

# Rummets kroppsspråk

Tankar om upplevelse, rörelse och form i arkitekturen



Inger Bergström  
Chalmers tekniska högskola  
Göteborg

Förhållandet mellan människan och rummet har under ett antal år legat inom de centrala intresseområdena på Formlära CTH. Ett av dessa är rum och rörelse. Denna artikel presenterar reflektioner och frågor som har kommit upp som resultat av kurs- och projektmoment, laborationer och diskussioner under författarens studier i ämnet.

**I**DENNA ARTIKEL VILL JAG FÖRA FRAM några frågor som kommit att sysselsätta mig under min tid som arkitekt och kanske även tidigare fast mer omedvetet. Tankarna har väckts genom egna upplevelser och några har prövats i laborationer. Jag vill behandla frågorna i dialog med läsaren och uppmanar denne att själv fundera över hur det förhåller sig och om mina påståenden stämmer med de egna erfarenheterna.

## Frågor om arkitektur

Vari ligger upplevelsen av *arkitektur*? Diskussionerna om arkitekturens konstnärliga värden har länge till största delen utgått från dess visuella egenskaper. Detta, att synintrycket skulle

vara avgörande, förefaller mig som ett ytligt betraktelsesätt och dagens kraftiga arkitekturkritik ger mig belägg för att denna snäva vinkling av konceptet inom arkitekturen inte är tillfyllest för att analysera eller skapa någon del av vår byggda miljö. När upplevelsen av arkitektur skall beskrivas refereras oftast hur det byggda ser ut, vilket intryck det ger. Man går kanske i en analys vidare till vilka känslor synupplevelsen föder och i djupare analyser till hur dessa känslor uppstår. Hela tiden bygger resonemangen på att det är med synen arkitekturen upplevs. Jag vill här diskutera en annan och, som jag menar, minst lika viktig, dimension hos rummen och arkitekturen som utseendet, något annat än det vi ser.

\*

*Finns det en upplevelse i själva rörelsen?* Denna fråga infann sig då jag för några år sedan befann mig i den sydtyska klosteranläggningen i Ottoberen. Jag antecknade där:

Vacker arkitektur känns igen på att jag känner mig komfortabel när jag träder in där och går runt. Jag behöver ingenstans göra tvära oestetiska rörelser, vända om och känna mig dum för att jag inte hittar och därmed visar att jag inte hör dit. Överallt är rummen utformade så, att jag kommer till min rätt genom att mina rörelser understöds så att de blir vackra och mitt uppträdande understöds så att jag verkar säker, hemmastadd, tillhörig. Detta är ett kropparnas, rumsformernas och människokropparnas, gemensamma språk. Ett slags diplomati eller regi som möjliggör kontakt utan speciella kunskaper, ett rummens kroppsspråk.

Jag välkomnades där av rummen att samverka utan kunskap om det intellektuella språk som låg till grund för barockrummens utseende med all deras sinnrika dekor. Hur kunde jag uppskatta och känna mig hemma i denna barockarkitektur med alla dess överlastade former, alla sina målade oäktheter och hela den, med min bakgrund, svårbegripliga andliga överbyggnaden? Jag erfor att det måste finnas en upplevelse i rörelsen, som är lika stark som upplevelsen i det jag ser. En omedelbar upplevelse, som inte behöver gå omvägen runt en medveten eller undermedveten analys för att arkitekturen skall accepteras och jag skall kunna finna mig till rätta.

\*

*Hur hänger upplevelsen samman med rummens former?* Jag menar att det är mycket viktigt för upplevelsen av det som omger oss hur vi tvingas röra oss. I olika tider har arkitekter varit mer eller mindre medvetna om detta förhållande och utnyttjat det i olika grad. I Søren Nagbøls artikel "Makt och Arkitektur" i *Magasin Tessin* nummer 2/1983 analyserar han upplevelsen av Hitlers regeringskansli och visar där hur arkitekturen utnyttjats för att uppnå syftet att inge fruktan medelst det kroppsspråk rummen talar till den

besökande. I och med den välregisserade rörelse som rummen tvingar besökaren att följa genom byggnaden försätts han, menar Nagbøl, medvetet i underläge, manipuleras och förmås att tjäna diktatorns syfte. Denna effekt hade knappast kunnat uppnås genom ett iakttagande av byggnaden eller rummen ett och ett eller i en annan ordning.

I andra tider har dessa kunskaper använts till människors fromma som i barockens rumssekvenser och parkanläggningar, vilka var arrangerade för att underlätta det ofta instängda och skyddade liv, som levdes i kloster och slottsanläggningar. Här utnyttjade arkitekten sina kunskaper i scenografi till att med passande rörelsemönster försätta deltagarna i de sociala arrangemangen i en avslappnad eller festligt högtidlig stämning.

