

## Från postmodernism till kritisk regionalism – En längtan efter meningsbärande arkitektur?

av Katja Grillner

I artikeln jämförs den postmodernistiska arkitekturen som meningsbärande med hjälp av visuellt uppfattade symboler, med den kritiska regionalismens mer sinnliga estetik där den kroppsliga förståelsen av världen bejakas. Arkitekturens mening diskuteras i spänningsfältet mellan det lokala och det globala, mellan det platsanknutna och omvärlden. Slutligen diskuteras fem konkreta exempel på kritisk regionalism.

**D**EN HÄR UPPSATSEN är uppdelad i två delar; del I som huvudsakligen är teoretisk, och del II som ägnas åt arkitektonisk tillämpning av viss teori från del I. I första delen studeras två av de senaste decenniernas arkitekturinriktningar med utgångspunkt från deras respektive filosofiska utgångspunkter. Jag har vad gäller postmodernismen använt mig av Charles Jencks' avgränsningar och definitioner<sup>1</sup> och vad gäller den kritiska regionalismen av Kenneth Framptons begreppsredovisning i *Modern Architecture: A Critical History*<sup>2</sup>. I *Vårtids Filosofi* (red Poul Lübcke)<sup>3</sup> har jag studerat de filosofer som Jencks respektive Frampton hänvisar till. I uppsatsen betonas den kritiska regionalismens möjligheter i dagens arkitektur och i den andra delen ges fem exempel på samtida arkitektur som kan diskuteras utifrån ovanstående teorier.

Att arkitektur "är konst" är ett påstående som kan vara svårt att bevisa med exempel från de senaste decenniernas svenska byggnadsverksamhet. Ytterst få byggnader berör eller sätter varaktiga spår, i de flesta fallen är husen varken vackra eller fula – de är helt likgiltiga inför sin betraktare, landskapet och sin uppgift. Förkla-

ringen till detta ligger nog i ett intrikat nät av faktorer såsom arkitekternas skicklighet, beställarattityder, kortsiktigt ekonomiskt tänkande, kvardröjande funktionalistisk positivism, minskad värdegemenskap och mycket mycket mera. Det är inte något specifikt svenskt utan finns i olika grad runt om i världen. Frustrationen över detta har lett till många typer av motreaktioner som haft som mål att på olika sätt återge arkitekturen sin förlorade mening och/eller äkthet, exempel på detta är postmodernism, dekonstruktion och kritisk regionalism (dock med helt olika utgångspunkter och metoder, se nedan). I den här uppsatsen vill jag diskutera utgångspunkterna för postmodernismen respektive den kritiska regionalismen för att se om man hos den senare kan finna någon bättre lösning på dessa problem samt analysera och beskriva några positiva exempel från främst de senaste tio åren i tre olika länder, Sverige, Norge och Schweiz.

### Del I: Teorier

Att jag väljer att diskutera postmodernism och kritisk regionalism i detta sammanhang är för att det finns intressanta både olikheter och likheter mellan de båda stilarna. När man t. ex. hävdar

att Peter Celsing var en tidig postmodernist<sup>4</sup> så gör man det på grunder som jag menar går att hänföra till kritisk regionalism. Platsens betydelse för formen, tiden och historiens aktiva roll och staden som begrepp – allt finns representerat i kulturhus-riksbank-stadsteaterkomplexet vid Sergels torg i Stockholm, och anses vara gemensamma grunddrag i postmodernismen samtidigt som de beskrivs tydligt av Kenneth Frampton som karaktäristiska för kritisk regionalism. Det finns dessutom aldrig i Peter Celsing arkitektur den typ av symbolfixering och semiotiska meddelandeform som har varit vanligt inom postmodernismen. Istället använder sig han till stor del av associationsbärande element som på ett mycket mer omedvetet sätt påverkar den arkitektoniska upplevelsen<sup>5</sup>. Här ligger en stor skillnad i förhållningssätt till arkitekturens roll för människan, hur man förmedlar platsens, stadens och historiens betydelse till brukaren och framförallt att man även förmedlar en syn på människans existens i världen. För att analysera och kunna åtskilja de båda arkitekturriktningarna har jag därför studerat de respektive grundläggande världsuppfattningar som kan ligga till grund för de stiluttryck som uppkommit. Det är teoretikernas syn på de båda förhållningssätten som här presenteras, inte vad de utövande arkitekterna tänkt när de ritat. Diskussionen glider sedan över djupare på den kritiska regionalismen för att i den senare delen redovisa resultatet av några utövande arkitekters arbete. På så sätt presenteras analysen av den kritiska regionalismen från två håll.

#### *Postmodernism*

Charles Jencks beskriver i *What is Post-Modernism?*<sup>6</sup> postmodernismen som en stil vars uttryckliga mål är att återerövra kontakten med hela folket. För att lyckas med detta återgår man till kända och lättförståeliga symboler och överger modernismens rena och förfinade formspråk. Samtidigt menar han att man inte kan undvika sin egen samtid (genom konstruktionsmetoder, materialval etc.) och att arkitekturen därför även på ett plan kommer att kunna av-

njutas av "eliten" – dvs. arkitektkollegorna. Detta är en pluralistisk strategi; att i samma byggnadsverk rymma flera olika betydelselager för olika typer av människor, som enligt Jencks är nödvändig i dagens informationssamhälle. En grundstomme i det postmoderna tänkandet är att arkitektur ses som ett språkligt fenomen där samma byggnad kan tala på olika sätt till olika mottagare. Detaljer och helheter översätts av mottagaren till betydelser som ofta bygger på minnet av en annan tid t. ex. klassiska dekorationer. För att undersöka postmodernismens utgångspunkt närmare, speciellt med avseende på denna språkfilosofiska aspekt redogör jag här för de filosofiska teorier som Charles Jencks huvudsakligen refererar till i boken *Meaning in Architecture*<sup>7</sup>.

Den teoretiska grunden för detta synsätt finner man i den strukturella lingvistik och semiologin sådan som den utvecklades på 60-talet med företrädare som Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes m. fl.<sup>8</sup> Den strukturella lingvistik har sin utgångspunkt i Ferdinand de Saussures strukturanalys från början av 1900-talet. de Saussure beskriver här språket som ett system av tecken. Dessa tecken har en dubbel natur; de förenar ett uttryck (ljudbild, 'le signifiant') med ett innehåll (begrepp, 'le signifié'). Därmed överger han den allmänt godtagna synen på ett uttryck som i sig varande tecken för ett ting, tecknet är istället en del av ett socialt sammanhang där dess mening är föränderlig. (Exempel: tecknet 'blomma' består av en ljudbild, läpparnas formande av *blomma*, och ett innehåll, idén om själva blomman som man avser. Samma innehåll kan även förenas med en annan ljudbild, *flower, fleur* etc., utan att tecknets betydelse förändras). I förlängningen av detta resonemang ser de Saussure språket som ett system av inre skillnader, dvs. tecknen bestäms utifrån dess relativa skillnad gentemot andra tecken. Detta språkssystem ('la langue') uppkommer i ett omedvetet socialt sammanhang och konfronteras mot den individuella talakten ('la parole') där individen själv är herre över användningen av det givna språkssystemet.

Att de Saussures teorier fick förnyad betydelse på 60-talet kan ses mot bakgrund av informationssamhällets intåg som komplicerade tillvaron och förtydligade ett förhållande där tecknens mening snabbare förändrades och/eller kunde ha flera olika meningar. Detta krävde då sin filosofiska förklaringsmodell. Claude Lévi-Strauss såg språkssystemet som den dominerande styrande strukturen i samhället och till skillnad från de Saussure finns det i hans teori ingen möjlighet att påverka systemet utan människan är enbart en passiv bärare av strukturen. I förlängningen är denna struktur den enda riktigt verkliga eftersom det är den som bestämmer både vad man kan uppleva och vad man kan säga, det är inom denna som förändring av betydelse sker. I och med detta så sker en förskjutning av den positivistiska och samtidigt idealistiska traditionen inom modernismen mot en värderelativistisk postmodernism. Genom att idén om "den sanna arkitekturen" överges börjar man istället rita byggnader som inom den rådande strukturen är meningsfulla. Därmed kan Las Vegas' kitsch i princip vara bra arkitektur likaväl som Palladios kyrkor eftersom de uttrycker mening och därför uppskattas i det aktuella systemet.

Även dekonstruktionen har på ett sätt sin grund i den strukturella lingvistik och går hos vissa teoretiker in under begreppet *postmodernism*<sup>9</sup>, men genom filosofen Jaques Derridas idéer går den längre i sin kritik av meningsbegreppet<sup>10</sup>. För att kunna göra upp med metafysiken, och därmed idén om en allomfattande mening, är det nödvändigt att gå in i traditionen för att inifrån påvisa brott, det vill säga dekonstruera metafysiken. Anledningen till att denna komplicerade metod måste användas är att det är det enda sättet att lösgöra sig från den rådande strukturen; det går inte att komma ut ur systemet så man måste istället gå helt in i det. I arkitekturen yttrar sig detta ofta som kaotiska strukturer där traditionella rumsbegrepp ifrågasätts. Med denna kortfattade bakgrund kan man se parallellerna och skillnaderna mot Post-Modernismen. De båda arkitekturstilarna vill med sitt form-

språk visa de rådande strukturerna men uppfattar dessa på olika sätt. När post-modernismen "ger folk vad folk vill ha" och därmed snarare befäster meningsstrukturen så visar dekonstruktionen på strukturen bakom samhället och på oordningen bakom ordningen. På ett sätt ligger det i denna strategi en stark samhällskritik och paradoxalt nog kan i detta finnas en viss parallell till modernismens idealism.

När man funderar över dessa idéer är det på ett sätt svårt att opponera sig. Som filosofisk modell för det samhälle vi lever i är det kanske rent av troligt att det ser ut så idag. Människan är inskränkt i ett nät av beroendeförhållanden och kan inte komma ut och påverka sin situation om inte strukturerna friläggas. Det är också på ett sätt naturligt att det avspeglar sig i arkitekturen, som i alla samhällen spelat en avgörande roll som representant för en aktuell världsbild. Samtidigt verkar bilden något förenklad. I och med att det språkliga systemet är det enda egentligt verkliga görs arkitekturen beroende av en översättningsakt för att förstås. Arkitekturen är inte längre något fysiskt i sig utan endast en bild, metafor eller tecken. Därmed åsidosätts den fysiska dimensionen i den mänskliga perceptionen och man blundar för ett grundläggande mänskligt behov av en kroppslig förståelse av en sinnlig värld. Arkitekturen kan inte frigöra sig från kroppens fysiska förståelse av sin värld samtidigt som dess roll som symbolbärare i en språklig mening inte kan förnekas. Det är dessa aspekter som för oss över från en semiologiskt till en fenomenologiskt inspirerad arkitektur varur motiven för en kritiskt regionalistisk arkitektur kan hämtas.

