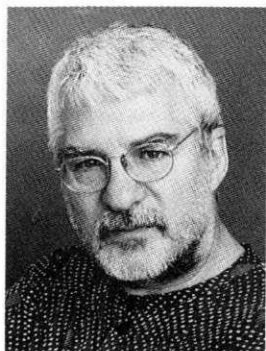


Vad föreställer ett hus?

Kring mimesistemats möjligheter i arkitekturen

av Björner Torsson



Björner Torsson,
KTH, Stockholm

I artikeln vill författaren öppna en diskussion om begreppet *mimesis*, dvs. ett föreställande, efterbildande och avbildande i konsten och dess relevans på arkitekturen. Författaren vidgar detta klassiska tema utöver och bortom arkitekturens ytor och rumsavskiljande formelement till en diskussion bland annat om platsers och rums avbildande av den mänskliga kroppens närvaro och rörelser.

Den dekonstruktive arkitekten lägger arkitekturens rena former på analyssoffan och identifierar symptomen på en underkuvad orenhet. Orenheten dras upp till ytan genom en kombination av försiktigt lirande och våldsamt tortyr: formen frågas ut. (Mark Wigley)¹

I Platons dialog om Staten förpassas poeter, målare och andra *efterbildare* ut ur det ideala samhället, hur skickliga de än må vara. Hantverkarna däremot, som tillverkar bruksföremål, får stanna. Som exempel i argumentationen används en soffa i tre versioner: den första och ideala, skapad av gud, ses som den verkliga; den andra, snickarens version, avbildar den ideala; den tredje är målarens skenbild, avbildningen av en bild. "Målaren, snickaren och gud – alltså finns det tre mästare för de tre slagen av soffor." – Vi ska här pröva en fjärde soffa, analysens: Vad säger oss arkitekturens form?

Föreställningen om *mimesis*, i meningen härmandet, efterbildningen är ett grundelement i den antika estetiken. Och Platons låga tanke om konstens roll i samhället delas t. ex. inte av Aristoteles i hans *Poetik*. *Poetiken* handlar om diktkonsten; men inledningsvis inserteras hos Aristoteles också musiken, dansen och bildkonsten bland de efterbildande konstarna.²

Den klassiska mimesisteorin berör en serie komplicerade relationer av överensstämmelse mellan begrepp och fysik, mellan avbildningar, faktiska föremål och mentala föreställningar – problem som i nya former ständigt återkommit i estetikens historia.

*

Jag skulle här, tentativt, vilja öppna en diskussion om i vilken grad just detta tema om *mimesis* kunde vara fruktbart och relevant för arkitekturens del. Och det skulle i så fall innebära att särskilt skärskåda arkitekturens *formspråk*, att initieellt bortse från de tekniska, funktionella och ekonomiska aspekter som annars är självklara när byggnadskonsten berörs. Det skulle inbjuda till jämförelser med andra konstarter, att se på relationen mellan form och substans, tilltal, upplevelse för arkitekturens del på samma sätt som när man talar om verk inom musiken, dansen, dramat, poesin. Sådana jämförelser är inte ovanliga, men renodlingen av konstens föreställande eller avbildande funktion kan kanske visa sig vara intressant.

*

Det är inte nödvändigt att tala om och tänka om "konst" som just avbildningskonst, som något som ger möjligast rättvisande bild av verkligheten, ett stycke av den. Den rena realismen, som överför den omedelbara sinnesupplevelsen till maximal bildlikhet, bildar ett sidospår i nutidskonsten. Å andra sidan förekommer återkopplingar, exempelvis bland superrealister i USA och Sverige.

Och avbildningsteknikerna har sin egen utveckling i konstens historia. Det realistiska avbildandet kräver omfattande träning. Olika epoker har efter varandra finslipat iakttagandet, bedömningen av lokalfärger och stoffligheter, mått och rum, och överförandet av detta till papperet. Renässansens upptäckt – eller uppfinnande – av perspektivet hör till denna historia. Övergången från att i skenbar påtaglighet kläda sådant som endast är ideellt (Bebådelsen, Modet, Dygden, Döden) till att beskriva den gemensamt tillgängliga vardagen eller landskapet är ett annat kapitel.