\*

I min barndom fanns det runt gräsmattorna i Slottsskogen låga trådstaket. "Förbudet att beträda gräsmattan" stod det med vita bokstäver på små gröna, lutande skyltar. Och när jag senare kom till Paris fanns skyltarna igen, "Pelouse interdite". Man skulle följa gångarna, som var utlagda i behagliga bågar genom parken. Kanske var det för att skydda gräsmattorna för slitage eller för att förhindra att man plockade av blommorna. Men kanske var det för att regissera upplevelsen av parken, att leda besökaren till de vackert arrangerade utsikterna och genom de rikaste växtbestånden.

De engelska parkerna från 1700-talet var regisserade för att ge en "lantlig" upplevelse. Till landet, ut i naturen, för man i arrangerade utflykter i Rosseaus anda. Något egentligt strövande i vår mening var det inte fråga om när stadsborna åkte ut i sina vagnar. Naturen upplevdes som scen mera än som verklighet. Även sedan barockparkernas tid var förbi och parken anpassades till de nya idealen, tänkte man sig fortfarande en regi. Parken skapades för att upplevas enligt arkitektens plan ofta med invädda överraskningar och kulisser arrangerade för det sällskapsliv, som skulle förekomma. På den tiden kunde man

med stora gester, vagnar och matkorgar åka ut i parken, som kanske inte var större än att den kunde överblickas från salongen. På Pipers ritning till Drottningholms slottspark har han markerat siktlinjer och hur dessa skall möta och korsa färdvägarna så att de utplacerade föremålen kan ses ur flera perspektiv innan målet nås. En upplevelsesekvens var planerad precis som vi i dag planerar funktioner och rörelsemönster till exempel vid organisation av en arbetsplats eller i en terminalbyggnad.

Men hur är det nu? Kan den engelska parken upplevas lika bra om den penetreras oberoende av gångvägarna, tvärs över gräsmattorna, rakt genom trädgångarna? Ibland när det är dåligt väder och jag inte vill förstöra skorna, går jag de gamla gångvägarna i Slottsskogen, de som går runt i stället för genom. Nog tycker jag att parken blir annorlunda, större på något sätt. Och ansträngningarna är pauserade, i pauserna hittar jag nästan alltid något att titta på, något som någon tänkt på att jag skall se. Jag får en upplevelse till skänks och parken blir rikare.

\*

Jag har också funderat över "Labyrintens gåta". Ofta dras jag till labyrinter och då inte främst till de högväxta häcksystemen. På öarna i Kungsbacka skärgård finns låga stenlabyrinter, stencirklar i gräset, vilka matroserna lade ut när de hade för litet att göra under vakten i kriget. De ser ut som sjömansarbeten, makramé, med sina rep-slingeliknande vägar mot mitten. Jag lockas att gå in i labyrinten trots att det inte finns något att upptäcka, allt syns från utsidan. Det är nästan omöjligt att inte gå in och när man väl börjat gå är det som om en makt håller en kvar. Ja, det händer till och med att jag gång på gång återvänder till samma labyrinter. Det är nästan som en kulthandling. På det slitna gräset i gångarna kan jag se att jag inte är ensam om min fascination.

Det finns säkert många skäl till varför vi går i labyrinter. En del labyrinter är formade med höga häckar och rymmer dolda rum som lockar. Men i öarnas labyrinter kan vi, liksom i barockparkens buxbomsslingor, överblicka labyrintens

mönster och se hela innehållet. Varför går vi genom dem fast vi kan se allt från utsidan? Kanske anar vi att det rymmer en annan upplevelse i själva rörelsen, något som inte går att få grepp om bara genom att se. Jag tror att magin ligger i upplevelsen av kroppens samverkan med den styrda rörelsen. Rörelsen känns i kroppen, det blir som att dansa. Dans kan upplevas genom att man tittar, men att själv dansa är en helt annan upplevelse.

\*

*Hur är rörelseupplevelsen beskaffad?* Jag har ofta noterat hur vissa rörelser föder upplevelser, som i Ottobeuren, och funderat över hur kopplingen mellan form, rörelse och upplevelse kan vara beskaffad. Jag har till exempel lagt märke till att det är mycket ansträngande att gå rakt fram. För att klara av att gå alldeles rakt fram måste man ta ögonmärke i fonden och koncentrera sig på att nå målet utan avvikelser. Detta medför att uppmärksamheten åt sidorna avtrubbas och koncentrationen tröttnar efter ett tag även rent fysiskt. När vi människor rör oss i avslappnad takt utan alltför bestämt mål, vi brukar kalla det att flanera, då rör vi oss efter svagt slingrande rörelsemönster. Vi upplever denna form av förflyttning som angenäm eftersom den medför litet arbete och vi kan ägna vår uppmärksamhet åt omvärlden.

