK
En acceptabel bostad för två samboende med en tonåring eller med två skolbarn med reservation för det enkla badrummet.

HOLMA, 4 ROK
En bra bostad för två vuxna samboende med två skolbarn eller en tonåring.

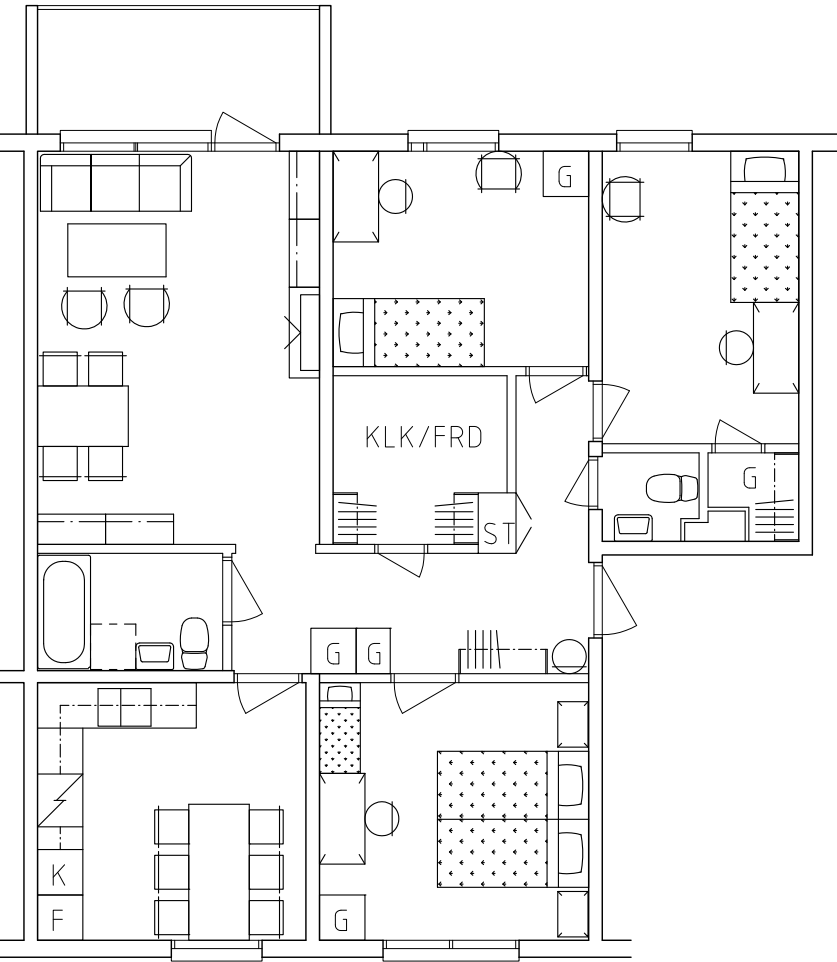


Norra Guldheden, Göteborg
3 rok, ca 72 kvm. Från mitten av 1940-talet

☆☆☆ = MYCKET BRA ☆☆☆ = BRA ☆ = INTE SÅ BRA
Ingen stjärna = UNDERMÅLIGT

HUSHÅLLSTYP: V=VUXEN B=BARN 0-6 ÅR
S=SAMBOENDE SkB=SKOLBARN (7-12ÅR)
EJS=EJ SAMBOENDE T=TONÅRING

BOENDEFUNKTION	2VS	2V EJS eller 1V+1T	2VS + 1T	2VS+ 2SkB	3V EJS	2VS + 2V EJS eller + 2T	
VILA o SÖMN	☆☆☆☆	☆☆☆☆	☆☆	☆☆	☆		
HYGIEN	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆			
MATHÅLLNING	☆☆☆☆	☆☆☆☆	☆☆	☆☆	☆☆		
SAMVARO	☆☆☆☆	☆☆☆☆	☆☆	☆☆	☆		
PERSEDLAR vård/förv.	☆☆	☆☆	☆	☆			
EGNA AKTIVITETER	☆☆☆☆	☆☆☆☆	☆☆				