#### *Kritisk regionalism*

När Kenneth Frampton beskriver den kritiska regionalismen tar han sin utgångspunkt i ett citat av Paul Ricoeur<sup>11</sup> som behandlar konflikten mellan att vara modern och samtidigt kunna återvända till sina rötter. Det är också detta som är grunden för den kritiska regionalismen, att försöka brygga över klyftan bakåt i tiden utan att själv sugas med. I detta finns inbyggd en kom-

plicerad motsättning mellan att lyfta fram och förstärka traditionen och regionen och att å andra sidan ta till sig världskulturen och låta sig utvecklas och inspireras av andra kulturer för att undvika stagnation och även regression. Detta förhållande påpekar Peter Celsing i sin installationsföreläsning för professuren vid KTH 1960<sup>12</sup>:

Det är alltså en konflikt som arkitekten står inför när han skall välja mellan internationell livsstil och regional lämplighet. Frågan är om det inte är själva detta påtvingade val som kan göra arkitektur till konst: Valet tvingar arkitekten att värdera och precisera funktioner, att medvetet välja det mest väsentliga. I de lyckligaste fallen skapar konflikten en sådan laddning varur konstverk föds.

Detta uttalande är intressant eftersom Peter Celsings arkitektur ofta innehåller dessa komplexa överväganden, kanske tydligast i hans tidiga kyrkor (Härlanda, Tomaskyrkan, Almtuna)<sup>13</sup> men även i senare förslag till riksdagshus samt kulturhuset och filmhuset. Kenneth Frampton lyfter fram många likartade tidiga exempel och presenterar inte den kritiska regionalismen som någon egentlig stil utan snarare ett förhållningssätt som delas av vissa arkitekter under skilda epoker och som har vissa gemensamma drag. Jag summerar här Kenneth Framptons uppställning över de drag som kan karaktäriseras som kritiskt regionalistiska:

1. Kritisk regionalism bör ses som en marginell företeelse som å ena sidan är kritisk gentemot det moderna samhället men å andra sidan inte överger arvet från den moderna arkitekturens frigörelse och framsteg. Samtidigt har den distans till både de naiva utopierna och de funktionalistiska maskinvisionerna.
2. Kritisk regionalism betonar snarare platsen som skapas när en byggnad uppförs än byggnaden som fristående objekt. Den fysiska avgränsningen av ett projekt blir även en tidlig gräns som sätts där den nutida byggnationen slutförts.
3. Kritisk regionalism ser till förverkligandet av arkitekturen som ett tektoniskt faktum snarare än som scenografiska episoder.
4. Kritisk regionalism kan sägas vara regional i det avseendet att den betonar plats-specifika faktorer såsom topografi, ljusförhållanden och klimat.
5. Kritisk regionalism betonar det taktila lika mycket som det visuella och är medveten om att omgivningen även upplevs av andra sinnen än synen. Den är emot mediaålderns tendens att ersätta upplevelser med information.
6. Kritisk regionalism införlivar ibland omtolkade traditionella byggnadselement i byggnaden men dessa element kan ibland även komma ifrån andra källor än den lokala kulturen. På så sätt undviker den kritiska regionalismen att bli hermetiskt slutet.
7. Kritisk regionalism tenderar att blomstra i de kulturella "mellanrum" (eng: cultural interstices) som på något sätt kan undvika den universella civilisationens påtryckningar. Av denna anledning kan den vedertagna modellen att ett dominant kulturcentrum omges av beroende satelliter inte användas för att förstå dagens arkitektur.

Av den här listan får man ett intryck av att väldigt många olika byggnader skulle kunna falla in under några av dessa punkter och man undrar hur effektiv den egentligen är som avgränsningsinstrument. Anledningen till detta är att det är ett förhållningssätt som redovisas och att detta förhållningssätt i sig inte implicerar likartade formuttryck hos de olika arkitektoniska tillämpningarna. Därmed kan den kritiska regionalismen inte ses som en arkitekturstil i vanlig mening och avgränsningen gäller inte utseende utan bakomliggande analys. Byggandet grundar sig här på frågor som ställs på nytt inför varje uppgift. Kenneth Frampton uppvisar här en pragmatisk syn på arkitekturkritik. Han noterar exempel och för samman dem snarare än att ifrånsätta ett teoretiskt

perspektiv sortera fram en arkitektonisk stil. Detta komplicerar på ett sätt jämförelsen med post-modernismen då den i mycket högre grad kan beskrivas som både teori och formuttryck. Genom att undersöka om man kan finna en teoretisk beskrivningsgrund som stämmer överens med Framptons pragmatiskt framtagna definitionspunkter kan man eventuellt övervinna detta problem.

Jag väljer att titta närmare på fenomenologin och Paul Ricoeur eftersom Frampton dels refererar till honom och dels beskriver en del av de problem som den fenomenologiska dialektiken hanterar. Paul Ricoeur rör sig inom samma problemområde som de strukturella lingvistikerna men han utgår i sin analys från ett fenomenologiskt perspektiv där subjektet intar en central roll. I reaktion mot Lévi-Strauss visar han att subjektets användande av språket ('la Parole') kan påverka språksystemet ('la Langue'). Han menar att språksystemet kan sägas existera först när språkanvändningen utskiljs och en dialektisk relation uppstår. Subjektet är bärare av betydelsen som är en förmedling mellan subjektet och världen. Därför spelar språket en avgörande roll för subjektets självförhållande, det är "det *medium* eller det universum varigenom och vari subjektet sätter sig självt och världen visar sig"<sup>14</sup>. Subjektet är inte omedelbart närvarande för sig själv utan kan endast förhålla sig till sig själv genom det språkliga och sociala sammanhang som det uttrycker sig i. Den stora skillnaden mellan den strukturella lingvistikerna och Ricoeurs fenomenologiska dialektik är sammanfattningsvis att när den förra håller fast vid den språkliga strukturen som det enda egentligt verkliga så återför Ricoeur subjektet till världen och ger istället språket en förmedlande roll.

Det finns sålunda ett dialektiskt förhållande mellan subjekt och värld där den förmedlande kraften är språket, på samma sätt som förhållandet mellan uttryck och innehåll förmedlas genom det språkliga tecknet (se ovan, de Saussure). Denna form av dialektiskt beroende är intressant eftersom det tillåter de båda polerna att förändras dynamiskt och kan vara användbart vid

beskrivningen av kritiskt regionalistisk arkitektur. Det som både Peter Celsing och Kenneth Frampton påpekar som problematiskt är förhållandet mellan den lokala och den internationella kulturen och vad arkitekturen skall uttrycka i detta. Med ovan nämnda dialektiska synsätt kan man se arkitekturen som förmedlaren mellan dessa båda. Den lokala kulturen får genom arkitekturen ett förhållande till sig själv och till världen. Delen har sitt förhållande till helheten i ett nätverk och kan genom ett förmedlande uttryck kliva ut och definiera sig själv och helheten utifrån. I detta skiljer man sig markant från den post-moderna världsbilden. Arkitekturen är där inbyggd i strukturen och dömd till evig självreferens.

#### *Mening att bära*

Både Charles Jencks och Kenneth Frampton uttrycker när de talar om post-modernism respektive kritisk regionalism ett starkt behov av förnyat meningsinnehåll i arkitekturen. Det nya innehåll de menar att den respektive arkitekturen förmedlar skiljer sig dock åt. Det som är meningsfullt för postmodernismen att berätta är endast det som har mening inom de system som styr människan, dvs. de språkliga. Dessa kan visserligen vara många och olika men kan inte utan språklig *representation* förmedla existentiella begrepp om fysisk närvaro i världen. Detta kan däremot den kritiska regionalismen, om man ser den som en arkitektonisk tillämpning av fenomenologisk dialektik. Då ses arkitekturen i sig som förmedlare mellan subjekt och värld, region och omvärld. Arkitekturen ses även här som ett slags språk men utnyttjar hela sitt spektrum av uttrycksmöjligheter för att nå subjektet. Den kräver ingen medveten översättning till ett talat språk för att förstås. Också sättet att berätta skiljer sig åt. När många post-modernister koncentrerar sina uttrycksmedel till dem som upplevs av synen såsom symboler vars mening friläggs efter en intellektuell språkliggörande process, framhäver den kritiska regionalismen även övriga sinnen där det taktila ses som lika viktig som synen (pkt 7). På så sätt

skapas en arkitektur som upplevs av subjektet som *kropp* i världen och där mening snarare förmedlas via associationsbärande element än via teckenartade symboler.

Det kan i relation till detta vara intressant att se hur huvudfåran av modernister förhöll sig i meningsfrågan. Den världsbild som slog igenom i arkitekturen på 20–30-talen var skapad av den positivistiska traditionen från 1800-talet som vidareutvecklades på 20-talet till den logiska positivismen i Wien. Man trodde starkt på vetenskapens förmåga att i exakta termer beskriva verkligheten och var uttalat antimetafysiska.<sup>15</sup> I arkitekturen tog sig detta uttryck i att man tvingades hitta vetenskapliga normer för sitt arbete och de mätbara storheterna funktion och teknik tog överhanden. Trots detta var paradoxalt nog målet med arbetet ändå metafysiskt – man sökte "sanningen" med vetenskapliga metoder och i arkitekturen genomfördes förenklingar och abstraktioner med tydligt estetiska ideal som grund. Den holländska gruppen De Stijl är ett bra exempel på detta där namnet – "stilen" – i sin bestämda form antyder ett platoniskt sökande efter eviga idébilder. Det var detta som modernismen ville berätta om – sanningen. Den emottogs dock inte av alla och förstördes i längden av sitt ensidiga betraktande av mätbara nyttofunktioner som spred sig till politiker och beställare.

Den stora skillnaden mellan den modernistiska arkitekturen och såväl den postmodernistiska som kritiskt regionalistiska är alltså att medan den förra är skapad under förutsättningen att det finns en yttersta mening med den och sökandet efter sanningen är en central drivkraft så kan man säga att de båda senare övergivit detta synsätt. Den kritiska regionalismen är i och för sig i viss mån problematisk här då man strävar efter att vara förmedlare mellan ett subjekt och en yttre värld. Samtidigt menar man att såväl subjektet själv som världen utanför endast kan nås med hjälp av språket, arkitekturen, och därför existerar ingen enda sanning om en idévärld som kan uttalas i något språk. Arkitekturen är en tolkning av ett förhållande som man

inte kan ställa sig utanför men genom tolkningarna byggs subjektets förhållande till sig själv och sitt 'vara-i-världen' upp. Därför införlivas i denna fenomenologiskt inspirerade arkitektur grundläggande begrepp från människans existentiella grundvillkor – själva varandet blir arkitekturens ledmotiv.