Att gå i en styrd rörelse som i labyrinten upplevs positivt om omständigheterna är självvalda och angenäma som till exempel vid festliga parader eller dansturer eller vid högtidliga tillfällen som att gå uppför altargången vid ett bröllop. Ansträngning kan många gånger vara angenämt, det känns skönt att skärpa uppmärksamheten på kroppen ibland, att känna att man kontrollerar kroppen. Många idrottsgrenar har sin glädje i viljan att känna kontrollen av kroppens muskler.

Inom psykiatri är kopplingen mellan spänningar i olika muskelgrupper och vissa sjukdomstillstånd väl kända. Muskelspänningar uppstår på olika sätt i kroppen vid psykisk överansträngning och en växelverkan mellan kropp och psyke

gör att en behandling av de ansträngda musklerna kan ge lindring även psykiskt. Även för fullt friska människor i vardagen måste denna koppling mellan muskelrörelser och välbefinnande finnas.

Hurupplevelse av rörelse är beskaffad och hur den hänger samman med arkitekturens former menar jag därför måste vara en central fråga om det gäller att gestalta miljö för mänskligt liv. Åsikterna om skönhet går isär men känslan av behag eller obehag när man rör sig i en byggnad eller en stadsmiljö är ofta påfallande gemensam för många människor. Här är det inte intellektet eller utbildningen som avgör, här sitter upplevelsen inte i huvudet utan i kroppen. Den kan därför upplevas även av barn och andra som ännu inte lärt sig de koder och system som byggnadens eller stadens organisation vilar på. Den kan upplevas även av dem, för vilka skyltar och anvisningar är avfattade på ett främmande språk. Inte minst i stadsrummet med dess trafik är kunskaper om människans rörelsemönster viktiga.

\*

*Varför tillämpas inte denna kunskap bättre vid gestaltning av byggnader och planering av stadsrum? Mycket sällan kan man med behag röra sig genom en allmän byggnad. Och hurdana är egentligen rörelsemönstren i våra bostäder? Visst går man helst den väg genom lägenheten, där rörelserna blir naturliga och angenäma om valfrihet finns. Ställen som är knepiga, kantiga och trånga att passera undviker man, särskilt om man har något att bära på. Sällan är nyare lägenheter utformade så att de tar hänsyn till de mest frekventa rörelserna eller rummen utformade så att rörelserna underlättas. Tvärtom är det ofta så att den mest frekventerade knutpunkten har placerats i en trång inre del av lägenheten. Förr utformades rummet kring denna knutpunkt till en hall, på samma sätt som det numera konstlösa utrymmet strax innanför ytterdörren förr formades till en välkomnande och praktisk tambur. Och visst vore väl denna kunskap användbar för att ge möjlighet för invånarna i ett kvarter eller en stadsdel att finna behag i vardagssysslorna in-*

omett begränsat område och få möjlighet att knyta annat än ytliga kontakter med sina grannar.

Jag skall i det följande beröra två begrepp som hänger samman med mina funderingar.

### **Om rumsupplevelse**

I det inledande kapitlet till *Arkitekturens formspråk*, som han kallat "Rumsuppfattning och rörelseföreställning", behandlar Erik Lundberg ingående hur arkitekturupplevelsen är beroende av möjligheten att röra sig i rummet eller att kunna föreställa sig hur man skulle kunna röra sig i rummet med kroppen eller i andanom. Han skriver angående vår uppfattning om rum: "Först och främst framträder där föreställningen om något, i vilket man kan vandra omkring". Han beskriver hur olika linjer, som ögat kan följa i rummet inbjuder till upplevelse genom föreställningen att man kan röra sig utefter dem. Denna föreställning får man genom att se linjen och därvid minnas hur en rörelse utefter linjen känns i kroppen. Upplevelsen förutsätter alltså dels att man kan se bra och dels att man tidigare upplevt en liknande rörelse så många gånger att den fastnat i kroppens minne, det som psykologerna kallar procedurminnet.

Vidare menar Lundberg att den känsloton, som hör samman med förnimmelser av olika rörelser har med det energiuppbåd, som krävs för rörelsen, att göra. "Vissa rörelser är härvid angenäma, andra inte." Han beskriver vacker arkitektur som sådan, som föder en känsla av tillfredsställelse vid betraktandet, vilket innebär att den tänkta rörelsen bör vara sådan att den, om den utförts, skulle den givit en känsla av tillfredsställelse. Lundberg talar igen om upplevelse genom indirekt rörelse. Jag menar ett en analys av upplevelsen i själva rörelsen kan generera kunskap som saknas i dag.