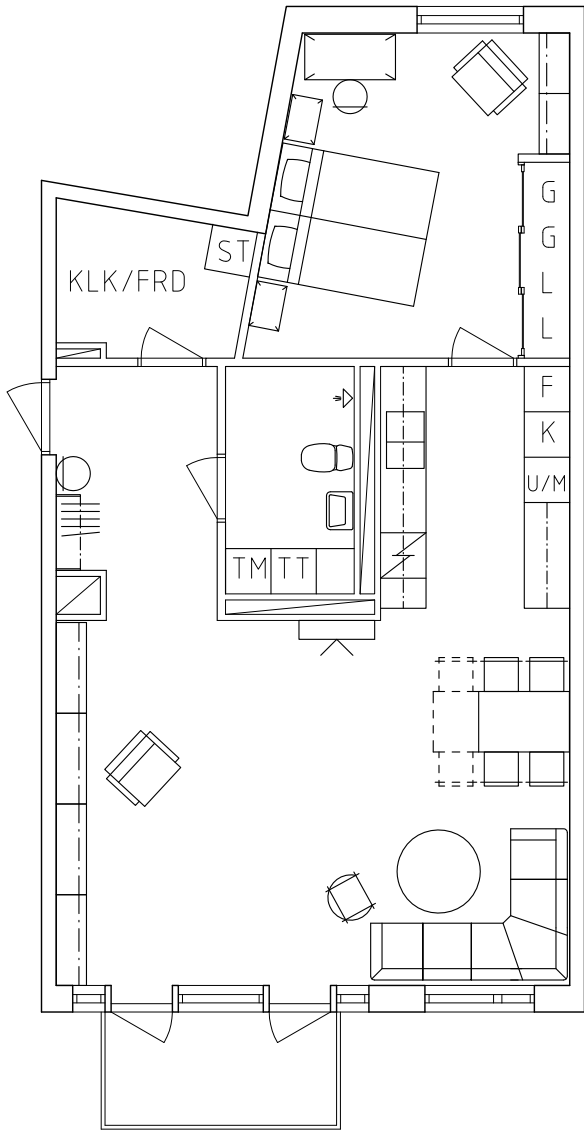


Holma, Malmö
4 rok, 90 kvm, tidigt 1970-tal

☆☆☆ = MYCKET BRA ☆☆☆ = BRA ☆ = INTE SÅ BRA
Ingen stjärna = UNDERMÅLIGT

HUSHÅLLSTYP: V=VUXEN B=BARN 0-6 ÅR
S=SAMBOENDE SkB=SKOLBARN (7-12ÅR)
EJS=EJ SAMBOENDE T=TONÅRING

BOENDEFUNKTION	2VS	2V EJS eller 1V+1T	2VS + 1T	2VS+ 2SkB	3V EJS	2VS + 2V EJS eller + 2T	2VS + 2T + 1B
VILA o SÖMN	☆☆☆☆	☆☆☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆
HYGIEN	☆☆☆☆	☆☆☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆
MATHÅLLNING	☆☆☆☆	☆☆☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆
SAMVARO	☆☆☆☆	☆☆☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆
PERSEDLAR vård/förv.	☆☆☆☆	☆☆☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆
EGNA AKTIVITETER	☆☆☆☆	☆☆☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆	☆☆

