

I väntan på berättarrösten: Öresunds Filmkommissions “platsdatabas” och det urbana landskapets manuskriptur

Maria Hellström Reimer

Nordic Journal of Architectural Research
Volume 20, No 2, 2008, 13 pages
Nordic Association for Architectural Research
Maria Hellström Reimer
University for Agricultural Sciences, Department of Landscape Architecture, Alnarp, Sweden

TOPIC: LANDSKAB OG LANDSKABSARKITEKTUR

Abstract:

It is today more difficult than ever to isolate the reproduction of landscapes from a growing and ever more all-embracing “economy of images and signs” (Lash and Urry, 1994). Even though repeated attempts are being made from within the spatial professions to develop a tectonically or geo-morphologically formulated immunity to these changes, ‘landscape’ appears as a subject matter in an increasing number of fields, from trend analytics and economic forecasting to environmental science and health care.

One of these new and increasingly important fields of landscape practice is film production. As a “micro-environment with global span” (Sassen 2003), this spatio-temporal domain has developed its own platforms and tools for commissioning, managing and evaluating environments, thus also providing a new and increasingly important cartography of contemporary space (Abbas, 2003). Here, the emerging film commissions play an active role, engaging not only in promotion of landscapes and places, but furthermore also in its categorizing, assessment and reproduction.

What we have to ask, however, is what are the premises for this new spatial production, and how does it affect the further intermediation of architectural knowledge?

Through a case study of the Oresund Film Commission and its web based “location database”, this paper aims to discuss these and related issues. A compilation of more than five hundred still images of potential locations for film production, the database provokingly actualizes the ambiguities of spatial categorization and its dependency upon an often unarticulated expectation for timely and fitting narratives. The paper interrogates and examines this new ‘locality production’, as well as the expectations, both for adaptation and change, to which it gives rise. The argument developed is that although landscape practice is one of intermediation, the purpose is not to provide an increasingly powerful media industry with a legitimizing voice-over. What is needed is rather a critique of landscape narratives that goes beyond passive commentary, activating the discursive potentials that the global and intermediary landscape eventually holds.

Keywords:

landscape, mediatization, film production, location databases, typologization, identity, performativity

For me landscape has everything to do with cinema.

Wim Wenders'

Introduktion

Utanför fönstret, ett vintergrått torg, ett stadslandskap. I den tidiga morgonen diagonalar en man över de ännu ganska öde busshållplatserna. Hans kycklinggula täckjacka sticker ut i diset och drar i sin förflyttning med sig orden som målat på körbanan. 'Buss'. 'Cykel'. 'Taxi'. I hörnet av torget korsar en äldre kvinna med rutig shoppingbag det grafiskt breddade övergångsstället. Redan? Visst – "Hemköp. Öppet 8-24 alla dagar i veckan" – jag har sett det någonstans. På den gamla begravningsplatsen intill ses samtidigt en hund markera revir mellan gravstenarna, och på andra sidan den öppna platsen, mot bakgrund av McDonald's rödgula neonskylt, sprider den kommunala pick-upen ett fint lager vägsalt över stenbeläggningen. En grön stadsbuss passerar, för dagen försedd med svart-röda *Redhawks*-vimplar. På ett hockey-liknande manér lämnar den efter sig ett ljudstråk av acceleration, av däck i snöglopp. När det dova ljudet drar bort tränger några sparvars tunna vinterpip fram ur de städsegröna buskagen. Ett lokalt tidsrum växer fram, en omgivning av länkade rörelser som sammantaget tycks ge upphov till ett meningssammanhang. Kanske, tänker jag, skulle man till och med kunna tala om detta i termer av 'plats', av lokalt förankrad, rumslig identitet. Men just som jag prövar begreppet slocknar nattbelysningen i de många busskurernas reklamljusboxar, och jag ser hur "Arn Tempelriddaren" nästan omärkligt ansluter sig till den växande skaran av väntande.

Idag är det svårare än någonsin att frikoppla landskapet från det som kommit att kallas "den globala bild- och teckenekonomin" (Lash och Urry, 1994); det världsomspännande 'mass-medierandet' – förmedlandet av kulturella uttryck och utbytet av information. Ändå

görs i daglig planeringspraxis ganska stora ansträngningar att med hjälp av landskapsbegreppet utveckla en immunitet mot dessa förändringar. I många policy- eller plandokument ses 'landskapet' antingen som en överblickbar vy, ofta kopplat till ett bio-morfologiskt och/eller kulturhistoriskt skyddsvärde, eller som en regional intressesfär av agrikulturella, industriella eller rekreativa praktiker och bruksvärden.² Oavsett vilket framstår det emellertid allt som oftast märkligt oberoende av en samtida medieproduktion.

I det allmänna medvetandet däremot, är 'landskapet' sedan länge också en mass-medierad företeelse. Även om det fortfarande ses som en allmän beteckning för ett geografiskt avgränsat 'natur-sceneri' eller en 'hembygd' (eventuellt uppdaterat till 'biotop' respektive 'geografisk identitet'), uppfattas det lika ofta ur ett vidare kommunikations-, resande- eller flyktingsperspektiv, vilket gör det på en gång både mera subjektivt och mera geo-politiskt laddat. Om *land*-skapet, som visuell auktoritet betraktat, tidigare har fungerat som en regional reglering av rumsliga spänningsförhållande, så är dess funktion i en globaliserad värld kanske snarare *av-reglerande*: Som *-skap* betraktat genererar det främst vad den amerikanske kulturanthropologen Arjun Appadurai en "imaginerad ordning" (Appadurai, 1996), som på många sätt kreativt *de-territorialiserar* eller löser upp tidigare rumsliga föreställningar.³

Det som framförallt kännetecknar de nya landskapen är de nya kulturella praktiker och rumsliga reproduktionsformer ur vilka de växer fram. Ett centralt exempel är *filmproduktion*. Filmen är i landskaplig mening inte bara en fråga om 'rörlig bild' utan utvecklades snabbt till vad den ryske avantgarde-filmaren Lev Kuleshov redan på 1920-talet kallade en "kreativ geografi" (Penz, 2007); ett sätt att utifrån ett diskontinuerligt och fragmenterat rumsligt råmaterial konstruera trovärdiga sammanhang.