#### *Varandets motiv*

*(platsen, tiden, materialiteten)*

Christian Norberg-Schulz har i ett flertal texter<sup>16</sup> utvecklat en fenomenologisk syn på arkitektonisk mening och har för detta tagit hjälp av filosofer (främst Martin Heidegger) och poeter. Han betonar särskilt starkt platsens betydelse som existentiell totalitet och dess viktiga samspel med byggandet. I *Bauen Wohnen Denken*<sup>17</sup> från 1954 formulerar Heidegger en annorlunda syn på vad det innebär att bo. Genom etymologisk analys av verben 'bauen' och 'wohnen' kan han sätta likhetstecken mellan att bygga, bo och vara. 'Ich bin' – jag är – betyder ursprungligen jag bor och Heidegger menar att det sätt människan är på jorden är genom att bo. Vi gör oss ständigt hem. Oavsett vad man bygger är det att vara och att bo, man *skapar en ort, en plats genom att bebo*, vara-här. Genom att dessa väsentliga ord i språket råkat i glömska har människan även glömt vad det är att bo. Ett citat förtydligar Heideggers syn:

Byggandets väsen är att låta-bo. Fullbordan av byggandets väsen är upprättandet av orter genom fogning av rum. *Blott när vi förmår boendet, kan vi bygga.* Låt oss tänka på en gård i Schwarzwald, en gård som för två hundra år sedan alltjämt brukades på det bondemässiga boendets vis. Här är den inständiga förmågan att i tingen på ett *enfaldigt* sätt släppa in jord och himmel, gudarna och de dödliga som har gestaltat huset. Denna förmåga har placerat gården på den vindskyddade sydlutan bland de frodiga ängarna kring källan. Denna förmåga har gett gården dess långt utskjutande spåntak, som tack vare sitt väl avvägda takfall rår med snöns belastning, och som räcker så långt ned

att boningsrummen skyddas mot de långa vinternätternas stormar. ... Ett hantverk, som självt är sprunget ur boendet och som alltså använder redskap och anordningar som ting, förmådde en gång i tiden bygga en sådan gård.<sup>18</sup>

Vad han säger är att vi genom sysslandet med tingen, byggandet av tillvaron, skapar en plats, upprättar en ort som i sig förmår samla det som han benämner *fyrheten* (jord, himmel, gudar och dödliga) som är vårt varande. Att finna platsens själ är inte något man gör innan man bygger, ritar, utan något som sker under ritandet genom att arkitekten släpper in denna fyrhet och vad den står för i sin individuella skapande akt. Det är inte en passiv anpassning till platsens förutsättningar utan en förändring och pånyttfödelse av den upprättade 'orten'. Idag skulle det kunna innebära att vi släpper in naturens principer i gestaltning. Inom ekologin finns det värden som många fortfarande tror på och skulle vilja se uttryckta och använda. Men för att detta ska kunna spridas och bli mer än en marginell företeelse (pkt 1 i Framptons karaktäristik av kritisk regionalism) krävs stora strukturförändringar. Precis som Heidegger ovan antyder kan det finnas en naturlig koppling mellan en platsanknytande arkitektur och en 'naturlig', med dagens begrepp ekologisk arkitektur. Till exempel kan man välja material från platsen och anpassa byggnaden till klimat, topografi och näringsförhållanden. Men en dialog med en plats kan också yttra sig som en protest och helt vända ryggen mot den befintliga strukturen.

En annan avgörande faktor för människans självförståelse är tiden. För att förstå sin position i nuet, som i sig är ogripbart, söker man hela tiden bakåt och framåt i den linjära tidsuppfattningen. Den modernistiska arkitekturen strävade efter att skapa något helt nytt, att börja från noll. De avbildade en utopisk dröm om en "bättre värld" i en visionär framtid och vägrade att erkänna några värden från tradition eller historia. Som ovan diskuterats ledde detta till att

många människor till slut upplevde arkitekturen som meningslös och vilket bidragit till subjektets främlingskap inför sig själv och världen. Genom att se tiden och historien på ett annat sätt har vissa arkitekter, lyckats återbringa nuet i arkitekturen. Historiska tidpunkter kan beskrivas som rumsliga, materiella spår som åter kan aktiveras i nuet. Olika historiska tidpunkter kan existera samtidigt som lager av dessa spår och över lagren kan de egna nutida och drömmande, visionära, spåren ges en ny och tydligare existens. Detta förhållningssätt framkommer tydligast i restaureringssituationer där det är ett extra synligt problem. Bra exempel är Carlo Scarpas Castel Vecchio (1957–73) och mer närliggande Sverre Fehns museum i Hamar, Norge (1973, se nedan). Detta borde vara en central faktor i den kritiskt regionalistiska arkitekturen då den tolkar nuet som en del i en större helhet och bidrar till att förmedla mellan subjekt och värld. Frampton antyder detta i punkt 2 där han ser den fysiska avgränsningen hos det byggda som en tidlig gräns, ett nutida lager, snarare än ett inställt objekt i ett enbart rumsligt sammanhang.

En annan metod att relatera arkitekturen till tid och plats är att finna äldre tecken, formuttryck från den lokala byggnadstraditionen, som man medvetet omtolkar och sätter in i ett nytt sammanhang. Detta nämner Frampton som ett kännetecken för den kritiska regionalismen (se pkt 5) och är i sig en slags blandning mellan en semiologisk (postmodernistisk) och en fenomenologisk strategi – tecken översätts till historia men ger även igenkännande associationer och känsla av samhörighet med platsen. Detta har i och för sig gjorts i alla tider. Byggnadstekniska lösningar blir ofta en form av ornament som hör till husets typologiska karaktär och inte låter sig skiljas från det även om byggnadstekniken helt förändras. Om man tänker sig att göra på detta sätt i Sverige är ett problem att den mest svenska byggnadstraditionen finns på landsbygden och ofta i form av timmer och trähus. Stads- traditionen är relativt ung och inte särskilt ursprunglig, de byggnader som uppfördes i det



1. Den kurvande entréfasaden mot torget.



2. Det stora galleriet, den kurvande balkongunderkanten...

medeltida Stockholm hade stor släktskap med de tyska hansastädernas. Man måste nog därför vara väldigt aktsam om vilka tecken man tar upp för omtolkning för att resultatet skall bli lyckat. Det finns en stor risk att tecknet blir en omtolkning av en tidigare omtolkning och att strategin misslyckas eftersom metaforen är död, dvs. ingen kontakt finns kvar med en ursprunglig betydelse.

Förutom kontakten med platsen och tiden är även kontakten mellan den egna kroppen och de jordiska grundelementen ett viktigt motiv för en fenomenologisk arkitektur. Genom att i arkitekturen återerövra den fysiska materialiteten hos det byggda kan "det tröga fysiska rummet förenas med det blixtnabba mentala rummet"<sup>19</sup>. I det triviala faktum att vi, som kropp, inte kan vara på fler platser samtidigt och inte inta hur många intryck som helst vid samma tillfälle, ligger en möjlig trygghet. Även i William Gibsons cyberspacevärld i *Neuromancer*<sup>20</sup> har hjälten under sina utflykter i datanätverken helt kroppsliga behov som ger den faktiska tiden och rummet en realitet. Vår egna kropp är den enda säkra referenspunkten i en värld som alltmer domineras av datainformation och telekommunikation. Den här konflikten, mellan fysiskt och mentalt rum, kan även vara fruktbar. Precis som erkännandet av både en lokal kultur och en reell omvärld, pendlandet mellan dessa poler och förmedlandet mellan dem kan med de val som framvingas göra arkitekturen till en större konst<sup>21</sup>.

## Del II: Exempel

Efter detta resonemang presenterar jag här några exempel på arkitektur som har kritiskt regionalistiska särdrag. Gemensamt för dem alla är att de tar upp några av de motiv som jag ovan definierat och de flesta är byggda under de tio senaste åren. Jag har besökt samtliga byggnader. Beskrivningarna är korta och kompletteras av bilder och ritningar. Först följer två projekt där relationen till platsen är särskilt belyst och sedan två projekt där relationen till historien är särskilt viktig. Sist kommer ett svenskt exempel som är mer traditionalistiskt och därför skiljer sig från de övriga.

### *Lillehammer bys malerisamling*

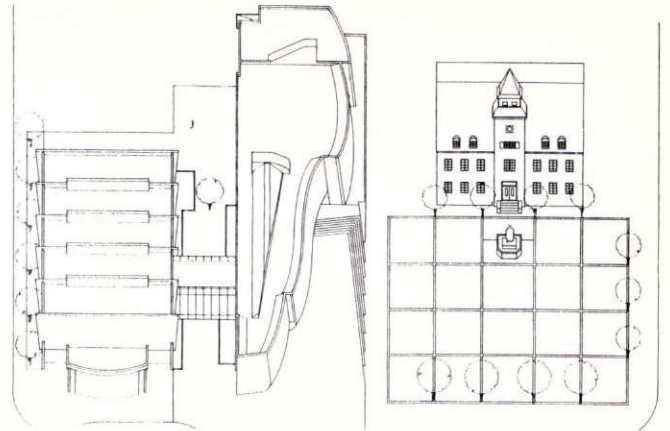
Under 1992 invigdes utbyggnaden av Lillehammers målerisamling som tredubblar utställningsytan och ger utrymme för temporära utställningar<sup>22</sup>. Beställare har varit Vinter OS 1994 och den kommer under olympiaden att visa en särskild OS-utställning. Snöhetta arkitekter har ritat byggnaden, samma kontor som 1989 vann tävlingen om nytt bibliotek i Alexandria<sup>23</sup>.