Det är tidigare erfarenheter, menar Lundberg, som gör en upplevelse möjlig och beskriver barnets väg till erfarenhet av rummet genom rörelser, vilka "bringar reda i de från början kaotiska synintrycken". De erfarna rörelseupplevelserna ingår sedan vid en rumsupplevelse i en analys av synintryck, dvs. det man ser analy-

seras utifrån en möjlig rörelse i rummet antingen med kroppens förflyttning eller i andanom. Men Lundberg behandlar inte den omedelbara upplevelsen av faktisk rörelse, den sensuella upplevelsen och de känslor kroppsrörelserna ger vid själva besittningstagandet.

Här har Elias Cornell kommit längre i resonemanget i *Om rummets och arkitekturens väsen*. I besittningstagandet, menar han, ryms den verkliga upplevelsen av arkitektur, och den som är specifik för arkitekturen, nämligen upplevelsen när man närmar sig och går in i de rum arkitekturen innehåller eller omger. Besittningstagandet beskrivs som en serie händelser, vilka analyseras och vars inbördes samband utreds. Han nämner särskilt förväntan inför inträdandet och de känslor som det fullbordade besittningstagandet väckt. Kvaliteten på arkitektur kan härledas från förhållandet mellan den förväntade upplevelsen och den fullbordade, menar Cornell. Förutsättningen för upplevelsen är hela tiden kroppens rörelser i rummet.

Hur får man då ett besittningstagande till stånd? Många stadsrum tas inte alls i besittning utan står tomma eller uppfattas inte ens som rum. Hur utformar man rum så att de naturligt används för sitt syfte? Om en upplevelse finns i själva rörelsen, hur skall då denna registreras för att önskad effekt skall erhållas? Detta kunde grekerna under antiken och de italienska arkitekterna under barocken. Vart har denna yrkeskunskap tagit vägen? Vilka former lockar till vilka rörelser? Finns det generella samband? Eller är de individuella avvikelserna stora? Att det finns "sanningar" att leta efter förefaller logiskt eftersom detta är en av grunderna för arkitektens profession. Det är kunskapen om hur rörelsen upplevs i kroppen och hur former genererar rörelser i rummet som är den (tillfälligt, som jag hoppas) bortglömda dimensionen i gestaltningskonsten.

Och: Om man saknar erfarenhet av de möjliga rörelserna i rummet, upplevs då kaos i synintrycket precis som hos det lilla barnet enligt Lundberg? I så fall förklarar det mycket av det oförstående, som kan uppstå inför rum vi inte

tidigare upplevt. Det nya måste alltså locka med något spännande eller inbjudande, så att rummet tas i besittning, annars upplevs kaos eller ingenting beroende på betraktarens medvetenhetsgrad. Härav kanske all skepsis, som nya rumsförsök frambringar i början, t. ex. i modernismens barndom eller i dekonstruktivismens komplexa samband.

Detta är kanske det moderna stadsbyggandets dilemma. De yttre rummen i många förorter från 60- och 70-talen är ofta inte tillräckligt spännande, de inbjuder inte till rörelse, besittningstagande, vilket enligt det förda resonemanget är nyckeln till upplevelsen. Rytme och spänning (förväntan) är inte inkomponerade. Ibland är syftet med rummet, rummets förhållande till stadslivet, oklart. 80-talets försök att ta sig ur bekymren, att leta intressanta, "kreativa" eller klassiska former, leder inte vidare. Det är ett formstök som använder former som modeller och inte bygger på rummets kroppsspråk, på växelverkan mellan människa och rum i vardagsliv och gemensamma handlingar. Det saknas regi.

### **Om rumsuppfattning**

Föreställningen att rörelsen i rummet skulle bidra till eller, som jag anser, vara avgörande för rumsupplevelsen leder in i diskussionen om vår rumsuppfattning. Uppfattningen att rummet, mellanrummet mellan de byggda elementen, är en homogen rymd omgiven av föremål konkurrerar, eller kanske snarare växelverkar, med uppfattningen om rummet som en samling olikverkande kraftfält genererade av de omgivande föremålen.