I denna nya geografi framträder också nya sorters aktörer och instanser. På många håll i världen inrättas *filmkommissioner* med uppgift att lansera eller förmedla landskap och platser till en växande filmindustri. *The Oresund Film Commission* (Öresunds Filmkommission, hädanefter förkortat OFC) är ett exempel på ett sådant landskapligt organ. Genom sin webbaserade *location database* eller "platsdatabas" – en sammanställning av mer än femhundra stillbilder av möjliga filminspelningsplatser i regionen – introducerar *kommissionen* en ny typ av globalt uttrycksfull 'lokalitet'.⁴

I det följande försöker jag ifrågasätta och undersöka denna filmiska lokalitet, liksom de nya praktiker och aktörer som den för med sig. Hur ser det nya kulturindustrilandskapet ut, och hur kan det kartläggas, evalueras och förstås? Och vilken roll spelar medieindustrins entreprenörer när det gäller evaluering, underhåll och utveckling av landskapet?

Det urbana kulturlandskapet

Utvecklingen av filmen som kulturell praktik är nära förknippad med urbanitet och modernitet. Den växer fram i dialog med en stadsbygd, som till skillnad från landsbygden, som är präglad av rurala produktionsmönster och brukande av naturresurser, framförallt är ett artificiellt landskap, ett utbyteslandskap, en politisk teckenekonomi (Baudrillard, 1981). Som sådant reproducerar urbaniteten också landsbygden, som snarare än en motpol till det urbana är en produkt av det, resultatet av ett nytt slags 'odling', nu av kulturellt kapital och identitetsskapande föreställningar.⁵ Också i en teckenekonomi utvecklas landskapet till vad som med den skotske biologen och urbanteoretikern Patrick Geddes' ord kan beskrivas som en *konurbation*,⁶ ett urbant kringland, som idag inte bara utgör en för staden nödvändig naturresurs, utan som också matar den med föreställningar och tar hand om dess kulturella avfall.

Det är en reproduktiv ömsesidighet, idag ofta framställs i negativa ordalag. Det konurbana har, menar många, övergått i *sprawl*, i en perverterad urban spridningsrörelse, som förskingrar både stadens och omlandets egenart och materialitet. *Sprawl* är resultatet av en världsomspännande urbanitet, som producerar vad antropologen Marc Augé kallat "icke-platser"; flygplatser, omlastningsdepåer, motorvägslandskap; platser som fullständigt saknar lokal förankring och som reducerats till logistiska noder i ett system där kvalitativt utbyte ersatts av kvantitativ transaktion.⁷

Men om det urbaniserade, globala landskapet framstår som abstrakt för oss kan det i lika hög grad bero på att vi inte lyckats beskriva den urbana komplexiteten på ett adekvat sätt. Vi ser inte att den globala spridningen också verkar förtätande och intensifierande, och att den ofta går djupt omlott med just det lokala och materiella. Det som i förstone tycks vara en anonymisering eller *upplösning* av skillnader, visar sig ofta vid närmare betraktelse också ge upphov till en högre *upplösningsgrad*, en förtätad detaljering, som avslöjar en högst specifik mikromiljö. Och omvänt: det vi betraktar som lokala, topografiska särdrag eller materiella karaktäristika är ofta inget mindre än utslagsgivande exponenter i en global förmedlingskultur.

Att världen vidgas och urbaniseras innebär alltså inte nödvändigtvis att den lokalt och materiellt definierade platsen utplånas. Däremot innebär det att den tillfogas en potentiell räckvidd i ett urbant landskap av kulturell och rumslig utväxling. Och, som urbansociologen Saskia Sassen påpekat, i relation till ett sådant utväxlingslandskap är en topografisk eller morfologisk beskrivning otillräcklig, eftersom den inte omfattar de gränsöverskridande förflyttningar, de diskontinuerliga skalförskjutningar, de virtuella språng, som idag kanske är de mest avgörande för kulturlandskapets reproduktion.



I det urbana landskapet är ett torg alltså inte bara en öppen plats utan också en infra-strukturell skärningspunkt; en busskur inte bara ett väderskydd utan också en medieindustriell aktör. Urbanitet och medialisering går hand i hand, vilket får direkta konsekvenser för föreställningen om platsen, det lokala sammanhanget. Platsen är inte bara en utrotningshotad rumslig art utan framträder i medielandskapet som en *lokalitet* – en produktiv rumslig enhet för expressiva och förmedlande praktiker, vars aktionsradie ger upphov till ett nytt slags utspridd landskaplighet.

Lokalitet och intermedialitet

”Det skulle vara svårt”, skriver kulturteoretikern Ackbar Abbas, ”att tänka sig filmen utan den urbana erfarenheten” (Abbas, 2003).

Filmen är, vilket Walter Benjamin noterade i sin klassiska analys, en urban uttrycksform, som omfattar också urbanitetens *chockverkan*; dess påtagliga puls av föränderlig temporalitet⁸ (Benjamin, 1939), och upphöjer den till en ny, formell princip. Samtidigt är den populära filmen, vilket den brittiske arkitekten och filmaren Patrick Keiller har påpekat, ”en konservativ industri” (Keiller, 2003), enhetlig och harmoniserande, och sällan det verktyg för ett mera experimentellt eller kritiskt utforskande som det skulle kunna vara. Den filmiska praktiken kan här sägas följa den urbana i det att den utvecklas ur ett spänningsförhållande mellan å ena sidan de snabba ögonkastens, eller *montage*s diskontinuerliga rumslighet, och å andra sidan tidsrummets *narrativa* kontinuitet, dess berättande dimension. Både staden och filmen aktiverar därmed en kreativ möjlighet, på filmspråk ofta betecknad som *the suspension of disbelief*,⁹ upphävandet av misstron mot det fiktiva, det o-verkliga eller det fragmentariska, som istället framstår som en alternativ möjlighet.¹⁰

Det centrala är i det avseendet att film inte bara är en representationsform som skildrar staden eller som ger oss tillgång till beskrivningar av främmande eller avlägsna platser. Snarare än ett representativt förhållande måste vi beskriva relationen stad-film som en *intermedialitet*, ett produktivt, rumsligt utbyte mellan två olika mänskliga uttryck eller språk. Denna intermedialitet är dock inte problemfri. På mikronivå ger den upphov till nya lokaliteter, nya slags inmutningar, vilket skapar nya territoriella konflikter och nya politiska mönster. I vilket *Springfield* bor egentligen *The*