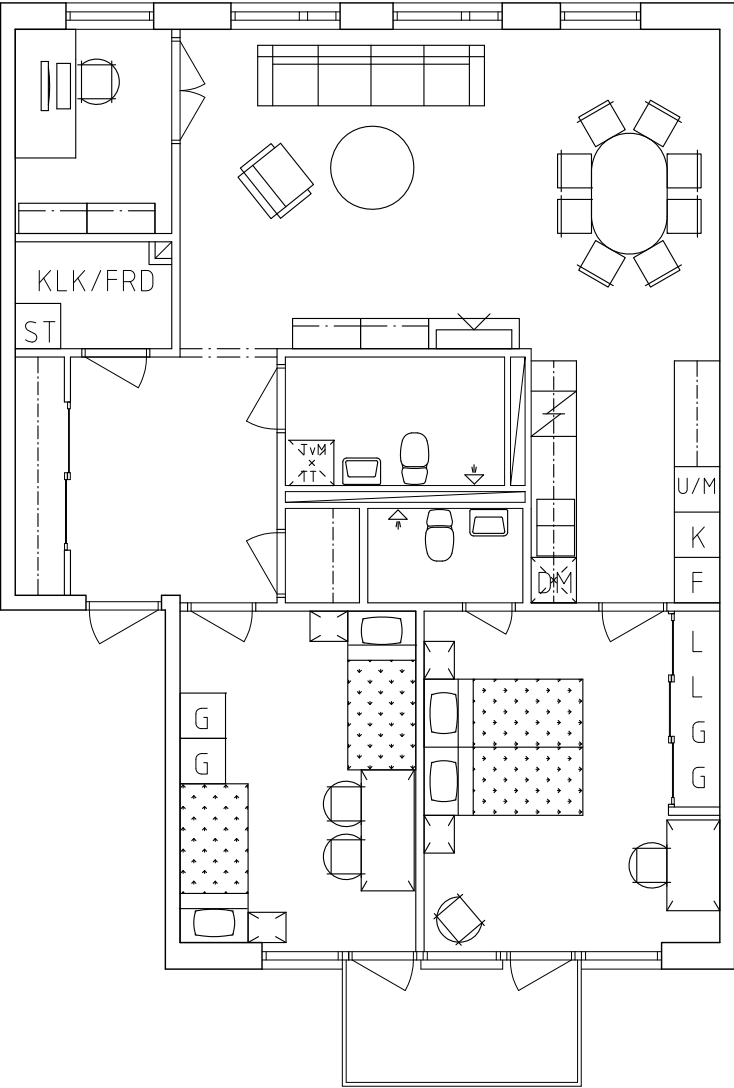


Hammarby Sjöstad, Stockholm
2 rum + arbetskök, 78 kvm, 2004

*** = MYCKET BRA ** = BRA * = INTE SÅ BRA
Ingen stjärna = UNDERMÅLIGT

HUSHÅLLSTYP: V=VUXEN B=BARN 0-6 ÅR
 S=SAMBOENDE SkB=SKOLBARN (7-12ÅR)
 EjS=EJ SAMBOENDE T=TONÅRING

BOENDEFUNKTION	1V	2VS	1V+1B				
VILA o SÖMN	***	***	*				
HYGIEN	***	***	***				
MATHÅLLNING	***	***	*				
SAMVARO	**	*	*				
PERSEDLAR vård/förv.	***	***	***				
EGNA AKTIVITETER	*	*	*				



Hammarby Sjöstad, Stockholm
4 rum + arbetskök, 102 kvm, 2004

*** = MYCKET BRA ** = BRA * = INTE SÅ BRA
Ingen stjärna = UNDERMÅLIGT

HUSHÅLLSTYP: V=VUXEN B=BARN 0-6 ÅR
 S=SAMBOENDE SkB=SKOLBARN (7-12ÅR)
 EjS=EJ SAMBOENDE T=TONÅRING

BOENDEFUNKTION	2VS	2V EjS eller 1V+1T	2VS + 1T	2VS + 2SkB	3V EjS	2VS + 2V EjS eller + 2T	2VS + 2T +1B
VILA o SÖMN	***	***	***	*	*	*	*
HYGIEN	***	***	***	***	***	***	***
MATHÅLLNING	***	***	***	***	***	***	***
SAMVARO	***	***	***	*	*	*	*
PERSEDLAR vård/förv.	***	***	***	***	***	***	***
EGNA AKTIVITETER	*	*	*				