Museet ligger centralt i staden vid rådhus-torget. Det äldre galleriet är från 60-talet, en låda i grå betong med frilagd ballast. Tillbyggnaden ligger helt fri från denna del och de förenas med en inomhusbro på andra våningen där det samtidigt finns plats att sitta ner och vila. Man möter byggnaden som en organisk flödande kurva klädd i lackpanel, naturträ, och går in under den utskjutande trämassan (bild 1). Golvmaterial i

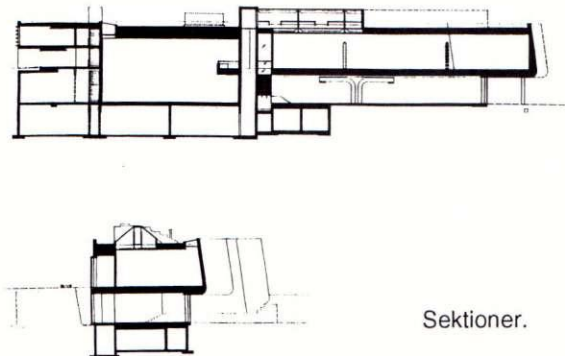




3. ... som spelar mot ytterväggens kurva.



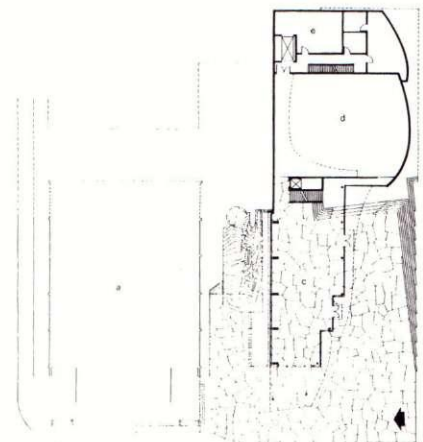
Axonometri över hela situationen.



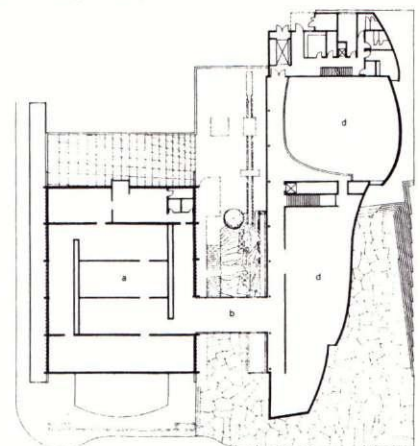
Sektioner.

entréen och torgmaterialet utanför är sten, grovt huggen i stora flak lagda i ett oregelbundet mönster. Entrérummet, med café och reception är en klimatskyddad fortsättning på torget, här finns café och kassa.

Den bakre delen av entréplanet angörs med sina ytterväggar i marken och bildar ett galleri med vita väggar, dubbel takhöjd och parkettgolv. Härinne spelar ytterväggens och den övre balkongens kurvor mot varandra: Ytterväggen mot torget lutar inåt och böjer sig mot ett högt, smalt fönster som låter ljuset smita in längs den böjda väggen som också får dagsljus från en takslits längs hela dess längd. En balkong löper längs den motsatta sidan en trappa upp och kanten gör en egen kurva som spelar mot ytterväggens (bild 2, 3). För tillfället är här en Munch-



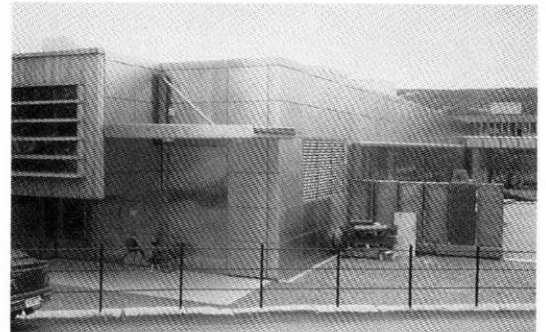
Entréplan, lägg märke till stenläggningen och vattenfallet till vänster (c=entréhall, d=gallerier, e=kontorsutrymme).



Övervåning, plan med det äldre galleriet införlivat till vänster (a=äldre galleri, b=övergång, d=gallerier).



4. Snittytan på fasaden mot det äldre galleriet.



5. Fasaden mot det äldre galleriet ovanifrån med stenträdgården.

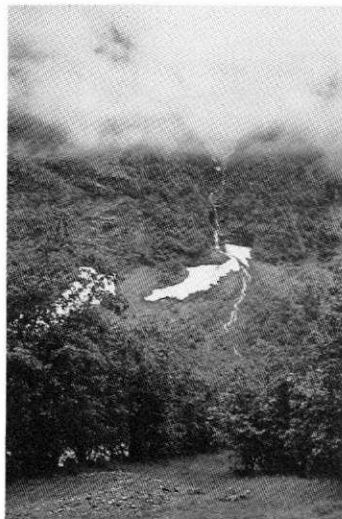
utställning och de expressiva linjerna passar bra till hans måleri (en kontrast till Munchmuseet i Oslo där arkitekturen helt träder i bakgrunden). På övervåningen finns mer utställningsyta i den träklädda delen som likt en konsol eller tunga sträcker sig över torg och entrérum. Även här är väggarna vita och golvet parkett, ena väggen är en kurva som avbryts för en vertikal ljusslits och sedan fortsätter ut mot gatan. Längs med denna vägg silas himmelsljus ned. Även i mitten av rummet finns långsgående takfönster.

Ute, mellan den äldre och den nyare delen, fortsätter stenbeläggningen från andra sidans entréplats. Under bron mellan husen rinner vatten från ett vattenfall över skulpterade granitstycken som låter vattnet gå i åttor och andra virvlar. Bredvid vattnet kan man gå upp i en trappa till den ursprungliga entrénivån där ett granittorg med granitbänkar finns att sitta på och vattnet kastas ut från en pistolliknande granitform. Skulptören Bård Breivik har deltagit i utformningen av denna del. Den nya byggnaden har tre sidor; en träpanelklädd organiskt böljande sida mot torget och gatan, en rostfri plåtklädd snittyta mot det äldre galleriet (bild 4, 5) och en träpanelklädd rak sida med artikulerade träskydd i byggnadens bakkant.

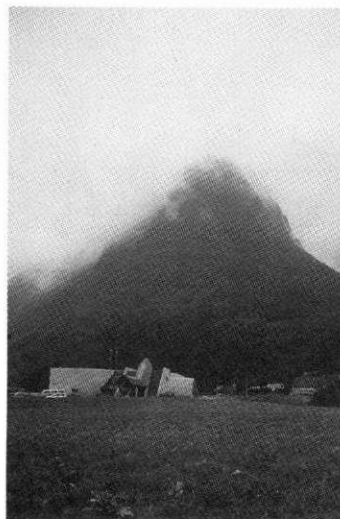
Lillehammer ligger på östra sidan av sjön Mjösas norra dalgång. Dalgången kantas av mjuka höga kullar, snart fjäll. Från bergen rinner smältvatten ner i forsar mot sjön. Här, liksom i Hamar, byggs det just nu väldigt mycket inför Olympiska spelen, arenor och bostäder och väg-

tunnlar. Staden är uppbyggd efter ett rutnätssystem. I det här sammanhanget är Snöhettas byggnad en mycket udda fågel. Den mjuka böljande fasaden mot torget hör mer till kullarna ovanför än till stadens liv och det verkar som om den med detta demonstrativt vänder ryggen mot den senaste stadsutvecklingen och är kritisk mot fjärmandet från naturen. Snöhetta arkitekter har valt detta förhållningssätt gentemot staden och det äldre galleriet. Klyftan mellan museets båda delar är skarp och fylls med forsande vatten. Den rostfria plåtfasaden är obarmhärtig och jag ser den som ett varningstecken; det naturavbildande 'smycket' är stympat med en skarp kniv. Det är emellan dessa tillstånd som de enda bänkarna finns att sitta på. Här får man sitta och vila en stund, i mellanrummet där eftertanken kan smygga sig på och förändringar påbörjas.

I den här byggnaden finns många av de motiv som ovan rubricerats som Varandets: Platsen, en självklar utgångspunkt för formen, mötet med staden och landskapet, kultur och natur, genererar en helt specifik utformning. Tiden, hur man skiljer mellan gammalt och nytt, vattnets cykliska förlopp, naturens tidlöshet och rytmen i kurvorna som gör rörelsen och kroppens tid så påtaglig. Materialen, hur trä, förädlad får forma en hel volym, marken, den grova stenen, hur ljuset påtagligt formar rummen och hur ändå de vita väggarna immaterialiseras och blir drömmen. I sin helhet betyder denna byggnad att vara, här och nu, och att blicka framåt på ett annat sätt.



6. Bergsvägg vid glaciäramnen.



7. Glaciärmuseet med nära bergstopp bakom.



8. Skärmtaket som reser sig upp mot berget.

#### *Fjaerlands Glaciärmuseum*

1991 invigdes detta museum som är ritat av Sverre Fehn<sup>24</sup>. Det ligger på en liten slätt mellan fjorden och de fjäll som bär Nordeuropas största glaciär, Jostedalsbreen. Denna byggnad kan omöjligt undgå sin plats, det är svårt att beskriva den utan att först beskriva resan dit och glaciärens is. Fjaerlandsfjorden är en smal bifjord till Sognefjorden som är Norges längsta fjord. Idag kan man inte ta sig in till dess innersta söderifrån utan en och en halv timmes färjefärd mellan nästan lodräta bergsväggar. Även långt nere, nära havsytan, ligger snö och isfläckar kvar och smältvatten forsar ner i fritt fall mot vattenytan. Glaciärtungor hänger ner i fjällvecken inte långt ifrån museet. Dit får man skjuts och trots flocken av människor runtomkring blir man helt överväldigad och bortförd av isens kylande utstrålning och dess blåa, nästan artificiella, sken högt däruppe. Under isen rinner vatten ut, grumligt av allt berg som malts ned. Nedanför glaciären, ett helt fält av stora och små stenblock, inte från istiden utan från ett levande geologiskt nu. Tunga molnvolymer hänger lågt framför fjällsidan, en vanlig syn i detta landskap (bild 6).

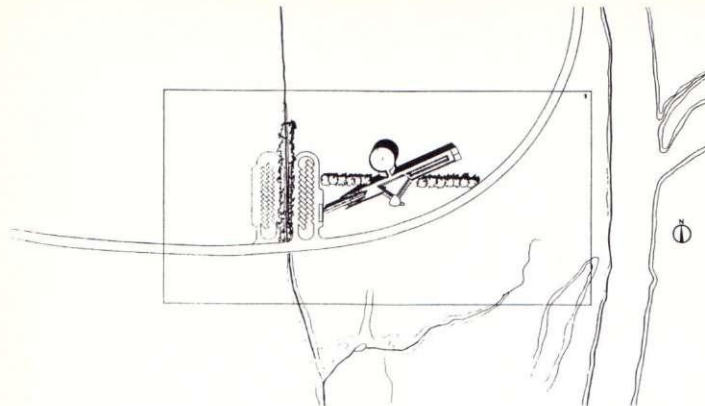
På avstånd upptäcker man museet som ett större stenblock i landskapet (bild 7). Museets

uppbyggnad är enkel: En långsmal utställningsdel med ett inskjutet café och en sidoordnad cirkulär biosalong. Både utställningsdelen och biodelen är gjutna i grå betong formsatt med plywoodskivor som lagts så att man får ett intryck av en precisionshuggen naturstensmur. Tyvärr håller betongarbetena på vissa ställen inte den höga kvalitet som skulle krävas för ett fullödigt formuttryck. Cafédelens glasvolymer sticker ut och avbryter betongvolymen som is mot berg.