Om vi tänker oss att en människa inträder i ett rum betraktat utifrån den första uppfattningen så delas rummet genom människans placering in i mindre delar vilka tillsammans blir hela rummet. Vi får rum bakom, bredvid, mellan, runt och så vidare. Vi pratar om en komposition av ytor eller volymer. Betraktat utifrån den andra uppfattningen ger den inträdande kroppen ett helt annat rum än det ursprungliga då den tillför ytterligare en kraft som förändrar förhållandena

i rummet, kraftspelet ändras. Vi talar nu om något, som liknar det dramatiska rummet och har tillfört ord som stämning, atmosfär. Lundberg kallar detta känsloton.

Frågan är om vi inte påverkas mer av ett rums atmosfär än av dess form. Atmosfären är lätt att minnas medan den faktiska formen ofta är svår att påminna sig. Våra erfarenheter av rum botten mycket i atmosfär och händelser knutna till rummet. Karla Werner talar i sin bok *Staden som livsrum* om människans platsskapande förmåga. Det är genom människors handlingar som platser uppstår i medvetandet. Ett ställe blir en plats först om det genererar handlingar, som definierar platsen.

Arkitekturupplevelsen uppstår då vi tar rummen i besittning. Den uppstår när vi rör oss i och genom rummen och använder dem för våra liv. Att skapa rum med en stämning som genererar händelser och som bildar värdefulla minnen och erfarenheter måste vara målet för all rumsgestaltning. Då räcker inte komposition av element till olika former. Då måste vi också räkna med de kraftfält elementen genererar och hur människor påverkas av dessa i sina rörelser. Rum, som inte inbjuder till rörelse, kan inte upplevas och försvinner ur människans medvetande; eventuellt reduceras de till ytor, vilka kan upplevas genom enbart betraktande. Gestaltningens arbetet inom arkitekturen innebär alltså dels att ordna ett rumsligt förhållande, dels att regissera människors rörelser genom rummet på ett sådant sätt att upplevelsen blir den eftersträfvade. ”En professionell arkitekt kan framkalla förutbestämda arkitekturupplevelser” säger Stefan Alenius. Arkitekten måste då förstå samverkan mellan rummets gestaltning och människokroppens rörelser.

### Laborationer

Att söka skapa sig en egen uppfattning om förhållanden i verkligheten, genom egna försök, är en metod, som ligger nära till hands i arkitektarbete. Ett sätt att laborera för att precisera frågor om arkitekturupplevelser är att bygga installationer. Alenius, Silfverhielm, Angbjär och

Nilsson har i sin installation *Villa Lante i huvudet* sökt överföra en upplevelse de haft i Vignolas parkanläggning. Här har de lagt vikten vid det kognitiva (huvudets upplevelser) och arkitekturens representation. De har studerat relationen mellan rum och kropp i arkitekturen på ett intellektuellt sätt. Alenius har sedan i *Magasin Tessin 2/3* 1985 sett sig tvungen att leverera en ”nyckel” till hur installationens transformation av Villa Lante skall läsas. Min egen upplevelse där på utställningen var distanserad och någon känsla av att befinna sig på platsen, i Villa Lante, infann sig aldrig hos mig. Kan detta ha berott på att upplevelserna i rörelsen uppför och nedför parkanläggningens centralaxel inte kunde tillföras känslan när utställningsbesökaren flenerade runt utställningsföremålen i helt andra rörelsemönster?

Harald Thafvelin har intresserat sig mer för själva rörelsens betydelse för arkitekturupplevelsen. Han utreder förhållandet mellan det vi upplever och hur vi rör oss i teorin om gestaltperspektivet. Han menar att upplevelsen inte kan beskrivas med renässansperspektivet eftersom detta inte tar med rörelsen i upplevelsen. I sin Akropolisinstallation, vilken finns beskriven i *Magasin Tessin* eftersträvade han att likna upplevelsen av att röra sig på Akropolis. Han byggde en installation med gestaltperspektivet som grund. Genom att regissera en rörelse genom installationen lyckades Thafvelin ge en nästan kuslig känsla hos besökaren av att vara vid Medelhavet, ja faktiskt på platsen. Vi förflyttades från den lilla källarlokalen i Arkitekturhuset i Lund till Akropolis inte med bilder, utan genom en upplevelse i rörelsen.

Thafvelin visar att upplevelsen i rörelsen är direkt och till stor del oberoende av det visuella på det viset att man upplever också annat än det man ser. Hans installation avbildade inte Akropolis utan beskrev med analoga medel den egna upplevelsen på klippan, hur det kändes att vandra omkring på tempelplatsen. Den direkta upplevelsen i rörelsen var tillgänglig i sin fulla utsträckning för alla, oberoende av tidigare erfarenheter. Även vi, som inte varit på Akropolis,

kunde se ljuset över Medelhavet och känna de klassiska trakterna omge oss.