Men är inte impressionisternas förvetenskapligade uppmärksamhet på ljuset, ljusens och skuggornas skiftande närvaro i den sinnligt tillgängliga verkligheten egentligen också ett kapitel i den realistiska konstens historia? – Kan inte

denna strävan att *avbilda* ses som ett ständigt pågående grundprojekt? Man iakttar, man reflekterar, man (re)presenterar. Just *vad* man iakttar och sedan visar en bild av är sekundärt. Det kan vara ett landskap, en framrusande ryttare, ljuset i en rörlig gardin, synintrycken av ett visst objekt när man rör sig runt det, när man ser det i rörelsens olika moment.

Eller vidare: avbildningen av olika grader av abstraktioner ur verkligheter, särskiljandet av vissa ordningar, rytmer, cykler – intellektuellt eller fenomenologiskt tillgängliga delaspekter av verkligheter. Även avbildningen av mina drömmar eller mina tankar hör väl strängt, eller generöst, taget till realismen eller till ett realismens projekt. – Men man kan naturligtvis, i en konsthistorisk konvention, inskränka användningen av begreppet *realism* till det envisa iakttagandet/avbildandet av sådant som är för ögonen, stillastående, utan inblandning av något bakomliggande, känslomässigt eller abstrakt.

Begreppet *avbildning* kan icke desto mindre behållas som nyckelord i den föreslagna diskussionen. Konsten och konstnärerna har alltid ägnat sig åt att avbilda. Konstens historia är avbildningarnas historia. En bra konstnär avbildar något väsentligt på ett pregnant sätt. Men: *föremålet* för avbildningen kan lika gärna vara något högst abstrakt som några människor i skuggan av ett träd vid flodstranden.

Jag upprepar att konst, nuförtiden och tidigare, handlar om att avbilda. Inför ett verk av Vermeer, van Gogh, Mondrian eller Beuys kan man alltså ställa frågan "Vad ska det här föreställa?" och diskutera den. Vad avbildas? – Det är lätt att tänka sig detta när det handlar om måleri och skulptur.

Man kan naturligtvis också formulera frågan "Vad vill konstnären ha sagt?" Men en fråga som från verket för uppmärksamheten tillbaka till verkets upphovsman, hans avsikter och dilemmor, är i det här sammanhanget mindre intressant. Då skulle jag föredra en fråga som "Vad handlar detta om?" eller "Vad vill det rikta mina ögon på?" – Så mycket tillämpligare känns en sådan fråga än den ursprungliga, när man kom-

mer till uttrycksstraditioner som poesin och prosan, dramat och filmen.

Men frågan kan ges en ytterligare generell formulering: "Vad säger oss detta?" eller "Vad allt utsäger detta, om vad?" Detta hermeneutiska spår gör oss uppmärksamma på att vårt umgänge med verket präglas av våra egna erfarenheter och läsarter, av inlevelse och av tillskrivande. Att konstnären en gång satte ut verket i kylan är en sak för historien. "Åskådaren gör konstverket" är naturligtvis en tillspetsad formulering. Men en receptionsakt utmärks alltid av ömsesidig intentionalitet. Den är en *kiasm* eller sammanflätning, mellan åskådaren (den upplevande, brukaren etc.) och verket, världen i verket.³

Man kan också formulera frågan så här: "Vad griper detta tillbaka på?". Det är dansen som får mig att tänka så. Den klassiska balettens koder, likaväl som den moderna fridansens rörelsekoder. Vår egen rörliga kropp, våra erfarenheter av alla kroppars rörelser i vardagen, omkring oss, eller i olika tillspetsade situationer, kroppsspråk, revirbeteende, känsloutbrott genom ett fysiskt agerande.