Simpsons? I Springfield, Massachusetts, i Springfield, Illinois eller kanske i något av North Carolinas fyra Springfields? I USA finns 71 Springfield fördelade på 36 stater, och inför lanseringen av *The Simpsons Movie* gjorde många av dem anspråk på epitetet *Homer's hometown*. Filmbolaget bakom långfilmen bjöd därför in dem alla till en tävling, och sexton Springfield nappade på erbjudandet. Tävlingen avgjordes genom att kandidaterna i en kortfilm presenterade sig själva och sin förmåga att motsvara det fiktiva Springfield. Det hela komplicerades av det faktum att det fiktiva Springfield enligt många har mycket mera gemensamt med Simpsonsskaparen Matt Groenings hemstad, Portland, Oregon, än med någon av de platser som nu gör anspråk på benämningen.¹¹

På det glesbefolkade Irlands västkust har en liknande strid utspelats. Här gällde det rätten att representera *Craggy Island*, ön i brittiska Channel Fours populära TV-komedi *Father Ted*. Trots att ön i TV-serien beskrivs som grå och otrevlig och bebodd av ett ansevärt antal mer eller mindre motbjudande karaktärer – och att den i övrigt inte direkt erbjuder några egentliga platser värda ett besök – har den gett upphov till en *Father Ted*-turism av stor ekonomisk betydelse. Detta skapade en territoriell dispyt mellan de två Aran-öarna *Inis Mor* och *Inis Oirr*, som båda gjorde anspråk på att vara den egentliga förebilden. Det hela avgjordes på ett sätt som mycket väl kunde ha införlivats med TV-seriens storyboard, nämligen i en lokal fotbollsmatch, där segraren utsågs till ”det riktiga Craggy Island” för ett år framåt.¹²

Ett annat brittiskt exempel är staden *Slough* strax väster om London, som redan 1937 i en dikt av poeten John Betjeman besjöngs som den fulaste orten i England. Slough kom därmed att stå som symbol för brutal och omänsklig industrialisering.¹³ Denna dystopiska karaktäristik vidareutvecklades sedan i TV-komedin *The Office*,¹⁴ vilket förstärkt bilden av Slough som den tristaste och mest deprimerande platsen i Storbritannien, vilket skapat nya utmaningar för tätortens *policy-makers*.¹⁵

I Sverige har vi numera också både *Wallander*- och *Arn*-turism. I Ystad har filmatiseringen av Henning Mankells detektivromaner om polis-kommissarie Kurt Wallander fått ett konkret genomslag i den urbana planeringen. Produktionen av de tretton polisfilmerna har där inte bara genererat en turistström som

påverkat synen på det lokala kulturarvet, utan också gett upphov till en omfattande ombyggnad av delar av det forna pansarregementet till vad som nu är *Ystad Studios* och *Cineteket*; södra Sveriges *Cinecittá*.¹⁶ Och med BBC:s kommande engelska filmatisering av Mankells romaner har Ystad dragit ännu en vinstlott.¹⁷

Om Ystad genom Wallanderfilmerna till viss del tagit klivet in i en depraverad samtid har städerna på Västgötaslätten genom Arnfilmerna istället historiserats. Tillsammans satsar kommunerna här runt tjugo miljoner på att materialisera och befästa de 1100-talsmiljöer som figurerar i Jan Guillous romaner och Peter Flinths filmatisering. Också på filmens officiella hemsida är den geografiska aspekten tydligt framträdande. Under rubriken "Platser" visas en karta med de viktigaste inspelningslokaler markerade, både i Sverige och i Det heliga Landet.¹⁸ Men även det skotska distriktet *West Lothian*, där vissa av scenerna faktiskt spelades in, har aviserat att man vill vara med på ett hörn.¹⁹ Och när det gäller tillhandahållandet av medeltidskänsla har man, av biljett-statistiken att döma, redan visat att man håller måttet.

Så växer ett komplicerat samband fram mellan plats- och medieproduktion, mellan lokal identitet och globalt utbyte, mellan territorialitet och intermedialitet. I det perspektivet är det inte längre bara är fråga om vad som är *representativt* för en viss plats eller en viss historia, utan också vad som är *representerbart*, vad som är tillgängligt och möjligt inom ramen för en urban och filmisk föreställningsvärld.²⁰ Det är här de nya *filmkommissionerna*, som rumsliga entreprenörer, kliver in på den landskapliga arenan – en arena som kanske tidigare varit förbehållen kommunala beslutsfattare, arkitekter, landskapsarkitekter och planerare.

Öresunds Filmkommission och dess platsdatabas

Som 'intermediala' aktörer verkar de framväxande utifrån ett dubbelt engagemang för både filmen och landskapet. Som *kommissioner* betraktade bygger de på ett förtroende, men också, juridiskt sett, på en förmåga att medla eller förmedla i en gränssituation, speciellt när det handlar om handelsutbyte.²¹ Rotterdams Filmfond, som bildades 1996, var den första i sitt slag i Europa²² och utgjorde kanske den viktigaste delen av "Super-Dutch" – det holländska bejakandet av en "permanent rumslig revolution" (Vanstiphout 2006). Utan en

medveten, filmiskt formulerad och narrativ rekonstruktion av det före detta tungt industrialiserade stadslandskapet är det frågan om Rotterdams våghalsiga arkitektoniska scenförändring alls hade varit möjlig.²³ På ett liknande sätt har *Film London* aktivt bidragit till att förändra den brittiska huvudstadens glämygga *image*. Genom filmkommissionens arbete har London seglat fram som den tredje mest anlidade inspelningslokalen i världen efter Los Angeles och New York med i genomsnitt trettiofem filminspelningar om dagen.²⁴

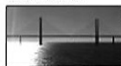







Öresundsregionen är ett av de geografiska områden som tagit konsekvenserna av den urban-cinematografiska logiken. Genom instiftandet av en filmkommission, *The Oresund Film Commission* (hädanefter förkortat OFC),²⁵ har regionens olika aktörer tydligt markerat sitt intresse av att utveckla det nya Stor-Köpenhamn till en expressiv deltagare i ett globalt medieutbyte. Kommissionens uppdrag är "att verka för regionen som en internationell filminspelningsplats". Den internationella eller trans-nationella målgruppen är tydligt definierad samtidigt som man välkomnar alla typer av filmproduktioner – långfilmsproduktioner i mångmiljonklassen likaväl som småskaliga dokumentärer. Detta bekräftas också av kommissionens företrädare, som understryker att OFC stöttar alla former av filmproduktion "som benyttar locations og/eller faciliteter i regionen".²⁶

LOCATION DATABASE

Select a category ▼

🛒 = 0 items Choose action for selected items: Choose function ▼

Welcome to the OFC Location Database!