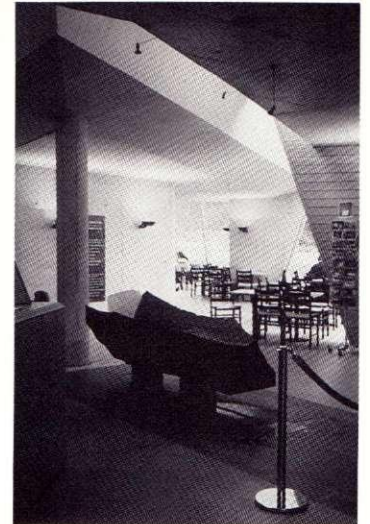
Byggnadsvolymen uppvisar vid entréen en dubbelhet då man både kan utnyttja den som en plattform att överblicka landskapet ifrån och som en grotta att skydda sig inuti. Båda vägarna, trapporna upp och gången in är monumentala och respektingivande. Ett jättelikt skärmtak le-



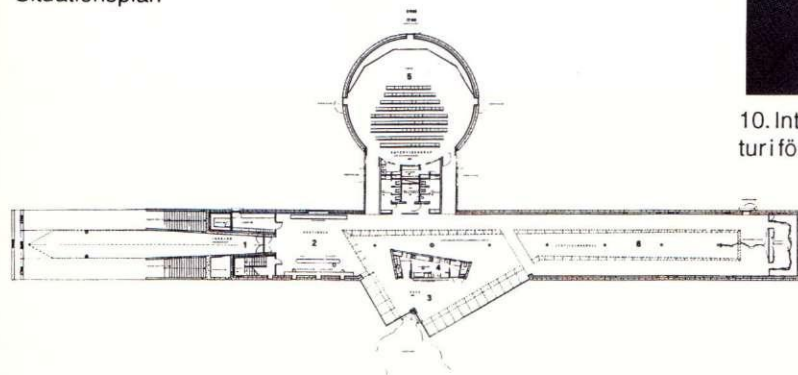
9. Helbild.



Situationsplan



10. Interiör med Bård Breiviks skulptur i förgrunden och caféet till höger.



Entréplan (1=entré, 2=reception, 3=café, 4=kök, 5=bio, 6=utställningshall, 7=bibliotek, 8=kontor, 9=konferensrum).



Sydostfasad.



Längdsektion.

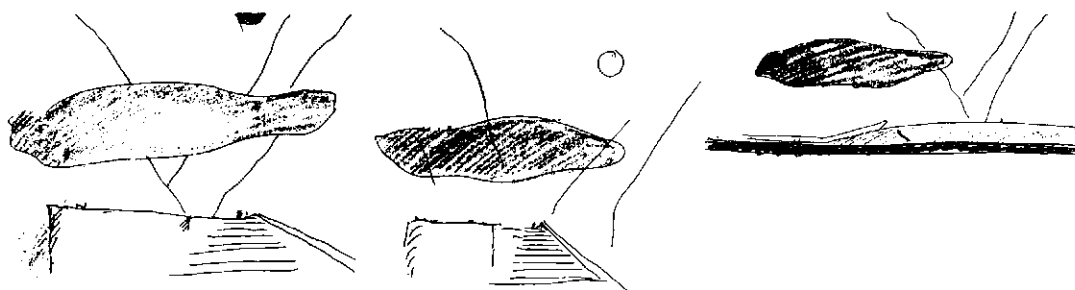


Tvärsektion.

der in i skyddet men pekar uppåt mot den närmaste bergstoppen (bild 8). I träporten finns inläggningar av laminerat glas. Via porten kommer man in i ett lägre receptionsutrymme och möts av ett svart granitblock med smältande glaciäris<sup>25</sup> (bild 10). Om man håller till vänster leds man förbi caféet och in i utställningen. Ljuset i utställningssalen förs in från omvända clerestoriefönster, dvs. mittdelen är lägre och de högre sidoskeppen tar in ljus från mitten som studsar på motstående vägg och sprids därifrån. I och

med att takhöjden ökar successivt ju längre in man kommer så minskar ljusinsläppen. Längst in i museet finns en uppbyggd glaciärgrotta att gå igenom. Väggarna är klädda med spontad finhyvlad träpanel som är svagt vitlaserad och mittdelens lägre takflak är i ljus rå betong gjuten mot brädform.

Formen kompliceras av cafédelen som med två prismatiska glasformer sticker in i byggnaden. Framförallt dramatiserar detta taklösningen och ljusinsläppen på ett formmässigt enkelt



11. Sverre Fehns skisser.

sätt (en grundform sätts in i en annan och det som överlappar tas bort). Det ljusa caférummet har den enda större utblicken i museet, man sitter i en grottöppning. I biosalongen visas 'femdukarsfilm' dvs. en film som gjorts med fem kameror och visar 220 graders synvinkel. I den yttre volymen känns denna del väl stor, kanske är det framförallt kopplingen mellan den cylindriska biodelen och den avlånga utställningsdelen, där alla toaletter finns, som är för tjock.

På Sverre Fehns skisser ser man vilken roll de låga molnen har spelat (bild 11). Betongvolymen är tecknad som en strandad val med skärmtaket som en liten orm som kravlar upp på valkroppen eller något som sakta glider ner. Så ligger den där, ett flyttblock och en val. Inuti, en glaciärgrotta eller spricka. Den här byggnaden är ett tempel åt naturen, inger respekt och koncentrerar det storslagna landskapet som är lika ogripbart när man lämnar det som när man kom. Det finns här en skillnad mot Snöhettas konstmuseum; den byggnaden kommenterar och diskuterar staden och naturen och innehåller ett kritiskt förhållningssätt medan detta glaciärmuseum är en på ett sätt romantisk metafor för glaciärlandskapet och endast i förlängningen kan väcka människan till ett kritiskt tankesätt.

Sverre Fehn skriver om projektet<sup>26</sup>:

Tanken omkring breen /glaciären/ som fysisk element har vært sterkt tilstede under prosjekteringen av Norsk Bremuseum. Denne enorme ansamling av is og sne ligger som en bandasje rundt store landområder. I massens indhold finner en fortidens hemmeligheter i breens gjennomslitige usynlighet. Breen har noe

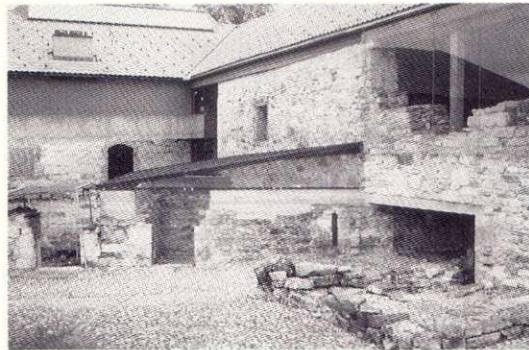
dyrisk i sitt vesen, ved sin langsomme, glidende bevegelse som setter de store avtrykk på jordoverflatens skorpe, og ved friksjonens fuktige avfall som renner ut mot havet og bygger nye landområder.

Trots att det här är en byggnad där man kan läsa in många metaforer i de olika delarna är den mer än endast bilder av något, den är även i sig en rik upplevelse. Bara fascinationen över den långa spännvidden som det till utseendet tunga skärmtaket lyckas överbringa ger en känsla av kraft långt in i kroppen. Denna arkitektur kräver ingen översättning för sin uttrycksförmåga men bär inom sig språkliga metaforer möjliga att dekodifiera.

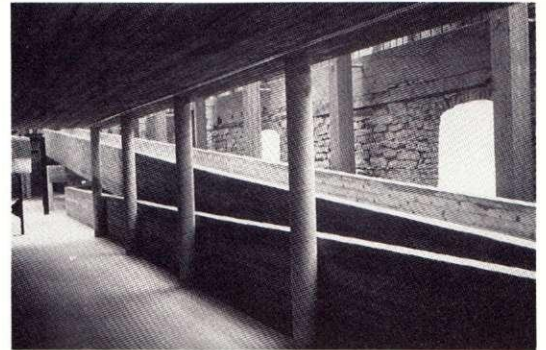
#### *Hedmarksmuseet på Domkirkeodden*

Hedmarksmuseet i Hamar invigdes 1973 och är även det ritat av Sverre Fehn. Det ligger i ett område som är rikt på arkeologiska lämningar, framförallt finns en Domkyrkoruin som man nu håller på att glasa in för klimatskydd. Museet är byggd över grunden av en stor lada som uppfördes på 1700-talet, den i sin tur byggd på ruiner av biskopsgården från 1200-talet som svenskarna plundrade och brände 1567<sup>27</sup>. Redan i begynnelsekedet finns här alltså lager av historia att förhålla sig till.

Sverre Fehn löser det på följande sätt: Alla nya ytor och tak skiljs från de äldre strukturerna så att inga krafter går ned i gamla grunder utan allt lämnas som det var och ett nytt lager av tid svävar ovanför. Genom att göra på detta sätt kunde man få tillstånd att bygga så tätt inpå historien utan att förstöra framtida arkeologiska



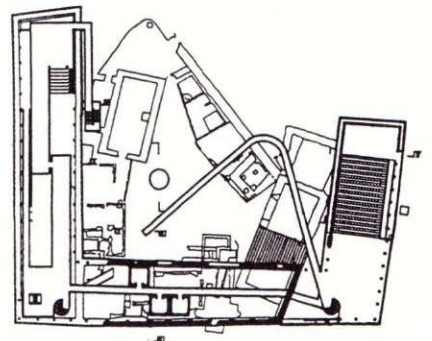
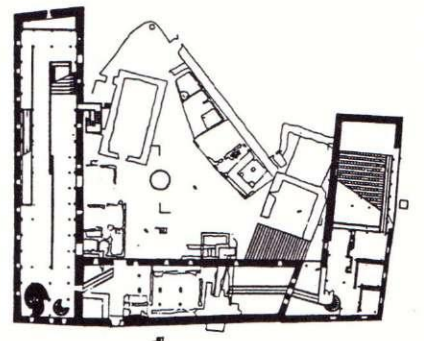
12. Gården med arkeologiska lämningar.