Men naturligtvis också genom andra verk, som ständigt förvaltar denna språkform, förändrar den och för den vidare. Konstnären, alltså koreografen och dansaren, måste här kunna utgå från att åskådaren ser med sin egen kroppsliga erfarenhet, med kroppens öga. Att man ser med kroppen, med alla sina sinnen. Att sinnena internt kommunicerar och transformerar, det är elementärt, självklart, men också en komplicerad och svåröverskådlig sak.

Alla konster drar oss in i detta, synestetiska, projekt. Även när de, som musiken, tar sig in i oss genom ett alldeles eget sinnesmembran. Alla de ovan formulerade frågorna går också att ställa till musiken. – Den till en början mest konfunderande är nog den första: Vad är det som avbildas i detta verk?

Ja, jag ställer frågan: Vad är det som avbildas i ett musikverk? – Det explicita svaret på en sådan fråga är knappast en förutsättning för att vi ska ta till oss musiken, kunna lyssna och beröras. Här talas till det lyssnande sinnet, men hela ens

person berörs; man drunknar i visioner eller följer den melodiska arabeskens mönster eller man tar till dansen.

Jag har nu inte sagt att konsten bara har en avbildande funktion. Jag säger bara: Konsten avbildar. Konst avbildar; även musiken avbildar. Och i större eller mindre grad känner vi igen oss, avlyssnar det för den här konstarten specifika formspråket, får föreställningar bekräftade eller drabbas av överraskning. Elementet av igenkännande handlar då både om metaforikens bärlighet, världen i verket, och om musikens egen, interna struktur.

Det som finns i musikverket elementärt är delar av den totala verklighetens alla moment av rörelse och ljud, *hörbarheterna i världen*: rytmer i människans egen kropp, pulsen och andningen, rytmen i kroppens alla ansträngningar; naturens alla, oändligt alla, rörelser, rytmer och hörbarheter – och naturligtvis sådana synbarheter som låter sig översättas till något hört; vind, vattenbrus, brus i lövverk och lövverkens rörelser. Vidare allt samhällligt brus, verkstäder, grälände röster, regn mot olika ytor, trafik, lidelse – man måste någonstans sätta gräns för en sådan uppräkning.

Vad syftar Erik Satie på, när han kallar en komposition för "Trois morceaux en forme de poire"? Var, i den musikaliska formen, och hur, gömmer sig denna påstådda överensstämmelse? Kanske bara i notbildens grafik eller varför inte i den klättrande kroppens rörelser i det gungande trädet, päronplockandets gestik; kanske är fruktens märkliga former, dess haptiska kvaliteter översatta i en tonslinga.

Samtidigt måste mimesystemat här något föras åt sidan för det självklara konstaterandet att musik görs av musik – liksom dans av dans, poesi av poesi, bild av bilder. Det ena utesluter inte det andra; men så länge har musik och sång funnits i kulturen att de transporterar in det låtandes och det hördas möjligheter genom ett gigantiskt filter, musikernas historia. Ett genom tiderna och kulturerna förvaltad vindlande: förfining, fördjupning, förändring, avbrott, paradigmskiftet, befruktningar över tids- och kulturgrän-

ser, relaterande till de andra konsternas utveckling, trädning, travesti, sampling.

*

Konsten avbildar, den utpekar och lyfter fram. Den tilltalar oss genom att tala till oss. Konst uppvisar, ingriper och gör oss delaktiga i en större samhällelig livsvärld. Den vrider prisma, den kritiserar. Den producerar motbilder till kaos där kaos råder och motbilder till förstening där förstening råder. Men till och med när den upptäcker eller inför nya abstraktionsnivåer att betrakta verkligheten på har den kvar en relation till *mimesis*, det föreställande momentet.

Och jag sparade i det förda resonemanget musiken till näst sist, för att visa hur indirekt man kanske måste komma underfund med själva avbildandet, hur det finns där. Men också för att säga att detta avbildande inte behöver ses som konstens eller det enskilda konstverkets intentionella spets. Avbildandet finns där helt enkelt, så eller så långt ner, under allt det andra, som en primär förutsättning.