WATERSIDE  Seaside , Beaches	LANDSCAPES  Fields & Forests , Mountains & Cliffs
PUBLIC BUILDINGS  Churches , Hotels , Jails , Libraries , Interior , Schools	OFFICES  Exterior , Interior
HOUSES  Exterior , Interior	CITY LOOKS  Airports , Bridges , Cities & Towns , Hotels , Restaurants & Bars
LOFTS/APARTMENTS  Apartments , Lofts	HISTORICAL ARCHITECTURE  Exterior < 1930 , Exterior > 1930 , Interior < 1930

0 items

Choose action for selected items: Choose function

ROUGH EXTERIOR

Page: 1 2 3



Genom att presentera regionen som en möjlig plats för filmproduktion är OFC också själv en viktig rumsliggörande aktör i Öresundsregionen. En närmare diskursanalytisk granskning av det sätt på vilket Öresund framträder på OFC:s hemsida kan därför vara av intresse om vi vill försöka förstå landskapets villkor i en ny ekonomi, där förmedling av rumsliga upplevelser utgör en central drivkraft.

Filmkommissionens koncept, att länka reproduktionen av det fysiska landskapet till produktionen av filmiska landskap, blir som allra tydligast i dess *platsdatabas (location database)*, som består av flera hundra bilder av möjliga exteriöra och interiöra inspelningsplatser.²⁷ Dessa är indelade i olika kategorier, som till exempel "vattennära miljöer", "landskap", "offentliga byggnader", "stadsvyer", "historisk arkitektur", "modern arkitektur", "militära anläggningar", "infrastruktur", "landmärken" och "industrimiljöer". Dessa innehåller i sin tur undergrupper. "Offentliga byggnader" omfattar till exempel både "kyrkor", "bibliotek", "hotell", "skolor" och "fängelser". "Industrimiljöer" i sin tur, omfattar både "exteriörer" och "interiörer", liksom kategorierna "råa exteriörer" och "råa interiörer".

Platserna i databasen är av-identifierade; det finns ingen närmare geografisk angivelse eller annan information än den visuella, som förmedlas av fotografiet. De är också i mycket stor utsträckning avfolkade eller socialt dekontextualiserade, vilket gör platserna tillgängliga

för olika föreställningar och handlingar.²⁸ Detta leder dock till en viss formalisering eller skönmålning, vilket också kan ses som en outtalad anslutning till en viss förutfattad eller allmänt vedertagen rumslig typologi. Inte minst blir den här förenklingen uppenbar just i kategorin "landskap", där en överrepresentation av blommande fält, öppna hagmarker och försommarskogar fullständigt förtar miljöernas eventuella filmiska laddning eller dramatiska potential. Stereotypiseringen förstärks också genom databasens likställande av stillbild och film. Det perspektiviska fotografiets "rumslighet" förväntas självklart kunna föra tankarna till ett möjligt narrativ. Platsdatabasen förmedlar därigenom en konventionell föreställning om landskapet eller platsen som en reglerande kuliss för en viss påbjuden handling,²⁹ och riskerar därmed att bli ett slags rumslig varuprovsamling, på sin höjd en alstrare av vad som på filmspråk kallas *film cartolina*³⁰ – lättsmält vykortsfilm, som bekräftar landskapliga schabloner snarare än frigör lokalitetens tidsrumsliga potentialitet.

OFC:s platsdatabas är i detta avseende inte på något sätt unik. Många regioner använder sig idag av liknande filmproduktionsorienterade marknadsföringsverktyg. Ett exempel är Malta, enligt uppgift en av OFC:s förebilder, vars platsdatabas ger ett mycket förföriskt intryck och på ett mycket uttalat sätt kombinerar satsningar på turism och filmproduktion.³¹

Rotterdams platsdatabas är mera internationellt präglad och kopplad till den globala databasen *Locamundo*, där möjligheten att fritt söka sig fram är starkt begränsad. *Locamundo* arbetar aktivt med att skydda platsernas identitet och på så sätt stärka den egna och de bidragande fotografernas "upphovsrätt" till platsen. Den kommersiella idén är alltså att utveckla ett geografiskt entreprenörskap, som inte bara reglerar platsens tillgänglighet utan också möjliga betydelser.³² Också *Film London* har en *online* platsdatabas, men även ett fysiskt *locations library* för filmbranschen, där mer än 10 000 platser finns representerade.³³ Varje månad utses dessutom *the location of the month*, vilket är ett sätt att uppmärksamma de platser som nått medialt och kommersiellt genomslag.³⁴

Trots att mycket kan tyckas tämligen förutsägbart är det också ett motsägelsefullt landskapsbegrepp som tonar fram i platsdatabaserna. Å ena sidan framträder naturscenerier-

na och de historiska kulturlandskapen med sina förtryckta manuskript. Å andra sidan kompliceras de här bakgrundsbilderna av det "råa", det "obearbetade" eller det "grova"; platser som i narrativ bemärkelse framstår mera som öppna spelrum. I OFC:s platsdatabas är det inte bara rapsfält, bokskogarna och beteshagar som tillmäts betydelse, utan också urbana periferier, fängelsegårdar, motorvägslandskap eller vardagliga gatuavsnitt; platser som ofta utelämnas i en konventionell arkitektonisk typologi. I en viss utsträckning representerar den här "råa" lokaliteten också en filmisk konvention. Men samtidigt aktualiserar den också lokalitetens mera oförutsägbara sida, en radikal materialitet, som inte bara speglar en viss för platsen given kulturell aktivitet eller påbörjad historia utan också inbjuder till nya förvecklingar och förmedlande handlingar.

Typologier och topotek

Den intressanta frågeställning som utvecklar sig är givetvis hur den ovan beskrivna filmiska kategoriseringen av landskap och miljöer skiljer sig från eller påverkar den som utvecklats inom de rumsliga disciplinerna och professionerna. Liksom deskriptiva modeller för landskapsvärdering, t.ex. den brittiska *Landscape Character Assessment*, företräder platsdatabaserna, som vi har sett, ofta en beskrivande typologisering utifrån visuellt urskiljbara natur- eller kulturgeografiska mönster.³⁵ Ännu större likheter kan spåras om man jämför platsdatabaserna med mera kulturhistoriskt orienterade klassificeringsprotokoll, som till exempel det danske *SAVE, Survey of Architectural Values in the Environment*, där också subjektiva preferenser och kulturhistoriska narrativ tas i beaktande.³⁶