\*

Under åren har en lång rad laborationer utförts i Chalmers arkitektursektions försökshall. I avsikt att komma åt viktiga frågor om och samband mellan form och rörelse i arkitekturen har Armand Björkman och jag där genomfört studier av förhållanden mellan formelement och rörelsemönster. Laborationerna har ofta ingått som delar i kurser och elevprojekt och utbyte av erfarenheter har skett med Arne Branzells studier av "rymdebubblan", vilka finns presenterade i *Att notera rumsupplevelser*. Vid några laborations-tillfällen har Vladimir Puhony från Dramatiska Institutet medverkat. Försöken har alltid utförts i full skala och några frågor som behandlats är:

- Hur påverkar olika former på arkitekturelement människokroppens rörelser?
- Vilken utsträckning i rummet har det område som påverkas av arkitekturelementen?

Vi utgår alltså från uppfattningen om rummet som en mängd överlappande och samverkande kraftfält och undersöker på olika sätt hur dessa reagerar med det kraftfält människan för med sig in i rummet.

Vi kan oftast konstatera att laborationsdeltagarna rör sig olika i förhållande till olika former på volymentelementen och att en samstämmighet i rörelsen fanns mellan försökspersonerna. Vi kan alltså se både att och hur elementen samverkar med försökspersonerna. Vi har kunnat se hur personernas rörelser i rummet styrs av de ingående elementens karaktärer. Det är alltid alldeles tydligt att de olika föremålen kräver olika förhållanden till sin omgivning och att de genererar olika rörelser hos gruppdeltagarna. I ett försök kunde vi konstatera att varje fragment hade en tyngdpunkt som deltagarnas rörelser pendlade mot eller kring och ett revir som omgav det. Vi ansåg oss kunna konstatera att det finns allmängiltighet i människors rörelser i förhållande till olika arkitekturformer. Vi kunde se ett samband mellan arkitekturformernas geometri och försöksdeltagarnas rörelsemönster. Detta

försök finns redovisat i "Form och rörelse", en videofilm med tillhörande programblad.

I andra laborationer har vi arrangerat fasadväggars former så att försökspersonerna går in genom en öppning. Vi har sökt finna ut hur långt ifrån man vill stanna framför en fondvägg av viss form och hur långt ifrån en fasadvägg av viss struktur man vill röra sig. Samstämmigheten i rörelserna är alltid påfallande, vilket skulle kunna göra det möjligt att bygga upp en kunskap om rumsgestaltning och rörelsemönster.

\*

Hur är det då med fullskaleförsök som metod? Den fulla skalan tar i alla fall bort ett problem i representationen av arkitektur nämligen svårigheten att översätta skalor till verkliga storlekar. I våra försök är volymentelementen tre till fyra meter höga. De får då ett skalförhållande till människokroppen som gör dem jämförbara med byggnadsdelar.

Här är det inte blott fråga om att kunna "se skalan". Skalförändringar ger förändrad upplevelse även på det viset att det hierarkiska förhållandet till människokroppen, upplevelsen av föremålets makt över kroppen, ändras. Med mindre format skulle elementen ha framstått som dekorationer eller prydnadsföremål och fått andra relationer till människornas rörelser. En mycket större skala hade förmodligen givit ytterligare andra rörelsemönster. Andra delar av elementen hade då befunnit sig på människokroppens nivå. En tydlig känsla av fara och kuslighet, ibland spänning, kan i alla fall de som lider av svindel uppleva, när de närmar sig mycket stora byggnader eller anläggningar. En positiv, nyfiken känsla uppstår nästan alltid vid åsynen av miniatyrer av olika slag. För det mesta är det någon form av förtjusning som uppstår då man ser en modell i mindre skala. En handgriplig lekfullhet infinner sig och det är mycket svårt att undvika att faktiskt ta miniatyren i sin hand. Jag brukar kalla detta miniatyrkänslan. Den rysning, som uppstår i det motsatta skalförhållandet kan kanske enklast beskrivas som just svindel. Denna känsla är inte alltid negativ utan kan vara spännande,

imponerande eller storslagen om det stora föremålet har något tilltalande över sig.

\*

I Akropolisinstallationen och i utställningen om Villa Lante var man i båda fallen tvungna att söka få rum med helheten i lokaler, som var mycket mindre än den verkliga platsen. Hur gjorde man då? Akropolisinstallationen förut-satte en bestämd rörelse genom sig. Thafvelin hade regisserat upplevelsen genom att styra besökarens rörelser. På så sätt kunde han framkalla en upplevelse som han, genom kontinuerliga försök under uppbyggnaden av installationen, kunde bestämma. Målet med installationen var att hos besökarna framkalla känslan av att vara på Akropolis. I de frågeformulär, som besökarna fick fylla i, angav de flesta att de ansåg att detta lyckats. En egen upplevelse överfördes på andra. Detta uppnåddes trots att kulisserna var ganska slarvigt hopkomna och skissartade till sin karaktär.