HAMMARBY SJÖSTAD, 2 ROK

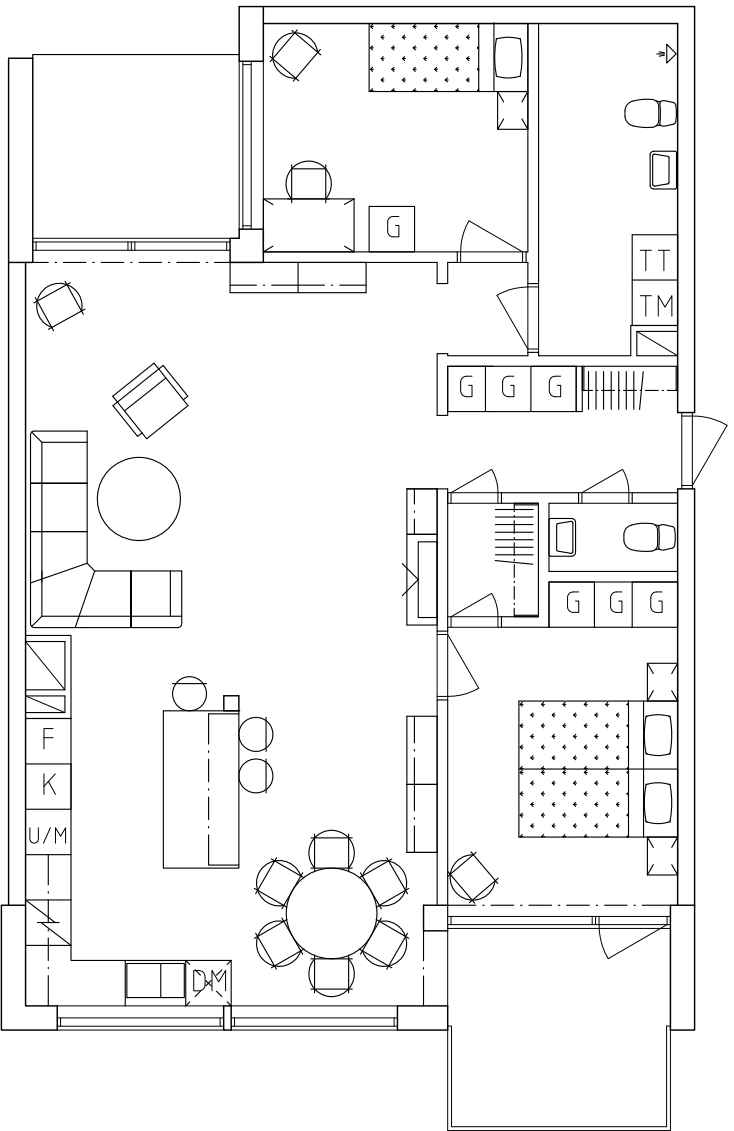
En lyxig bostad för enpersonshushåll – men redan med två samboende blir det begränsningar för umgänge och egna aktiviteter

HAMMARBY SJÖSTAD, 4 ROK

Bra bostad för två vuxna – men för två vuxna samboende med en tonåring eller inneboende blir det problematiskt för samvaro och särskilt för egna aktiviteter.

ÅKERSBERGA, 3 ROK

Denna stora lägenhet är inte gynnsamt planerad för mer än två vuxna samboende.



Åkersberga, Stockholm
3 rum + kök ihop med vardagsrum, 98 kvm, byggs 2016

*** = MYCKET BRA ** = BRA * = INTE SÅ BRA
Ingen stjärna = UNDERMÅLIGT

HUSHÅLLSTYP: V=VUXEN B=BARN 0-6 ÅR
 S=SAMBOENDE SkB=SKOLBARN (7-12ÅR)
 EjS=EJ SAMBOENDE T=TONÅRING

BOENDEFUNKTION	2VS	2V EjS eller 1V+1T	2VS + 1T	2VS + 2SkB	3V EjS		
VILA o SÖMN	***	***	*	*			
HYGIEN	***	***	***	***	***		
MATHÅLLNING	***	***	***	***	*		
SAMVARO	***	***	***	***	*		
PERSEDLAR vård/förv.	***	***	***	***	***		
EGNA AKTIVITETER	*	*	*	*			

Bostadsrättens kommunistiska potential, del 2

Pär Eliaeson

Den omfattande försäljningen av allmännyt-tans bostadsbestånd under det sena 1900-talet och det tidiga 2000-talet kommer att framstå som vår tids allra största politiska misstag i ett historiskt perspektiv. En kortsiktig och osocial åtgärd som orsakat omfattande skador på både samhället och staden. Effekterna kommer att fortsätter verka lång tid framöver.

Det allmänna avyttrade sina bostäder till underpris till nya privata ägare som i stor utsträckning saknade kunskap och kompetens i förvaltande av den centrala samhällsfunktion som är bostaden. Bostaden är i sin konstitu-tion ingen vara, den är en grundlagsstadgad rättighet. Förståelsen för vidden och djupet av detta tillstånd är i stort sett undanträngd idag.

Ägare och förvaltare av bostäder inves-terar och driver verksamhet som om män-niskors hem är vilka avkastningsgenererande produkter som helst och ställer krav på ”fria marknader”. Och slår därmed bakut så fort det allmänna ”förstör” denna ”fria konkurrens” med politiskt grundade åtgärder för att arbeta med bostadskrisen.

Och vårt språk har utarmats på ord som beskriver förhållandena. Bostadsförsörjning har blivit bostadsmarknad. Bostadspolitik har blivit ROT-avdrag. Vi har fått lära oss inne-börden av nya begrepp som gentrifiering och renovräkning.