Man kan också fråga sig hur opåverkade de kulturgeografiska modellerna är av den framväxande medie-ekonomin. Samtidigt som man genom tydliga inmutnings- och värderingsinstrument vill värna landskapet och dess platser från global nivellering och utbytbarhet, underlättar kategoriseringen hanteringen av landskapet som regional 'produkt'. Vidare leder den värdering som skulle garantera en underifrån framväxande differentiering samtidigt till en konserverande hierarki, som exkluderar föränderligheten och tvingar ut den i en osynlig periferi.³⁷

Den här motsägelsen mellan genomsyrar också den *Europeiska landskapskonventionen*,



som trädde i kraft den första mars 2004.³⁸ Landskapet definieras här i första hand som "ett av människor sinnligt upplevt område, vars karaktär är ett resultat av naturliga och/eller mänskliga faktorerens verkan och samspel".³⁹ Detta *direkta* samspel bidrar i första hand till "utvecklingen av en lokal kultur"⁴⁰ och står därmed i kontrast till de "förändringar i världsekonomin [som] i många fall påskyndar landskapets förändring".⁴¹



Den motsättning man här kan ana mellan en direkt upplevd, lokal "karaktär" och en globalt medierad föränderlighet tonas dock ner i dokumentet, vars uttalade mål också är att stärka förutsättningarna för en ekonomiskt gynnsam landskaps-*utveckling*. Målet är enligt dokumentet, inte att "bevare eller 'frysa' landskapet vid en viss punkt i dess långa utveckling." Landskap har alltid förändrats, menar man, och kommer att fortsätta att förändras,

"både genom naturliga processer och genom mänsklig påverkan."⁴²

Men samtidigt är konventionens ambition att understödja en objektiv och standardiserad karaktärisering av landskapet, en karaktäristik som sedan kan ligga till grund för dess vidare skydd, förvaltning och planering. Därför framstår konventionens formuleringar omkring landskapligt medbestämmande som motsägelsefullt. "Om människor får mer inflytande över sin omgivning, kommer de att kunna förstärka den lokala och regionala identiteten och särprägel vilket kommer att ge utdelning i form av individuell, social och kulturell tillfredsställelse".⁴³ Det landskapliga medbestämmandet uppfattas alltså först och främst som en möjlighet att förstärka den grundläggande särprägel, inte om rätten att genom kulturellt utbyte förändra den. Trots en uttalat pluralistisk ambition ger landskapskonventionen därmed uttryck för ett särartstänkande, ett slags rumslig multikulturalism, där karaktäristiken, trots att den gör sitt bästa för att omfatta också en tidsdimension, blir till en uppsättning tämligen tillrättalagade manuskript.

I landskapskonventionen såväl som i filmkommissionernas platsdatabaser kolliderar således en strävan efter regional identitet och enhetlighet med ambitionen att bejaka det föränderliga. Men trots att landskapskonventionen är ett *politisk* dokument, en framförhandlad överenskommelse mellan de europeiska staterna, så riskerar den ändå att uppfattas som ett normativt ramverk som försvårar vidare landskapliga förvecklingar på en lokal nivå.⁴⁴ I fallet OFC:s platsdatabas är problemet det omvända: Här skymmer ibland bejakandet av en estetisk och ekonomisk utbytbarhet det faktum att platsdatabasen också har en tydlig politisk funktion, och därigenom också fungerar som ett styrinstrument.

Den tydligaste skillnaden mellan de landskapliga styrinstrumenten och de filmiska är ändå de senares tydligare *diskursivitet*, något som främst aktualiseras i fokuseringen på begreppet plats som *location*. Som filminspelningsplats är platsen inte bara levd i senso-motorisk bemärkelse, inte heller är den en preformulerad kulturhistorisk ramhandling. Snarare kan vi i det filmiska *location*-begreppet se ett exempel på det plats- eller rumsbegrepp som Henri Lefebvre skisserade och som Michel de Certeau utvecklade.⁴⁵ Det är ett rumsligt begrepp, som först och främst inbegriper de lokala och materiella *förmedlingspraktiker* vi

rör oss med och genom. Som *location* är platsen inte i första hand ett givet narrativ, utan också ett retoriskt spelrum av narrativa figurer eller *tropes* (de Certeau, 1980), genom vilka vi oupphörligt reproducerar eller återskapar platsen genom att utpröva dess förmedlande möjligheter. Som engagerade instanser i en bild- och teckenekonomi utgör de filmiska platsdatabaserna därför inte typologier utan i första hand vad som i retoriska termer skulle kunna beskrivas som *topotek*, tillgängliga samlingar av talande mikromiljöer eller *topoi*, ur vilka förskjutande och förändrande argument kan utvinnas.

I väntan på berättarrösten – en diskussion

I betydelsen "mikromiljö med globalt omfång" (Sassen 2003) har platsen, eller lokaliteten, inte minst genom sin filmiska potential, definitivt fått en förnyad aktualitet. Det lokala har blivit till en "glokal" (Robertson, 1995), vars allmänna mediala tillgänglighet är lika viktig som dess särpräglade avskildhet. I takt med såväl den tilltagande konkurrensen städer och regioner emellan som den rörliga bildteknologins ökade tillgänglighet, har filmen inte bara utvecklats till en förförisk representationsform eller en urban förklaringsmodell, utan också till ett nytt och sammansatt format för rumslig reproduktion och förändring. Genom att uppmuntra och bejaka filmproduktion har städer och regioner därmed också kunnat utveckla nya handlingsinriktade scenarier eller mera invecklade narrativ, som också har fungerat både som en dramatisk utvidgning och en attraherande förtätning av urbaniteten.

Samtidigt måste man dock fråga sig om inte både landskapskonventioner och filmkommissioner till viss del redan är fenomen från det förgångna, passerade av de dynamiska topotek eller diskursiva platsamlingar som nätverks-samhället nu genererar. Det är mer eller mind-

re tillfälliga anhopningar av lokaliteter, som på ett ännu mera direkt sätt utnyttjar kortslutningen mellan lokalt och globalt. Snarare än ovanifrån initierade konventioner eller kommersiellt motiverade kommissioner handlar det här om en rumslig aktivism, som tar den filmiska handlingens performativa eller förverkligande potential som utgångspunkt. Det är en "do-it-yourself"-rumslighet, där tidigare konsumenter av prefabricerade rumsliga ramhandlingar, genom olika nätverksapplikationer, nu själva uppträder som producenter, inte bara av föränderliga narrativ utan också av rumsliga sammanhang. Samtidigt är det inte svårt att i den nya medie-ekonomin också se tydliga tendenser till "spektakelackumulation" (Debord, 1967) och "festivalisering" (Harvey, 1991); ett nytt beroende av globalt artikulerade tablåer och underhållande manuskript.