I utställningen om Villa Lante hade Alenius och hans kollegor gjort på annat sätt. Här kunde man inte styra besökarnas rörelser utan de skulle ges möjlighet att flanera omkring, som man gör på en utställning. I stället för att framkalla en känsla av att vara på platsen beskrev man de ingående förhållandena i parken med bilder, modeller och kollage. Ja, hela utställningen kan sägas ha varit ett kollage eller en dekonstruktion. Målet för utställningen var att finna former för rummets representation. Det var också de mycket skickligt utförda föremålen på utställningen, som imponerade, de många överlagringarna i representationen, de konstnärliga skisserna. En bild av det upplevda byggdes i besökarens huvud. Men kroppen var hela tiden på utställning.

Fullskaleförsök, där människor på olika sätt får agera tillsammans med arkitekturen, i rummen, är överlägsna i att överföra upplevelser och ge omedelbar kunskap. Genom att kunskapen erhålls genom egen erfarenhet i stället för genom inläsning av andras kan de agerande omedelbart avgöra kunskapens sanningshalt genom jämförelser med tidigare insikter.

Laborationerna i försökshallen ger oss mycken sådan kunskap. Men det är en kunskap som är svår att överföra, eftersom den bygger på minnet av det självupplevda. I sin *Kunskap i handling* diskuterar Bengt Molander det pedagogiska problemet med att överföra yrkeskunskaper och andra förmågor, som innebär att man utför en handling. Han beskriver i sina fallstudier förhållandet mästare/lärling som det sätt som genom tiderna givit bäst resultat. Man får, när man läser Molanders bok, belägg för sina misstankar att det inte räcker att redovisa kunskapen som faktum, exempelvis som ytterligare en formlära. Resonemanget måste föras längre om vi skall förstå vari upplevelsen av arkitektur ligger. Vi måste då nämligen diskutera arkitekturen som konstform.

### Arkitekturen som konstform

Elias Cornell beskriver arkitekturen som den enda konstform i vilken människan kan träda in. Arkitekturen bildar rum i människans skala och konstupplevelsen uppstår vid besittningstagandet. Rumsligheten är arkitekturens specifika konstnärliga signum.

Cornell berör inte de konstformer, som arbetar med rumsupplevelser i laborativ form eller i tillfälliga installationer och kulisser. Dagens stora intresse för dessa konstformer uppfattar jag som ett uttryck för ett ökat intresse för rumslighet och ett sökande efter de upplevelser, som kan förmedlas genom rumsupplevelser och genom kroppens rörelser i rummet.

Lundberg menar att upplevelsen ligger i minnet av en rörelse, som man föreställer sig kunna utföra i det rum man ser. Han menar, att det är i huvudet, som upplevelserna uppstår. Lundberg förklarar hur upplevelsen uppstår som en jämförelse mellan det man ser och det man tidigare upplevt. Konsten är att i rum åstadkomma föreställningar om naturliga, angenäma rörelser, menar han. Giorgio Vasari berättar om sin tids konstuppfattning i *Berömda renässanskonstnärers liv* från 1550. När Vasari redogör för hur stor konst är beskaffad talar han om förmågan att teckna livet. Hur konstnären lyckats föra in liv i



sina verk och hur kunnig han var i att avbilda naturen, dvs. hur naturligt det verkade, är alltid avgörande för Vasaris omdöme.

Intresset för människan och hennes upplevelser av konst och arkitektur diskuteras i Heinrich Wölfflins avhandling *Prolegomena till en arkitekturens psykologi* från 1886. Intresset för den unga vetenskapen psykologi var stort, och de psykologiska teserna föranledde en omtolkning av teorierna bakom människans upplevelser. Psykologin postulerar att vår möjlighet att uppfatta förhållanden är helt beroende av hur vi uppfattar oss själva. Intresset koncentrerades genom Freud mycket på människans upplevelse av den egna kroppen. Wölfflin var övertygad om att den sanna konsten har ett tydligt förhållande till människokroppens fysiska uppbyggnad. Utifrån filosofen Friedrich Teodor Vischers estetiska teorier utreder Wölfflin sedan hur man bör gestalta det byggda med hjälp av formernas egenskaper. Enligt Vischer var dessa egenskaper indelade i de yttre, vilka var gränser och mått, och de inre, vilka var regelbundenhet, symmetri, proportion och harmoni. Wölfflin rekommenderade slutligen utifrån sina resonemang hur byggnadsverk av olika dignitet och med olika innehåll borde gestaltas. Under det sena 1800-talet kom ett omfattande regelverk att ligga till grund för byggandet där varje uppgift hade en optimal lösning, ett "rätt sätt att göra". Beaux Arts-undervisningen förmedlade denna "kunskap" och enkelheten i tillämpningen gjorde att många ansåg sig kunna ta på sig uppgiften att gestalta det byggda.