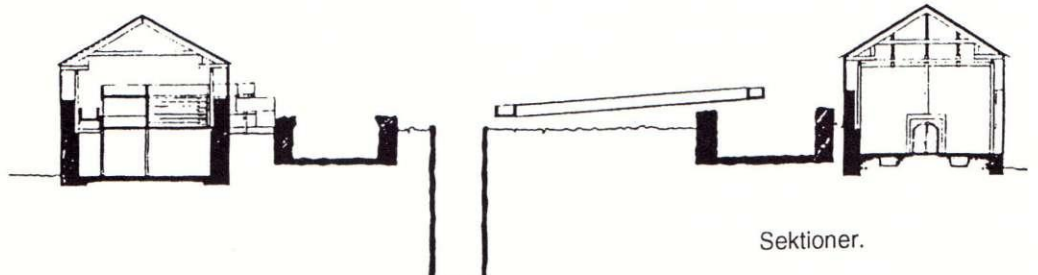
13. Tre av byggnadens olika lager: betongen, trästommen och ladgrunden.

utgrävningar. "Löper man efter fortiden vil man aldrig nå den igjen, – kun ved å manifestere nuet får man fortiden i tale." skriver Sverre Fehn om projektet.

Man kommer in i museet genom en glas-skiveport och går över den gamla torgbeläggningen från biskopsgården. Härifrån stiger man på det nya byggnadslagret och tar sig på en betongramp upp till den första våningens utställningsplattform. Man kan röra sig runt i museet på många olika sätt men varje val man gör påverkar starkt den fortsatta vandringen utan att man känner sig ofri. I den norra flygeln finns folkmuseet och det är olika föremål från vardagen som ställs ut på ett väldigt vackert sätt, säkert inspirerad av Castel Vecchio och Carlo Scarpa, men ändå självständigt och övertygande. Så småningom leds man på en lång bro över mittflygelns lämningar där medeltidsföremål finns utställda i små betongholkar. Dessa är mycket intensiva, koncentrerande rum med starkt himmelsljus. I sin enkelhet och kalhet känns rummen japanska trots betongens grova soliditet. I den södra flygeln finns aula och utrymme för tillfälliga utställningar. Man kan



Planer 1:a och 2:a våningen.



Sektioner.



14. Detalj av glasinfästning mot mur.



15. Takstol och betongramp separeras.

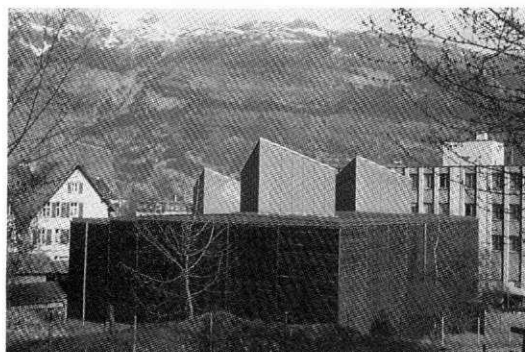
promenera ut över gården på en ramp som cirklar ner tillbaka till entrén (bild 12).

I museibygnaden identifieras fyra tidslager; först biskopsgårdsruinen och ladgrunden, sedan ett nytillfört lager som är en rekonstruktion av ladan med kraftiga takstolar i obehandlat trä som dock inte tar stöd i ladgrunden, sist kommer det nutida tillägget som är helt fristående och vaktar skillnaden i luft (bild 13, 15). Det sista lagret är helt gjutet i betong (inget annat material blandas in ens i räckan) och bärs av pelare som fått en spiralformad dekoration som en slags manierism. Den här tydligheten blir enkel att uppfatta och man känner vördnad för den historia som ändå finns här – både i föremål och arkitektur.

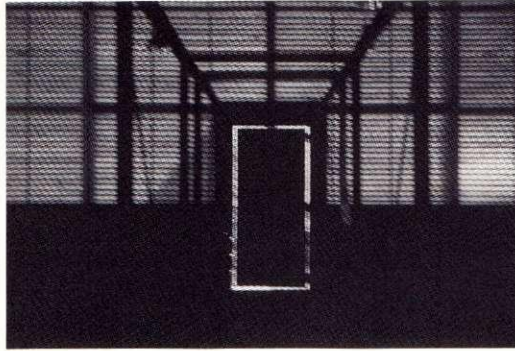
#### *Arkeologisk skyddsöverbyggnad, Chur*

I den ostschweiziska staden Chur gjordes det i början av 70-talet arkeologiska fynd av romersk bebyggelse i form av husgrunder. Dessa behövde klimatskydd från väder och vind för att kunna vara öppna för allmänheten och 1986 kunde en sådan överbyggnad invigas. Arkitekt var Peter Zumthor som är verksam i Haldenstein någon mil utanför Chur.<sup>28</sup> Fynden består av fyra rum, dvs. murar till rum, som byggts från mitten av första århundradet e. Kr. Man tror att de använts för bostadsändamål eller någon slags affärsverksamhet. På murarna har man funnit rester av väggmåleri.

Uppbyggnadsprincipen är enkel, varje rum har täckts in av nya väggar i form av trälamellfasader som förs ned utanför grundmurarna (bild 17). Fasaderna är helt luftgenomsläppliga, dvs. det finns ingen glashinna mellan ute och inne. På så sätt återuppstår de romerska volymerna och rummen i modern tid. I två av rummen syns de gamla gatuingångarna i muren och där är nu en slags skyltfönster där man kan titta in på lämningarna och även tända ljuset utifrån. Man går in i rummen från ostsidan. Entrén är en ståltrappa som hänger ut från fasaden som en tratt man träder in i (bild 18). Inne i rummen rör man sig längs en spång och ner till utgrävningsnivån på trappor i två av rummen. Mellan rummen finns mörka, sämskskinnskädda, bälgliknande slussar. Varje rum har ett stort himmelsfönster som är ett inhängt, nedskjutet rombiskt rätblock av svartmatt stål, snett avskuret i överkant och täckt med glas (bild 19 och bild s. 66).

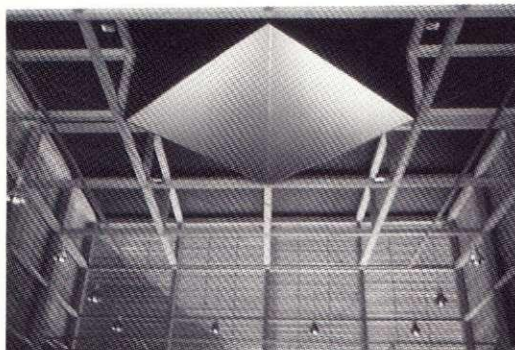


16. De tre volymerna mot bergen.

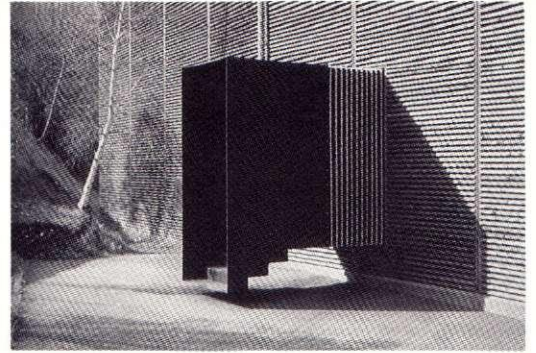


17. Mot ingångsdörren.

Peter Zumthor beskriver projektet som "en slags abstrakt rekonstruktion av de romerska volymerna" där "trälamellfasaderna ger ett intryck av förpackade kroppar som står och gör de romerska byggnaderna synliga i dagens stadsbild."<sup>29</sup> (bild 16). Han skriver vidare om förhållandet mellan historia och nutid, hur de tidigare ingångarna nu blivit skyltfönster, man kan inte längre gå in genom dem utan förblir en utomstående betraktare, en hinna av glas blir ett starkt uttryck för det onåbara. Den nutida ingångstrappan når inte ner till marken utan man måste lämna sitt fotfäste i nuet för att nå in i de historiska rummen. Väl inne ger avsaknaden av glas i fasaden en oväntad effekt, ljud hörs oförmedlat direkt ifrån gatan samtidigt som man befinner sig i mycket slutna rum. Larmet blir som från en annan tid och förstärker den egna närvaron i de historiska rummen, något som Peter Zumthor själv pekar på som en medvetet uttryckssätt. En utskuren del av himlen kan betraktas i takfönstren, samma himmel som fanns här för 2000 år sedan.



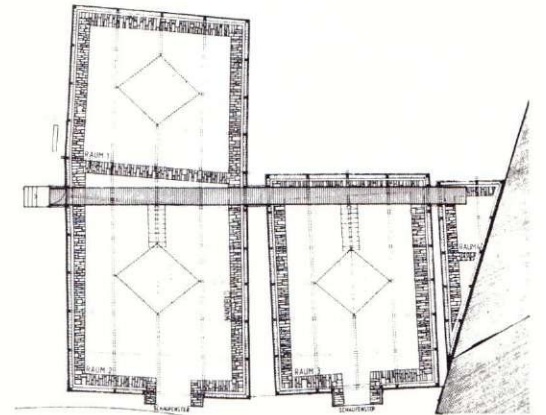
19. Himmelsljuset förs in.



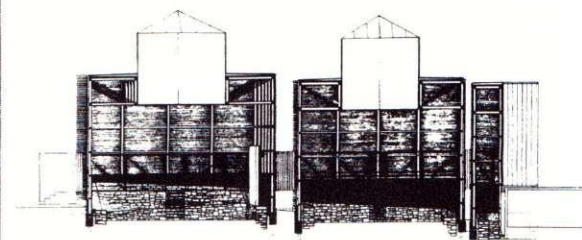
18. Ingången som bälgt ut sig.

Att vandra på en spång över dessa rum och genom mörka bälglussar känns som att vara i en slags tidsmaskin där man som ett spöke erbjuds inträde i dåtiden.

Konceptet som ligger till grund för denna byggnad är alltså mycket enkelt. Byggnaderna skall med sitt arkitektoniska formuttryck förstärka människans förhållande till den historia som uppdragats på denna plats. Detta uppnås



Plan.

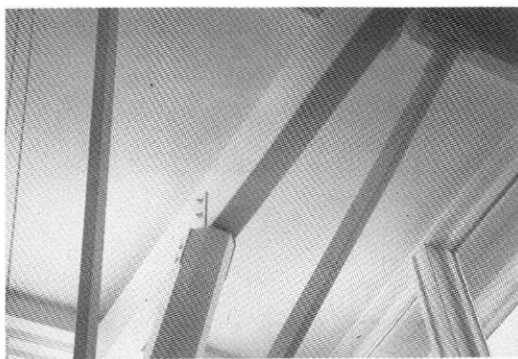


Sektion.