*

Om man går med på det hittills sagda – vad skulle detta då kunna innebära, tillämpat på *arkitekturen*, vår egen genre bland konsterna, bland de sköna och bildande konsterna? Alltså, vad föreställer ett hus, hur är *mimesis* närvarande i det byggda?

Jag har i en tidigare artikel i denna tidskrift (vol. 1, nr 2) diskuterat en arkitekturens fenomenologi, med referenser framför allt till Christian Norberg-Schulz och Maurice Merleau-Ponty. Grundtankarna var där, för det första, att vi avläser arkitektur som en mångskiktad och outtömlig teckenväv på historiska och kulturella betingelser; för det andra, att upplevelsen är präglad av en ömsesidig intentionalitet – därför att vi i arkitekturen måste finna stöd för vårt vardagliga liv och därför att arkitekturen alltid har avsiktlighet, enklast som ett estetiskt och funktionellt program; för det tredje, att all upplevelse av arkitektur innefattar spatialitet och

kroppslighet: vi är alla kroppar, som konfronteras med det byggdas materiella former och som genomträder dess rum, en väv av rum.

Vad skulle detta betyda för utbildningstemat?

Uppfattningen att arkitektur kan – och till och med bör – vara icke-föreställande, framkommer i en artikel av Claes Caldenby (*Arkitektur*, nr 4, 1993) i en karaktäristik av modernismen. Det föreställande elementet tänks då som ett slags narrativt skikt som sitter utanpå den egentliga arkitekturen, som ornament. Men naturligtvis sitter meddelandepotentialen djupare än så i det formspråk huset talar.

Umgänget med det byggda innehåller alltid ett element av tilltal och tolkning, där arkitekturverkets material- och konstruktionsmässiga tillkomsthistoria, dess funktionsprogram och avsedda användningsmöjligheter kommer till uttryck. Arkitektens uppfattning om kropp och ergonomi, om arbetets värde återkommer i hans sätt att utforma en verkstad eller ett kontor; hans syn på familjeliv, matlagning och kärlek, på våra relationer till naturen, till grannar och offentlighet ger sig till känna i bostadshusets gestaltning.⁴

En arkitektur som uppställer fabriken och laboratoriet som förebild för alla andra byggnadsverk och funktionssammanhang gestaltar och framställer oundvikligen ett visst, för epoken eget, sätt att se på mänsklig interaktion, på vardagslivet, på sinnliga och kulturella värden. Den kubiska rationaliteten återkommer i drömmarna och dikterna.⁵ – Funktionalismens strävan att ställa sig utanför stilhistorien framstår, när vi har facit i hand, som fåfäng. Snarare inordnar den sig bland de andra konstarterna i modernismens epok – på ett sätt som är historiskt allmängiltigt. Kanske kan man, med Hermann Broch, hävda insikten att det för en epok inte finns något viktigare än dess *stil*.

Artefaktvärlden, alltså stilens konkretisering, bildar en bakgrund mot vilken vardagslivets alla enskilda yttringar avtecknar sig och blir begripliga, trots att det underliggande temat till en början knappast är vare sig definierat eller explicit. Den varierande trögheten hos de formförändringar olika artefaktsystem genomgår, kon-

kurrens och fusion mellan subkulturellt och etniskt betingade formvärldar otydliggör, i ett visst nu, stilen, det är sant. Och när temat genom en mognadsprocess antar en självständig form och formuleras som lag sker till sist också en petrifiering, som omöjliggör ett individuellt konstnärligt uttryck, och som kulturutvecklingen måste lämna bakom sig. Antitetiskt börjar nya former föreslås som uttryck för förskjutningar i världsbild och hegemoni.