Bostadsrättsföreningar i HSB i forna ar-betarstadsdelar bygger lyxutrustade etagé-våningar på sina tak för att berika sig själva och bo ännu en bit billigare än den oförtjänta ”bostadskarriären” har skänkt dem.

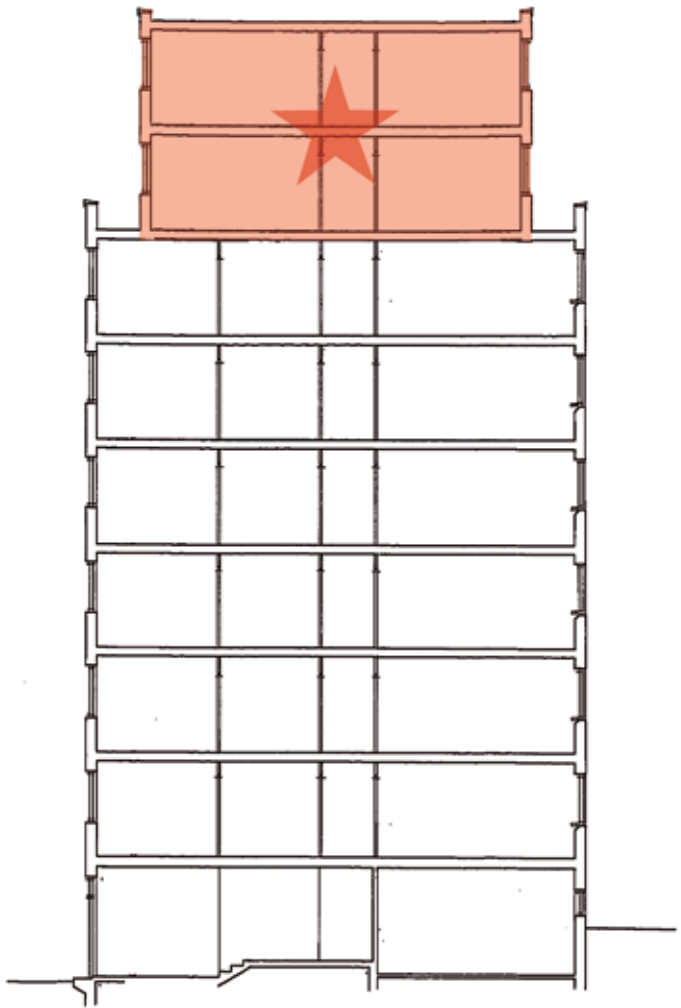
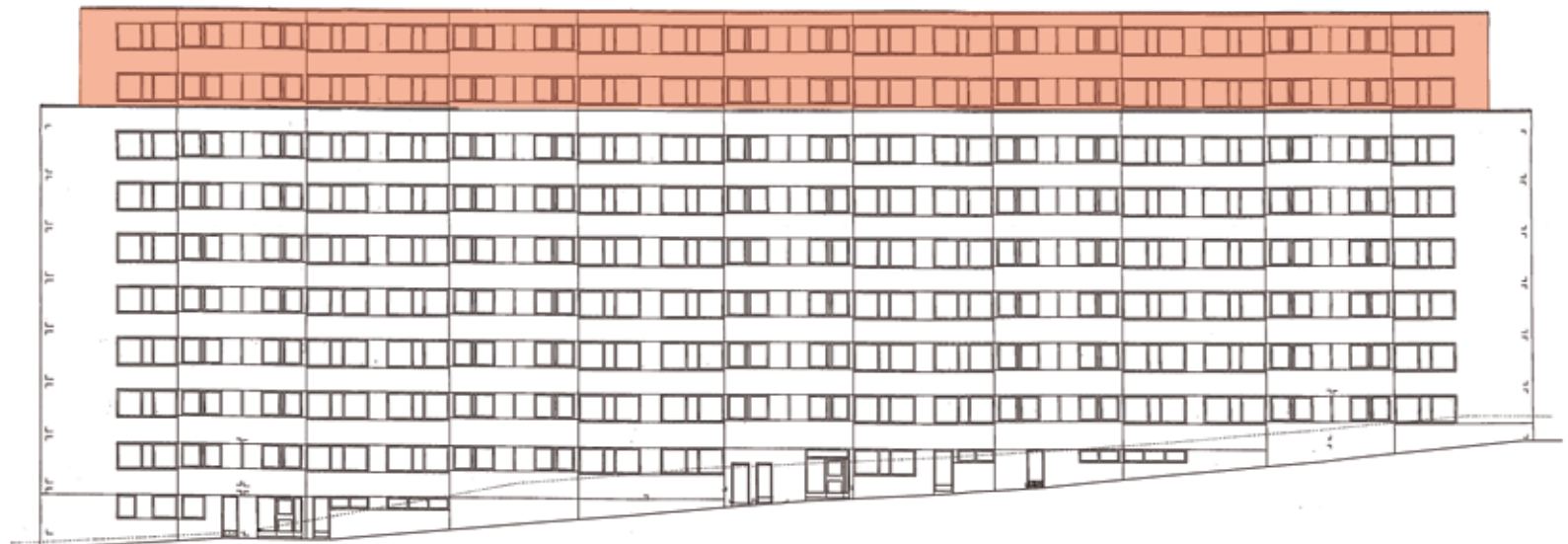
Men politik är att vilja. Vi kan alla göra skillnad. Vi har i år sett Riksbyggen bygga bostadsrätter i Göteborg fri-kopplade från den ”fria” marknadens prissätt-ning, med ett pris som regleras endast genom konsumentprisindex. Ett potentiellt explosivt hot mot den ”fria marknaden”. Klagosången från bostadsproducenterna lät inte vänta på sig. Likadant i Göteborgs frihamn, där staden stipulerar lägre hyror och inbyggda hinder mot segregation med politiska (demokratiska) medel. Högljudda lobbyorganisationen Fastig-hetsägarna visade snabbt kränkthet och bart bröst i offerkofta.