Vad ovanstående undersökning har försökt visa är emellertid att förståelsen av det samtida kulturindustrilandskap inte enbart kan lita till deskriptiva typologiseringsinstrument eller geografiska informationssystem. Istället behöver vi utveckla vad Fredric Jameson kallat en *geo-politisk estetik* (Jameson, 1992), en estetisk och diskursiv medvetenhet om de förmedlande praktiker som idag formar landskapet. Därmed inte sagt att det är landskapsgestaltningens uppgift att förse medieindustrin med schablonartade bakgrunder eller tillrättalagda berättarröster. Istället handlar det om att aktivt utveckla den lokala och materiella *sägbarhet*, som den filmiska handlingen upprättar.

Artikeln är ett resultat av det konstnärliga FoU-projektet Ciné-scapes: Förmedlande urbanism och filmisk föreställning finansierat av Vetenskapsrådet. Den har vidare kommit till i nära dialog med konstnären Annelie Nilsson, som i samarbete med artikelförfattaren också producerat videon "I väntan på berättarrösten", från vilken några av bilderna är hämtade.

AUTHOR



Maria Hellström Reimer
Ph. D., Senior lecturer
Swedish University for Agricultural Sciences,
Department of Landscape Architecture, Alnarp, Sweden
maria.hellstrom.reimer@ltj.slu.se

NOTES

¹ Wim Wenders citerad av Giuliana Bruno i *Atlas of Emotion – Journeys in Art, Architecture and Film* (2002:34).

² Denna generaliserade beskrivning baserar sig på en genomgång av olika landskapsdefinitioner så som den formuleras i olika landskapliga styrinstrument. Se till exempel det brittiska *Landscape Character Assessment*-dokumentet, som fastslår att "[p]olicy-makers and practitioners need techniques to identify what gives a locality its own sense of place and makes it different from other areas, and which conditions should be set for any new development and change." Se också den sammanställning av hur begreppet landskap uppfattas i olika länder och språkbruk med avseende på olika nationers "landscape policy" som ges i dokumentet *European Landscape Convention – Florence Convention*, T-FLO 3 (2003), Council of Europe. Se www.coe.int. Nedladdningsdatum 2007-08-03.

³ I ett försök att formulera en "transnationell" antropologi, en antropologi för samhällen som inte längre definieras av en bestämd geografisk tillhörighet, lyfter den amerikanske kulturanthropologen Arjun Appadurai fram suffixet *-scape* som en beteckning för den rumsliga reproduktionen i en globaliserad värld. Den globala, socio-kulturella tillvaron kan beskrivas i termer av *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes*, och *ideoscapes*, där suffixet aktualiserar det faktum att dessa rumsligheter inte är objektiva givna utan "perspektiviska konstruktioner, modulerade av en historisk, språklig och politisk belägenhet" (Appadurai 1996, sid. 33). Också konstvetaren W.J.T. Mitchell har utvecklat en syn på landskapet som *representativ* sfär, medierande mellan en på seder och bruk baserad "plats" och ett logiskt och kognitivt uppfattat "rum" (Mitchell, 1994).

⁴ Se www.oresundfilm.com.

⁵ Det Baudrillard beskriver som "tecknets politiska ekonomi" tar sig tidigt landskapliga uttryck. Ett ofta anfört exempel är Thomas Gainsboroughs berömda 1700-talsmålning *Mr and Mrs Andrews*, en målning där det borgerliga paret avporträtterats mot bakgrund av ett sceniskt landskap. Landskapets mytiska 'naturlighet' representerar inte längre en gudomlig ordning, utan förstärker nu snarare en politisk och ekonomisk ordning, liksom en borgerlig identitet. Se Berger (1972); Cosgrove (1985), och Mitchell (2002).

⁶ Se Geddes (1915). Se också Meike Schalks avhandling *Imaging the City: Modern tropes of organization*, SLU Alnarp, 2007.

⁷ Augé (1992/1995).

⁸ I en text publicerad 1939, beskriver Benjamin stadsbon som "ett kaleidoskop utrustat med medvetande", ett instrument som samtidigt reagerar på vitt skilda stimuli. "Thus technology [in the city]", fortsätter

Benjamin, "has subjected the human sensorium to a complex kind of training. There came a day when a new and urgent need for stimuli was met by the film. In a film, perception in the form of shocks was established as a formal principle. That which determines the rhythm of production on a conveyor belt is the basis of the rhythm of reception in the film." (Benjamin 1939:177) Se också Abbas (2003:144)

⁹ "the willing suspension of disbelief for the moment"; ett uttryck som myntades av Samuel Taylor Coleridge i hans *Bibliographia Literaria* (1817) och som syftade på en persons beredvillighet att acceptera fiktionens premisser. Se "aesthetics." Encyclopædia Britannica. 2008. Encyclopædia Britannica Online. <http://search.eb.com/eb/article-9106009>. Nedladdningsdatum 2008-02-04.

¹⁰ För en diskussion om hur det nya mediet påverkade synen på rummet och arkitekturen, se även Malin Zimms avhandling *Losing The Plot: Architecture and Narrativity in Fin-de-Siècle Media Cultures* (Zimm, 2005).

¹¹ Se Nyhetsbyrån AP, 9 mars 2007 och *The Simpson's Archive*, www.snpp.com/guides/springfield.list.html, nedladdningsdatum 2007-03-13.

¹² Jonathan Brown (2007), "Father Ted fans invade as fight for real Craggy Island is settled", i *The Independent*, 24 feb 2007. Se onlineversion på new.independent.co.uk/Europe/article2300383.ece. Nedladdningsdatum 2007-03-13.

¹³ "Come friendly bombs, and fall on Slough/It isn't fit for humans now/There isn't grass to graze a cow/Swarm over, death!" John Betjeman, 1937. Se vidare också artikel om Slough i Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Slough>.

¹⁴ *The Office* (2001-2003), brittisk TV-serie i BBC:s regi, skapad av komikern Ricky Gervais. Se <http://www.bbc.co.uk/comedy/theoffice/>.

¹⁵ *Slough Local Development Framework 2006-2026*, sid. 16 o 22. Se också "Slough to celebrate its 'beauty'"; artikel på BBC News, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/england/berkshire/6761065.stm>; nedladdningsdatum 2008-01-09. Värt att notera är också att Slough på TV-seriens officiella hemsida förärats med en av huvudrubrikerna, en rubrik som dock inte längre är 'klickbar'.