*

Oberoende av om man vill tala om avbildning i sammanhanget är ett intressant och återkommande element här föreställningen om *isomorfier*. Alltså att formella stildrag, i de termer som Heinrich Wölfflin talar om det, överförs eller parallelliseras de olika konstarterna emellan. – Det välordnat balanserade eller det våldsamt upproriska återkommer i musiken, i måleriet, i arkitekturen och poesin.⁶

När Gregor Paulsson i *Svensk stad* karakteriserar den framväxande borgarklassens estetik behöver det inte bara handla om arkitekturens former utan lika gärna om kläderna och möblemangen, mustaschernas krökning och tidningarnas typsnitt; kanske till och med om tankestilen i naturvetenskapen och filosofin: "Tredje ståndets slagkraftigaste propagandaklichéer voro de moraliska: borgerlig anständighet, arbetets ära, heroism. Oppositionen mot den förvekligade, nöjeslystna, från det produktiva livet frigjorda aristokratin blev med hjälp av nyklassicismens moraliska symbolvärde också en stilkamp mot aristokratins främsta kulturuttryck, rokokon. Mot 'den oförnuftiga svagheten' i rokokons svängda linjer sattes den nyklassiska linjeräthetens 'dygdiga allvar'."⁷

Hur ser den första grunden ut för den typ av tolkande föreställningar som Wölfflin och hans efterföljare använder sig av – inte bara för att kunna placera in olika konstverk i stilhistorien, utan också för att förstå dessa skeden i termer av tidsanda och mentalitet? Jag menar, hur kan valörer av känslomässig och liknande art skrivas

in i och läsas ut ur formen på stolsben och broskornament?

Min egen hypotes när det gäller detta anknyter till iakttagbara isomorfier mellan å ena sidan ett antal grundformer som är konstant givna i naturen och å andra sidan de former vi själva väljer att ge åt kulturens tingvärld. Naturen uppvisar nämligen ett begränsat antal kurvformer, typiska exempelvis för växter som utsatts för påfrestningar i form av egenvikter, vindtryck, påverkan av dagg, regn, snö etc. Vi har alla ett oöverskådligt antal gånger, och mest omedvetet, kunnat konstatera att exempelvis ett grässtrå betar sig på ett bestämt sätt i sådana sammanhang, beroende på sin infästning i marken, den egna fiberkonstruktionens styvhet osv. Olika motsättningar kan alltså föreligga mellan individ och kontext och komma till uttryck i formen på ett generaliserbart sätt, överförbart exempelvis i känslomässiga begrepp och termer. Det vore intressant att undersöka hur en sådan, kanske vågad, hypotes skulle kunna prövas interlogiskt och experimentellt.

Jag erkänner att den invändningen kan göras, att isomorfier av det nämnda slaget något bleknar under kulturhistoriens mångfaldiga lager av formriposter och parafraaser. Men detta hör till en komplementär och given funktion, som vi redan berört: musik görs av musik, arkitektur görs av arkitektur.

*

Söker vi genom formen svar på frågor som "Vad kommer här till uttryck?" eller "Vad allt utsäger detta?" – är det uppenbart hur i byggnadskonsten en stabil tradering äger rum av byggnadsuppgiftens översättning i mått på rum och rumsdelar, arkitektoniska element som trappor, balustrader och dörröppningar, allt återspeglade de mänskliga kropparnas mått, aktionsradier, revirföreställningar.

Men arkitektur görs naturligtvis också av arkitektur på ett mer sofistikerat plan, genom stilrepetition och eklekticism – eller genom mer formkritiska förhållningssätt, genom brott och

motsatsställningar, genom ironiska parafraaser i manierismens eller postmodernismens epoker. Jag lämnar för tillfället detta, eftersom en återkoppling till den ursprungliga frågan, om mimesistemats möjligheter, är den föreliggande diskussionens huvudsyfte. Alltså, inte bara något som primärt förefaller ligga i formernas genes och instrumentik, utan mer tillspetsat detta: vad åsyftas, vad (re)presenteras, vad avbildas? Det svar jag vill föreslå utgår från ett dominerande sätt att se på arkitekturens centrala uppgift och definitionsgrund; alltså att det handlar om det spatiala. – "Architecture is the art of enclosing space. ... When space is enclosed with the skill of an artist, when the purpose is to move, then spatial sensation becomes spatial emotion and enclosed space becomes architecture." Formuleringen här är hämtad från en klassisk artikel av Ernö Goldfinger (*Architectural Review*, vol. 91, 1941, s. 129f), där spatialiteten, tillsammans med det inneslutande elementet och den receptionsart som den rörliga kroppen representerar, skiljer ut arkitekturen som en konstart annorlunda än exempelvis måleriet och skulpturen.