Den autonoma och småskaliga bostads-rättsföreningens direktdemokrati kan i detta storskaliga tillstånd utgöra en infiltrerande och fragmentiserande kraft. Ett ansvar för den förmån som det försälda en gång allmännyt-tiga bostadsbeståndet inneburit kan antas. Det mandat föreningens stämma kan forma kan vändas tillbaka till samhället och ge tillbaka det som en gång sålts. Inte i sin helhet, det kan vi nog inte begära, men i nyskapade andelar.

Våra taklandskap är dåligt utnyttjade. Där kan vi så och skörda vad som saknas samhäl-let och staden. Ge tillbaka till staden vad som tagits ifrån den. Vi bygger för de som bäst behöver det. I den form och till den hyra som bäst behövs. Visst är vi redo för det nu? Det är dags att bygga staden med andra förtecken nu. Bygga med det allmännas intresse, för det ”tjänar” vi alla på. Allmännytta är egennytta.

Vi gör det för att vi kan. Och för att vi vill. ■

Bostadsrättsföreningen Ludvigsberg,
Ludvigsbergsgatan, Stockholm
Bild: Pär Eliaeson
Originalritning: Svenska bostäder, 1961



Arkitekturtidskriften KRITIK

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

Lösnummer säljs även här:
Press stop-butikerna
Pressbyråns specialistbutiker
Stockholm: Konst-ig,
Åsögatan 124
Göteborg: Konstmuseets bokhandel,
Götaplatsen
Malmö: Form/design center,
Lilla torg 9
Olsson & Gerthel,
Engelbrektsgatan 9

Medverkande:

Pär Eliaeson
ingenjör, arkitekt, skribent och fotograf, Stockholm

Mikael Askergren
arkitekt och skribent, Stockholm

Johan Fowelin
fotograf och skribent, Stockholm

Hynek Pallas
filmvetare och skribent, Stockholm

Lisa Marie Mannfolk
arkitektur- och designjournalist, Stockholm

Ulf Bredberg
arkitekt och skribent, Stockholm

Rättelse:

I förra numret av KRITIK skrev jag om en ny rörelse inom arkitekturen; *Pre-modernismen*. I en historisk tillbakablick nämndes popkonstnären Robert Rauchenberg som upphovsman till figurativa skyskrapor i form av en kläd- nypa och en stickpropp (ej byggda). Det var fel. Det var nämligen hans vän och generations- kamrat Claes Oldenburg, också verksam i New York på 1960 och 70-talen. Detta är jag egent- ligen väl medveten om, särskilt som jag själv på 1980-talet jobbade hos en kompis till båda dessa konstnärer; Carl Fredrik Reuterswärd. Men eftersom siktet var inställt på framtiden d v s *Pre-modernismen* slarvade jag förbi modernismen lite väl lättvindigt och begick detta misstag.

Johan Fowelin