¹⁶ *I Wallanders fotspår*; broschyr producerad av Ystad kommun. [http://www.ystad.se/ystadweb.nsf/wwwpages/2FAB0AEAFDC7DF34C1256B6F004AD622/\\$File/wallander_pdf_svenska.pdf](http://www.ystad.se/ystadweb.nsf/wwwpages/2FAB0AEAFDC7DF34C1256B6F004AD622/$File/wallander_pdf_svenska.pdf). Nedladdningsdatum 2007-10-18. Se även Ystad Studios' hemsida, <http://www.ystadstudios.se/>.

¹⁷ "Kenneth Branagh blir Kurt Wallander", artikel av Sara Ullberg i *Dagens Nyheter*, 11 januari 2008. I en artikel i *Dagens Nyheter* 24 januari 2008 uppges dock

att Stockholm nu kontrar genom att satsa stora pengar i filmatiseringen av Stieg Larssons Millennium-trilogi. Se Gyllenberg (2008).

¹⁸ "Arnfilm ska locka turister". Artikel av Peter Sandberg i Dagens Nyheter 19 december 2007. Se också <http://www.arnmovie.com/>

¹⁹ "Skottland hoppas på 'Arn'-turister"; notis i *Dagens Nyheter*, 9 januari 2008.

²⁰ Skillnaden mellan "representativity" and "representability" diskuteras av Fredric Jameson, se Jameson (1992:4).

²¹ **kommission**, s, anförtrött värv (i sht av tillfällig art); uppdrag; i sht handel. o. jur. uppdrag l. åtagande att mot viss (avtalad) ersättning (provision) förmedla ett avtal. © Svenska Akademien, uppdaterad:2008-01-28.

²² Se <http://www.rff.rotterdam.nl/>.

²³ Dessa satsningar nådde sin kulmen med kulturhuvudstadssatsningen 2001, men bromsades 2002 då det högerpopulistiska partiet "Pim Fortuyns lista" kunde bilda koalitionsregering tillsammans med högerliberaler och kristdemokrater. I Fortuyns retorik utmålades det radikala Rotterdam som ett nationellt huvudproblem, vilket betytt att staden nu genomgått stora förändringar. "From being architecture's main tabernacle, this city has become its butcher's block" (Wouter Vanstiphout, 2006). I takt med att arkitekturen "offrats" har filmen trätt fram som en vardaglig, subkulturell förändrande praktik.

²⁴ De mest populära platserna är *The London Eye* följt av *Battersea Park* och *The Millennium Bridge*. Se <http://www.filmlondon.org.uk/>.

²⁵ OFC är en icke vinstdrivande organisation som bildades 2003 på initiativ av regionala aktörer, som Københavns och Fredriksbergs Kommune, Region Skåne och Malmö Stad, delvis finansierat också med EU-medel för regional utveckling. Se vidare www.oresundfilm.com.

²⁶ Intervju per mail med kommissionens danske företrädare Ulrik Bolt Jørgensen 2007-03-12. På hemsidan kan man vidare läsa: "Whether you're shooting a big-budget feature film or a small-scale documentary, the Oresund Film Commission is there to make your production in the Oresund Region a smooth and rewarding one." I texten har översättning från den uteslutande engelskspråkiga hemsidan gjorts av artikelförfattaren om inget annat anges. www.oresundfilm.com. Nedladdningsdag 2007-03-03.

²⁷ Enligt Ulrik Bolt Jørgensen har man i utformningen av platsdatabasen och vid urvalet av bilder inspirerats av en mängd liknande platsdatabaser, men också byggt på en samlad erfarenhet av vad som efterfrågas från producentsidan. Mailintervju, 2007-03-12.

²⁸ Endast ett mindre antal "stadslandskap" innehåller människor, och i övriga kategorier endast i undantagsfall. Kategorin "city looks" innehåller till exempel totalt 268 bilder, varav 140 är tagna i sol, mestadels blå himmel mot 24 i mulet väder. 22 av bilderna är

nattbilder, 30 visar människor, 41 är inomhusbilder.

²⁹ En direkt jämförelse kan göras med renässansens teaterdekor, som också på ett intressant sätt materialiserar ett framväxande borgerligt landskapsnarrativ. De dramatiska landskapstyperna var t.ex i Sebastiano Serlios renässansscenografi tre till antalet, *scena satirica*, *scena tragica* och *scen comica*; den förra ett natursceneri och de två senare urbana landskap. Se Stribolt (1984:10)

³⁰ *Film cartolina*, italienska för vykortsfilm, smakprovsvideo, turistfilm. "The *film cartolina*", skriver arkitekten David Bass, "tames the city by manipulating its scale as well as by massaging its content." (Bass 1997:86) Under femtioalet steg Rom fram som det nya Hollywood, och att filma "on location" var intimt förknippat med lanseringen av Rom som turiststad. Karaktäristisk topografi och magnifika vyer, i kombination med kulturella stereotyper, spelade en viktig roll. Federico Fellinis *La Dolce Vita* (1960), med Anita Ekbergs nattligt dopp i Fontana di Trevi, kan sägas vara ett, om än 'seriösare', exempel.

³¹ Ulrik Bolt Jørgensen i mailintervju 2007-03-12.

Maltas filmkommission, se www.mfc.com.mt. Dess platsdatabas är tydligt medelhavs- och kulturlandskapsprofilerad, men innehåller också bilder av vardagliga, mera samtida miljöer. Inriktningen mot historiska filmer är dock tydlig, vilket ger databasen en tydligare funktion som ett instrument för bevarande.

³² Se www.locamundo.com.

³³ Se <http://www.filmlondon.org.uk/content.asp?CategoryID=764>. Nedladdningsdatum 2008-02-01.

³⁴ I januari 2008 utsågs *Ham House* till månadens filminspelningsplats, ett 1700-talspalats med tillhörande parkanläggning i Richmond-upon-Thames. Miljön har figurerat i flera filmer, bland annat i BBC:s senaste filmatisering av Jane Austens *Sense and Sensibility*.

³⁵ Se *Landscape Character Assessment – Guidance for England and Scotland* (2002). The Countryside Agency and The Scottish Natural Heritage, sid. 8. <http://www.countryside.gov.uk/lar/landscape/cc/landscape/publication/>. Nedladdningsdatum 2007-08-20.