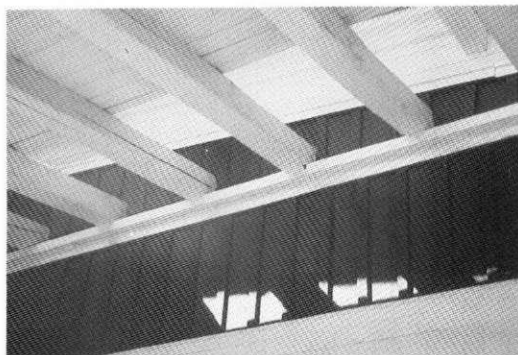


genom att människan på besök själv sätts i centrum för upplevelsen – ljudet från gatan återförs till besökaren, skyltfönstret ger en lätt spegelbild tillbaka, spången svarar på stegen när man går, överhuvudtaget är detta en mycket sinnlig arkitektur. Materialen är valda med precision och välbehandlade av hantverkare. Stenen i ruinerna står tydligt ut mot det obehandlade träet i väggarna och det mattsvarta stålet i spång, trappor och tak.

Parallellen till Hedmarksmuseet är uppenbar, på samma sätt som där rör man sig ovanför lämningarna på svävande spänger. Samtidigt är det en stor skillnad i komplexitet. Detta projekt kommer i sin enkelhet längre i syftet att föra fram historisk tid. Det är mer koncentrerat på en rekonstruktion av den rumsliga dimensionen och den nutida människans sinnliga upplevelse av denna dimension. Nuet finns hos människan själv som med hjälp av sin fantasi och den arkitektoniska ramen förmår att här förflytta sig bakåt i både rum och tid.



19. Detalj i taklanternin.



20. Släpp från vägg vid skärmtak.

### Leksands kulturhus



21. Del av byggnaden.

1984–85 fick Leksand ett nytt kulturhus som Gunnar Mattson ritat. Leksands centrala delar är en blandning mellan mycket gammal byggnadstradition och moderna, mindre känsliga tilllägg. Staden ligger i Österdalälvens utlopp från Siljan och stränderna stupar brant ned i vattnet. Ute, högt på en udde ligger kyrkan som med många tillbyggnader och läktare kan rymma upp till 2000 personer. Mitt i staden finns en kraterdal i sandig jord där man brukar fira midsommar, ett stort hålrum i en liten stad. Fram till kyrkan leder en björkallé och i dess andra ände ligger kulturhuset.

Det var en slump att jag lade märke till byggnaden när jag cyklade genom Leksand på väg norrut. En diskret faluröd byggnad med en högre lanternin på taket, utan tvekan relativt ny, men ändå spröjsade fönster och lockläktpanel (bild 21). Fördomar talar emot att nya offentliga byggnader på landsbygden skulle vara intressanta att besöka. Trots detta stannade jag. Vad som berättade om kvaliteten i detta fall var taksprång och takfötter, vid närmare betraktande även fasad och fönster. Allt yttre är på ett eller annat sätt traditionell byggnadstradition för trähus förutom det flacka takfallet och de långa taksprången som i viss mån är modernare.

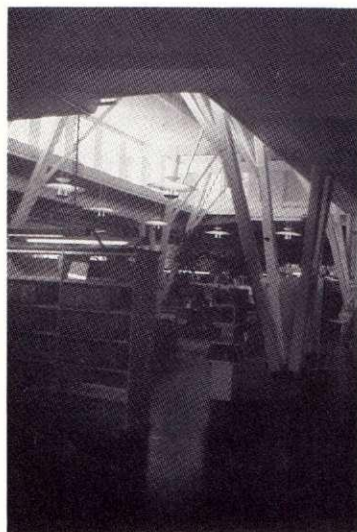
Byggnaden är uppförd i två plan; entréplan med bibliotek och souterräng med museilokaler. Framför entréen finns skärmtak som på ett vackert sätt är avskilt från fasaden genom ett släpp där ljus och luft tränger ner (bild 20). Takfötterna är långa och smäckra och de bär



22. Takfotsdetalj.



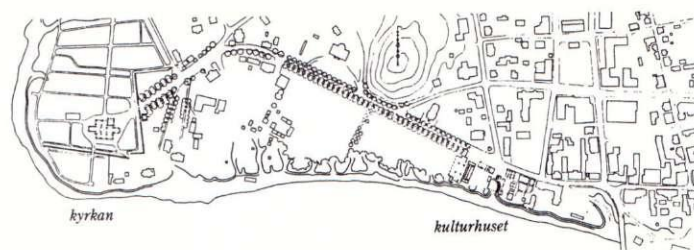
23. Utskjutande extratak från gårdshus i Dalarna.



24. Biblioteksrum med taklanternin. Situationsplan.

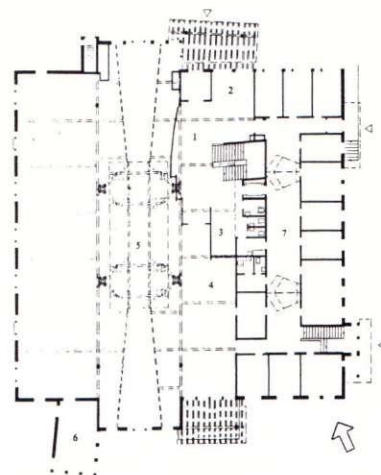


Sektion.



många olika nivåer av tak. Vid vidare genomresa i Dalarna kunde jag konstatera att många timmerhus och bodar hade flera extratak ut från fasaden på ett likartat sätt (se bild 22, 23) och man kan ana att Gunnar Mattson här använt sig av drag från en regional byggnadstradition.

Det som gör den här byggnaden intressant är den stora kontrast som finns mellan exteriört och interiört uttryck. I det inre flödar biblioteksrummet av ljus och rymd, ett helt annat rumsbegrepp redovisas än vad det yttre, traditionella, uttrycket implicerar (bild 24, 19). Denna dialektiska motsättning kan ha sin förklaring i den inre motsättning som finns i en regional kultur mellan lokal tradition och utifrån kommande influenser (se s. 69–70). Gunnar Mattson



Entréplan (1=entréhall, 2=Tidningsläsning, 3=Kapprum, 4=Låneexpedition, 5=Bibliotekshall, 6=Karlfeldtrummet, 7=Kontor).

kan medvetet ha gjort det exteriöra uttrycket till symbol för tradition och kultur, tryggheten i hemmet medan det inre, biblioteket, gjordes till rum för det utåtvända, öppna, insupandet av ny inspiration och kunskap och därmed även de externa influenserna från världen runtomkring. En liknande analys gör Kenneth Frampton av Jörn Utzons Bagsvaerd kyrka<sup>30</sup>. Han diskuterar de många olika tolkningarna som kan göras av kyrkan på såväl ett lokalt, kyrkohistoriskt och internationellt plan, och att motsättningar dem emellan inte i sig utesluter någon specifik tolkning. Snarare är det de motsättningar som redan finns i livet som lockar fram konflikterna och skapar behovet av att uttrycka dem.

#### *En kritiskt regionalistisk metod?*

Dessa fem exempel som jag ovan visat har valts ut för att de förtydligar någon eller några särskilda aspekter på det som tidigare nämnts på ett teoretiskt plan i uppsatsens första del. Jag har frågat mig om man hos dessa fyra arkitekter kan skönja någon gemensam metod eller något gemensamt angreppssätt. Det mest uppenbara är kanske förhållningssättet till platsen. Samtliga byggnader som här presenterats vill med sin närvaro aktivt delta i det rumsliga sammanhang som omger dem. Hur de deltar är emellertid olika: När Snöhettas Malerisamling i Lillehammer förtydligar byggnadens roll i dialog med sin plats och sin tid genom att både provocera och romantisera sin omgivning, så intar Sverre Fehn med Fjaerlands Glaciärmuseum en helt annan position där byggnaden blir en tidlös metafor för glaciärlandskapet och en romantisk hyllning till naturen. Gunnar Mattsons kulturhus är så lågmält och ödmjukt att det nästan försvinner in i stadsmassan samtidigt som det för en stor dialog med de besökande leksandsborna i en exploderande rumslighet. I både Hamars Hedmarksmuseum och skyddsöverbyggnaderna i Chur deltar platsen och platsens historia oundvikligen i arkitekturen på grund av uppdragets karaktär.

Angreppssätt i förhållande till tid och rörelse skiljer sig åt ganska mycket mellan exemplen,

vilket i och för sig är en naturlig följd av placering och uppgift. Kulturhuset i Leksand är det enda som har en tydlig byggnadshistoriskt tillbakablickande, associativ ambition. Det är också det som stämmer tydligast in i Kenneth Framptons beskrivning av kritisk regionalism eftersom det både omtolkar lokala byggnadsdetaljer och söker dess motsats i ett inre ohistoriskt rum. Glaciärmuseet har på sitt sätt en tidlös prägel, vilket tätt kan kopplas till landskapet, samtidigt som dess inre rum, med de komplexa tak och ljuslösningarna, utan tvivel hör hemma i en tid och en rumsuppfattning. Den märkliga nya formen i Lillehammer är fast förankrad i en nutida situation. Det är idag som den behövs, kommentaren mot bergen och mot staden, som ändå är ett slags ursprungligt primalskri – 'tillbaka till naturen'. De båda arkeologiska museibygnaderna är de som kommer längst i sitt sökande efter nutiden. Historien får rum i de spår som en gång satts på jordens yta och vi fortsätter ständigt med denna inristande akt. Spåren kan uttryckas i två eller tre dimensioner, i Hamar överväger de två dimensionella lagren medan det i Chur är de rumsliga tre dimensionella tidsspåren som dominerar.

I samtliga exempel är den kroppsliga närvaron i arkitekturen betonad genom att de material som används träder fram och låter sig förstås av de taktila sinnena. Speciellt tydligt är det i Chur där konstruktionen är enkel och samtidigt gåtfull när den strimlar ljuset, för det osedda ljudet in från gatan och öppnar ett stort hål mot himlen. Här ställs människan ensam mot elementen i sitt varandes mitt. Även i Sverre Fehns båda presenterade projekt upplevs denna metafysiska närvarokänsla. Man får uppleva kontrasten mellan tyngd och flyktighet, ljus och mörker och den egna kroppens rörelse i rummen betonas. I Lillehammer ger ljuset mot de kurvade väggarna byggnaden en särskild kroppslighet. Gunnar Mattson relaterar i exteriören till människan genom den hantverkliga traditionella skicklighet som man inte kan undvika att känna en kroppslig relation till.