Konstaterandet är betydelsefullt eftersom uppmärksamheten i formalestetiska och konsthistoriska analyser av arkitektur snarare brukar handla om de rumsavgränsande elementen än själva det avgränsade rummets mått och former och dess olika relationer till andra rumsligheter i huset/staden som sammansatt system. Det mänskliga umgänget med arkitekturen sker genom kroppen och sinnena, genom kroppens rörelse, genomkorsande och appropriation av detta komplexa sammanhang av slutenheter – det må sedan gälla de mest all dagliga verksamheter och händelser eller det intensiva mötet med något av byggnadskonstens kardinalverk.

Det fenomenologiska synsätt som utvecklats av Merleau-Ponty och författare i hans efterföljd understryker just denna den kroppsliga närvarons betydelse för vår upplevelse av verkligheten. Jag menar att utgångspunkterna härmed också ges för en diskussion om vad arkitekturen som konst väsentligast framställer och avbildar.

Jag utgår nu från en iakttagelse gjord i det gotländska landskapet. På en äng man far förbi syns en jättelik ask breda ut sitt grenverk och kasta en skugga på marken inunder. Det märkliga är hur allt löv på grenverkets undersida bildar ett alldeles jämnt plan, som ett tak en dryg meter ovanför marken. Har man sett fåren gå och beta där förstår man emellertid orsaken. Fåren betar av gräset, men också av trädens löv. Genom betandet har de gjort sig ett eget hus. Lövtakets höjd har bestämts av längden på fårens halsar. – På ett annat ställe växer ett stort buskage av fläder, i kanten av en äng där en fjordhäst brukar gå. Hästen går in i buskagets skugga ibland, betar av löv och kvistar och trampar sig fram. På så sätt har gången bildats i buskaget bestämda av hästkroppens mått.

Det som här konkretiseras kunde ses som en grundmodell för det arkitektoniska skapandet. Det föregripna rummet skapas med utgångspunkt i de mänskliga kropparnas närvaro och mångfald av rörelser; negativa volymer liksom svarvas ut ur en abstrakt massa och bildar kärnan i rumsligheter som sammanfogas till system och får sina slutliga mått genom de restriktioner konstruktionssättet erbjuder.

Bernard Tschumi har gjort ett besläktat konstaterande i en analys av kroppens rörelse i det arkitektoniska rummet: "Rather than merely indicating directional arrows on a neutral surface, the logic of movement notation ultimately suggests real corridors of space, as if the dancer has been 'carving space out of a pliable substance'; or the reverse, shaping continuous volumes, as if a whole movement has been literally solidified, 'frozen' into a permanent and massive vector." (*Illustrated Index. Themes from the Manhattan Transcripts*, AA-files, no 4, 1983, s. 69.)

Den kroppsliga och sinnliga närvaron, dess krav på rumslighet, i termer av individualitet eller interaktionens mångfald, måste under sin översättning – eller just avbildning – till arkitektonisk form, stegvis förfinas och kompliceras med hänsyn till en synestetisk sinnlighet, till personliga psykologier som innefattar uppfatt-

ningar om det egna reviret ("personal space")⁸ och den egna kroppen ("body image")⁹. Härtill fogas föreställningar om vardagslivets kultur, interaktionen mellan människor, subkulturalitet.¹⁰

Men vi är naturligtvis klara över att det arkitektoniska rummet aldrig kan vara kongruent med ett det ideala existentiella rummet, vare sig i fysisk eller fenomenologisk mening. Strävanden till generalitet och flexibilitet och den funktionella sammansatthet som det moderna urbana byggandet kräver skapar här en oerhörd motkraft, tillsammans med själva byggnadsmassans materiella och tekniska tröghet.