³⁶ *SAVE, Survey of Architectural Values in the Environment*. Se *Save – orientering. Et samarbejde mellem Skov- og Naturstyrelsen og kommuner om kortlægning og registrering af bevaringsværdier i byer og bygninger. Miljø- og Energiministeriet, Skov- og Naturstyrelsen*, 1997. Se också Kaspar Lægning Nielsen (2007) "Save som æstetisk og politisk praxis – med udgangspunkt i Christiania", i Tjetjen et al. (2007)

³⁷ Se Tjetjen et al. (2007).

³⁸ Den officiella texten, *The European Landscape Convention*, finns att tillgå på Europarådets hemsida, www.coe.int, tillsammans med en förklarande rapport.

³⁹ "'Landscape' means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors". Översättning

från engelskan av denna artikels författare om inget annat anges. Jag vill betona att översättningen i sig innebär en tolkning av originaltexten. *The European Landscape Convention*, Chapter 1, article 1a.

Nedladdningsdatum 2007-08-06.

⁴⁰ "[...]that the landscape contributes to the formation of local cultures[...]" *The European Landscape Convention*, Preamble. Nedladdningsdatum 2007-08-06.

⁴¹ "...changes in the world economy [that] in many cases [are] accelerating the transformation of landscapes." *The European Landscape Convention*, Preamble. Nedladdningsdatum 2007-08-06.

⁴² "In seeking the right balance between protection, management and planning of a landscape, it should be remembered that the aim is not the preservation or 'freezing' of the landscape at a particular point in its lengthy evolution. Landscapes have always changed and will continue to change, both through natural processes and through human action." *The European Landscape Convention*, Explanatory Report I:1:37. Nedladdningsdatum 2007-08-06.

⁴³ "If they have more influence on their surroundings, they will be able to reinforce local and regional identity and distinctiveness and this will bring rewards in terms of individual, social and cultural fulfilment."

Detta är hämtat från den "Explanatory Report" som bifogas den officiella texten, se *The European Landscape Convention – Explanatory Report II*:24.

⁴⁴ För en diskussion, se vidare Olwig (2007).

⁴⁵ Se Lefebvre (1974:52) och de Certeau (1980:xl, 173). Jag vill också hänvisa till den längre diskussion om Lefebvres och de Certeaus platsbegrepp som jag utvecklat i min avhandling, se Hellström (2006:203-218).

LITERATURE

- BASS, DAVID (1997) "Insiders and Outsiders – Latent Urban Thinking in movies of Modern Rome. I Penz, François and Maureen Thomas. *Cinema & Architecture – Méliès, Mallet-Stevenson, Multimedia*. London: British Film Institute, pp.84-99.
- BERGER, JOHN (1972) *Ways of Seeing*, London: Penguin Books.
- BENJAMIN, WALTER (1973) *Illuminations*. London: Fontana.
- DE CERTEAU, MICHEL (1980) *L'invention du quotidien 1: Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- COSGROVE, DENIS (1985) "Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea," I *Transactions of the Institute of British Geographers*, 10:45-62.
- DELEUZE, GILLES (1983/1986) *Cinema 1*. Engelsk översättning av Hugh Tomlinson och Barbara Habberjam. New York: The Athlone Press.
- GYLLENBERG, EVA-KARIN (2008) "Stockholm får reklam när succébok blir film", *Dagens Nyheter* 24 januari 2008.
- HELLSTRÖM, MARIA (2006) *Steal This Place: The Aesthetics of Tactical Formlessness and 'The Free Town of Christiania.'* Doktorsavhandling Acta Universitatis Agriculturae Sueciae 2006:27, SLU, Alnarp.
- LASH, SCOTT OCH JOHN URRY (1994) *Economies of Signs & Space*. London: Sage Publications.
- LEFEBVRE, HENRI (1974) *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- LÆGRING-NIELSEN, KASPAR (2007) "SAVE som æstetisk og politisk praxis – med udgangspunkt i Christiania". I Tjetjen et al., *Forankring i forandring – Christiania og bevaring som resource i byomdannelse*. Århus: Arkitektskolens forlag.
- KRAUSE, LINDA (2003) ed. *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*. New Brunswick, NJ, USA: Rutgers University Press.
- MITCHELL, W.J.T. (1994), red. "Preface to Second edition", i *Landscape and Power*. Chicago: Chicago University Press.
- OLWIG, KENNETH (2007) "The Practice of Landscape 'Conventions' and the Just Landscape: The Case of the European Landscape Convention," i *Landscape Research*, Vol 32, No. 5, 579-594, oktober 2007.
- ORESUND FILM COMMISSION, *Evaluation Report May 2006*. Cloudberry Communications AB och Bircon AB på uppdrag av Position Skåne och Copenhagen Capacity.
- PENZ, FRANÇOIS (2007) "The Notion of Creative Geography Contrasted with the Concept of Topographical Coherence in Films – the Case of Rivette's *Pont du Nord* and Rohmer's *La Femme de l'Aviateur*." I Webber, Andrew and Emma Wilson (2007) (eds.) *The Moving Image and the Modern Metropolis*. London: Wallflower Press.
- ROBERTSON, ROLAND (1995) "Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity." I Featherstone, Mark, Scott Lash and Roland Robertson (eds.), *Global Modernities*. Thousand Oaks: Sage.
- SASSEN, SASKIA (2003) "Reading the City in a Global Digital Age: Between Topographic Representation and Spatialized Power Projects." I *Global Cities: Cinema, Architecture and Urbanism in a Digital Age*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Save – orientering. Et samarbejde mellem Skov- og Naturstyrelsen og kommuner om kortlægning og registrering af bevaringsværdier i byer og bygninger. (1997)* København: Miljø- og Energiministeriet, Skov- og Naturstyrelsen.
- STRIBOLT, BARBRO (1984) *The Drottningholm Theatre Museum*. Stockholm: Drottningholms Teatermuseum.
- SWANWICK, CARYS (2002) red. *Landscape Character Assessment – Guidance for England and Scotland*. The Countryside Agency and The Scottish Natural Heritage.
- TJETJEN, ANNE, SVAVA Riesto och PERNILLE SKOV (2007) *Forankring i forandring – Christiania og bevaring som resource i byomdannelse*. Århus: Arkitektskolens forlag.
- VANSTIPHOUT, WOUTER (2006) "Dirty Minimalism – The Liberation of Unimportance in Recent Dutch Architecture," i *Harvard Design Magazine*, Number 24, spring/summer 2006.
- ZIMM, MALIN (2005) *Losing The Plot: Architecture and Narrativity in Fin-de-Siècle Media Cultures*, akademisk avhandling. Stockholm: KTH, Arkitektur och byggd miljö.