### Avslutning

I dagens samhälle finns en stor efterfrågan på en ny och meningsfull arkitektur. Efter 1980-talets intensiva byggande har vi snabbt trätt in i efter-tankens era. Såväl ekonomiskt som ekologiskt vansinne uppdragas och nya möjligheter ses för ett resurssnålare och småskaligare byggande där tillvaratagande av befintliga kvalitéer kan få större utrymme. Ur denna trend kommer man kanske att kunna utvinna stora arkitektoniska förbättringar: När nytt byggs på gammalt och naturens egna tjänster tillvaratas kommer den 'vanliga' människan att lättare kunna spegla sig själv i sitt existentiella sammanhang. Därför borde den kritiska regionalismen ha stora utsikter att slå igenom idag.

Många av de värden som den kritiska regionalismen försöker upprätthålla är dock svåra att förena med den samhällsstruktur som växt fram i väst-världen efter andra världskriget. Samhällsplaneringen arbetar efter helt andra premisser där kortsiktiga ekonomiska hänsyn och effektivitet får dominera och många samhällen ser likadana ut över hela Sverige istället för att den lokala bygdens särart tillvaratas. Om man istället lyckas utveckla en långsiktig ekologiskt bärkraftig ekonomi och strävar efter att öka det lokala inflytandet över samhällsutvecklingen borde förutsättningarna för en kritiskt regionalistisk arkitektur avsevärt förbättras. Frampton beskriver den kritiska regionalismen som en marginell företeelse och idag kan man nog se de olika exemplen som en slags undergrävande guerillaverksamhet vars bakomliggande förhållningssätt långsamt kan infiltrera politik och samhällsplanering.

Denna något "eko-etiskt" färgade beskrivning av den kritiska regionalismen kan i viss mån vara kontroversiell. Det ligger nära till

hands att gå vidare och skriva storstilade manifest såsom en gång i tiden funktionalisterna gjorde med programskriften *acceptera*<sup>31</sup>. Något sådant vore dock en motsägelse eftersom det helt går emot den kritiska regionalismens grundläggande förhållningsätt. Det går inte att med språkliga regler definiera en arkitektur för den mänskliga existensen, man skulle då hamna i samma fälla som en gång modernismen gjorde då nyttoaspekten slog ut alla omätbara kvalitéer. Styrkan hos denna arkitektur är istället att den förmår ställa de komplicerade frågorna om tillvaron. Istället för att, som modernismen, sortera bort alla motsägelser och konflikter, i den fasta övertygelsen att sådana inte bör existera, bejakar man dem och erkänner deras värde. I motsägelseorna kan man spegla sig själv och sin omvärld sådan den uppträder – kaotisk och komplex.

Skillnaden mellan postmodernism och kritisk regionalism är egentligen inte så knivskarp som man kan uppfatta i denna uppsats. Teorierna och stiluttrycken glider in i varandra och överlappar ofta men det finns ändå avgörande skillnader. Framförallt saknas i den kritiska regionalismen postmodernismens i viss mån nihilistiska värderativism. Man söker istället hos människan och i världen vissa grundläggande förhållanden som uttrycks som viktiga arkitektoniska motiv. Arkitekturens roll är inte enbart att klimatskydda eller erbjuda en fungerande och behaglig miljö utan även att med sitt uttryck bidra till människans uppfattning om sig själv, sin omgivning och sin plats på jorden. De motiv som gestaltas, och som jag försökt belysa, är de som handlar om att vara, den mänskliga existensens grundförutsättningar; att besitta en plats, ta rum i anspråk, under en utmätt tid och i ständig konfrontation med materiens element.

*Denna undersökning och uppsats har gjorts möjlig tack vare ekonomiskt bidrag från Eskil Sundahls Stipendiefond.*

*Katja Grillner, doktorand i projekteringsmetodik, KTH, Stockholm, f. n. stipendiat på McGill School of Architecture, Montreal, Canada.*

## Noter

1. Främst ur *What is Post-Modernism?*, Charles Jencks, Academy Editions, London 1987.
2. 3:e upplagan, reviderad och utvidgad, Thames and Hudson, London 1992.
3. *Vår tids filosofi*, red Poul Lübcke, Bokförlaget forum AB, Stockholm 1987.
4. Som t. ex. Stefan Alenius i föreläsning på KTH, hösten 1992.
5. Egen B-Uppsats, *Tomaskyrkan i Vällingby – En analys av Peter Celsings byggnad*, Konstvetenskapliga Institutionen, Stockholms Universitet, Vt -92.
6. Om inte annat framgår härrör uppgifterna från denna bok.
7. *Meaning in Architecture*, Ed. Charles Jencks and George Baird, Barrie and Jenkins Inc., London 1969. S. 11–25, "Semiology and Architecture", Charles Jencks.
8. Om inte annat anges kommer uppgifterna från *Vår tids filosofi*, s. 363–386.
9. Charles Jencks är dock noggrann med att definiera den som Late-Modernism, skilt från Post-Modernism.
10. Ur *Vår tids Filosofi*, s. 387–393.
11. Från *Modern Architecture: A Critical History*, s. 314, citat från *Universal Civilization and National Cultures*, Paul Ricoeur, 1961.
12. "Om rummet" i *Peter Celsing: En bok om en arkitekt och hans verk*, red. Lars Olof Larsson et al, LiberFörlag/Arkitekturmuseet, Stockholm 1980, s. 118–123.
13. Egen B-uppsats, *Tomaskyrkan I Vällingby*, s. 9–13.
14. Citat i *Vår tids filosofi*, s. 384, från *Le conflit des interprétations*, Paul Ricoeur, 1969, s. 252.
15. *Vår tids filosofi*, s. 502–528.
16. Christian Norberg Schulz, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions 1980, och *Architecture: Meaning and Place*, Electa/Rizzoli, 1:a utg. Milano 1986.
17. "Bygga bo tänka" finns i svensk översättning i samlingsvolymen *Teknikens väsen och andra uppsatser*, Raben & Sjögren, Stockholm 1974. [Denna uppsats finns publicerad i detta nummer. Red:s anm.]
18. Ur *Teknikens väsen och andra uppsatser*, s. 118.
19. Elizabeth Hatz, provföreläsning inför professuren i formlära, KTH 10/5 -93.
20. William Gibson, *Neuromancer*, 1984.
21. Se citat, *Peter Celsing*, s. 4.
22. Presenteras i *The Architectural Review*, nr 1154 april 1993, s. 53–57.
23. I *Byggekunst* nr 1:1990 presenteras tävlingsförslaget och kontoret.
24. Presenteras i *The Architectural Review*, nr 1154 april 1993, s. 61–64.
25. Skulptur av Bård Breivik.
26. Sverre Fehn, "Den rette linjes poesi", s. 24. Publicerad i samband med utställningen "Fem Nordiska Mästare", Finska Arkitekturmuseet, Helsingfors 1992.
27. Från informationsblad i museet.
28. Detta projekt och några andra av Peter Zumthor, finns beskrivna i *Architectural Review*, nr 1, 1990.
29. Schutzbau Areal Ackkerman, Römische Ruinen und prähistorische Befunde, Archeologischer Dienst GR, Chr. Zindel et al. Utdelas i museet, s. 6, *Bericht des Architekten über die Gestaltung der Schutzbauten*.
30. *Modern Architecture: A critical History*, s. 315.
31. *acceptera*, producerad i samband med Stockholmsutställningen 1930, av Gunnar Asp-lund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl och Uno Åhrén.

## Källor

- Asplund, Gunnar et al, *acceptera*, programskrift från Stockholmsutställningen 1930.
- Fehn, Sverre, "Den rette linjes poesi", Publicerad i samband med utställningen "Fem Nordiska mästare, Finska Arkitekturmuseet, Helsingfors, 1992.
- Frampton, Kenneth, *Modern Architecture – A Critical History*, 3:e upplagan, reviderad och utvidgad, Thames and Hudson, London 1992.
- Gibson, William, *Neuromancer*, Victor Gollancz Ltd, London 1984.
- Grillner, Katja, *Tomaskyrkan i Vällingby – En analys av Peter Celsings byggnad*, B-uppsats vid Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet, Vt 1992.
- Heidegger, Martin, "Bygga bo tänka", i svensk översättning i samlingsvolymen *Teknikens väsen och andra uppsatser*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1974.
- Jencks, Charles, *What is Post-Modernism*, Academy Editions, London 1987.
- Jencks, Charles, *Modern Movements in Architecture*, Anchor Press/Double Day, New York 1973.
- Jencks, Charles et al, *Meaning in Architecture*, Barrie and Jenkins, London 1969.
- Larsson, Lars Olof et al, *Peter Celsing: En bok om en arkitekt och hans verk*, Liber Förlag/Arkitekturmuseet, Stockholm 1980.
- Lübcke, Poul et al, *Vår tids filosofi*, Forum, Stockholm 1987. 1:a uppl, Politikens Forlag, Köpenhamn, 1983.
- Filosofilexikonet*, sv. översättn. Forum, Stockholm 1987. 1:a uppl, Politikens Forlag, Köpenhamn 1983.
- Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London 1980.
- Norberg-Schulz, Christian, *Architecture: Meaning and Place*, Electa/Rizzoli, 1:a utg. Milano 1986.
- Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Architectural Press Ltd, London 1977. 1:a uppl, Museum of Modern Art, New York 1966.

### Tidskrifter

- Architectural Review*, nr 1, januari, 1990, nr 4, april, 1993.
- Arkitektur*, nr 8, 1985.
- Byggekunst*, nr 1, 1990.

### Föreläsningar

- Alenius, Stefan, Efterläsning på Arkitekturskolan, KTH, oktober 1993.
- Hatz, Elizabeth, Provföreläsning för professur i Formlära, Arkitekturinstitutionen, KTH, maj 1993.

### Bilder

- Samtliga fotografier har tagits av författaren.
- Ritningar Lillehammers målerisamling: *Architectural Review*, april 1993.
- Ritningar Fjaerlands Glaciärmuseum: *Architectural Review*, april 1993.
- Ritningar Hedmarksmuseet i Hamar: Sverre Fehn: "Den rette liniens Poesi" (se ovan).
- Ritningar Skyddsöverbyggnad, Chur: *Architectural Review*, januari 1991.
- Ritningar Kulturhus i Leksand: *Arkitektur* nr 8, 1985.