Man kommer ändå aldrig ifrån att arkitekturen, rummen och platserna bildar projektions- och reflektionsytor för våra förväntningar. Väggarna är sinneshinder och begränsar våra handlingsfält, men de är på visst sätt också skapelser

av vår närvaro och våra sinnen. Vi läser arkitekturen med våra kroppar. – Kanske kan man just därför betrakta den artikulation i form av ornament och förkroppningar som de rumsomslutande väggarna i olika arkitekturer erhåller som en kommentar till, gestaltning och avbildning av just denna motsättning mellan något idealt och lekande å ena sidan och något reallt och trögt å den andra.

Detta vore att, i fenomenologins namn, se dessa former inte bara som meddelanden om den solida byggnadsmassans konstruktiva struktur – och formala parafraaser på denna – utan också som en yta vuxen ur själva rummet och rumsupplevelsen, som svar på vår undran inför den blandning av brutalitet och outtömlig hermeneutisk finess som den bästa arkitekturen alltid innehåller.

Björner Torsson, docent, inst. för Formlära, KTH, Stockholm.

Noter

1. "The deconstructive architect puts the pure forms of the architectural tradition on the couch and identifies the symptoms of a repressed impurity. The impurity is drawn to the surface by a combination of gentle coaxing and violent torture: the form is interrogated." (Johnson, P. & Wigley, M., eds (1988), *Deconstructivist Architecture*. New York: Museum of Modern Art, s. 11.)
2. För en aktuell diskussion om mimesistemat, vid sidan om de klassiska texterna av Platon (dialogen *Staten*) och Aristoteles (*Poetiken*), se Melberg, A. (1992), *Mimesis. En repetition*. Stockholm: Symposium. Mimesisbegreppet spelar också en stor roll i G. Steiners *Real Presences* (1989), ur vilken ett avsnitt ("Två världars möte") finns översatt i tidskriften *Artes*, nr 4, 1993.
3. M. Merleau-Ponty diskuterar denna relation i ett avsnitt i *Le visible et l'invisible* (Ed:n Galimard, 1964). Sv. övers. i tidskriften *KRIS*, nr 31–32, 1985.
4. Den bästa systematiken för en beskrivning av relationen mellan människan och hennes närmiljö med utgångspunkt i komplexa vardagliga situationer finns hos C. Alexander. Se exempelvis *A Pattern Language* (1977). New York: Oxford U P.
5. Jfr Gunnar Ekelöfs dikt "Till de folkhemske" i samlingen *Non Serviam* 1945:
"Av hänsyn till de estetiska kraven / (som också är ändamålsenlighetens) / har arkitekterna gjort molnen fyrkantiga. / Över de öde skogarna sträcker sig alltså förstaden. / Högt över åsarna radar sig molnkuberna / speglade djupt i den intet anande skogsjön / mäktiga filer av tomhetsfönster / understrukna av solnedgångens vackert röda neon."
6. Ett intressant förhållande är att en klassiker som Wölfflins *Konsthistoriska grundbegrepp*

- (1915) som systematiskt granskar och jämför formala drag hos renässansen och barocken, har tidiga föregångare i romantikens detaljerade och systematiska känslöestetik, bl. a. inom musikens område; jfr J. J. Quantz' arbete från 1752, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*.
7. Paulsson, G., red. (1950), *Svensk stad. Liv och stil i svenska städer under 1800-talet*. Stockholm: Bonniers, s. 312 f ("Handelskapitalismens bostäder och hem: Estetiska ideologier").
 8. Jfr Hall, E. (1969), *The Hidden Dimension. Man's Use of Space in Public and Private*. London: The Bodley Head; Malmberg, T. (1980), *Human Territoriality*. Haag: Mouton Publishers.
 9. Jfr Sandström, C. I. (1969), *Iakttagelse och upplevelse*. Stockholm: A & W; Gibson, J. J. (1966), *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin Co; Merleau-Ponty, M. (1962), *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul.
 10. Jfr Colomina, B., ed. (1992), *Sexuality and Space*. New York (Princeton Papers on Architecture). Ett avsnitt i sv. övers. finns i tidskriften *MAMA*, nr 5, 1993.