Målet för gestaltningen var harmoni och detta åstadkoms i huvudsak med hjälp av symmetriläran. Med symmetri menar Wölfflin, liksom Vischer, det vi kallar spegelsymmetri, dvs. en uppdelning i två lika delar kring en oberoende mittpunkt eller axel. Det, som grekerna menade med *symmetria*, analoga förhållanden, hade under 1800-talet genomgått en förenkling, förmodligen helt omedvetet, som det ofta blir när man övertar idéer. Wölfflin medger att byggnaden i all sin vilande och genomtänkta elegans kan bli något tråkig men då löser man det med ornamentik. "Det blir nog bra när det blir målat",

säger vi för att ursäktat något ofullkomligt. Ornamentiken utvecklades till ett eget konsthantverk för att ta hand om alla ofullkomligheter, som kunde uppstå. När formläran nu fanns som rättesnöre behövde man inte tänka så mycket på själva livet, det som skulle avbildas. Ett abstrakt system, låt vara av formalt slag, hade kommit mellan livet och konsten. Detta utarmade arkitekturen som konstform. Ornamentiken sökte dölja detta faktum och det var just mot sättet att använda ornamentiken för att förbättra illa hopkomna byggnader som Louis Sullivan och Adolf Loos vände sig i sina uppsatser "Ornament in Architecture" och "Ornament und Verbrechen".

Var det avsaknaden av den andliga delen, kopplingen till det inre livet, som saknades i 1800-talsbarocken och som gjorde den slutligen så illa omtyckt? Var det i själva verket en ny andlighet som söktes i det modernistiska rummet, låt vara av en mer existensiell karaktär, där den personifierade guden var borta? Gunnar Asplunds rum innehåller ju all den kunskap vi efterfrågar om förhållandet mellan form och rörelse, rummens kroppsspråk. Kopplingen till en ny världsordning med begreppen kosmoskaos, gör rummen annorlunda än de barocka, men innehållet, mänskligt liv, finns där i alla fall. Senare har tecknandet av liv inte varit den bärande gestaltungsiden och därmed har man, om man skall följa tankarna från renässansens filosofer, funnit orsaken till arkitekturens förflickning som konstform. Den bärande gestaltungsiden har ofta varit ett abstrakt system i stället för naturens analogier.

Varje nytt system för gestaltning och planering väcker stor förtjusning eftersom det ger intrycket att konst kan utföras av vem som helst. Villfarelsen uppstår att konstnärlig förmåga eller utbildning i professionen inte behövs med ett genomtänkt system. Oändlig möda har lagts ner genom tiderna för att få fram heltäckande gestaltningssystem/planeringssystem. Varje gång med samma resultat och varje gång väcker misslyckandet lika stor förvåning. "Hur kan det misslyckas, vi har ju tänkt på allt". Jag menar att vi i dag kan se flera förenklade system som kommit

mellan livet och byggnadskonsten och på samma sätt hoppas vi att dekorativ försköning av illa hopkomna miljöer kan lösa problemet och ge oss livet i staden åter.

På senare tid har de demokratiska beslutsprocesserna utvecklats till ett omfattande system som innefattar stort medbestämmande för befolkningen. Men genom att skapa ett bra system för *hur* man skall besluta så har man inte därmed erhållit en lösning på problemet *vad* man skall besluta. Ett resultat har i stället blivit att yrkesmannen, konstnären, ofta kommer in mycket sent (om ens alls) i processen och då får inrikta sig på att bättra ofullkomna idéer. Gestaltningbegreppet har förenklats och blivit vår tids ornamentik.

### Form och rörelse

De funderingar, laborationer och diskussioner som jag redovisat har efterhand gjort mig övertygad om att våra rörelser i rummet är av avgörande betydelse för vår rumsupplevelse. Våra rörelser genom rummen påverkas, förutom av intellektuella överväganden, även av omedvetna ingivelser och betingade reflexer. Särskilt vid brådska tenderar de sistnämnda att överväga som orsak till vägval och kroppsrorelser. Det är därför inte tillräckligt att basera gestaltningens arbetet på det som huvudet upplever och styr. Man kan inte heller uppleva arkitekturen som konstform blott genom att titta på den. Rumslighet kan endast upplevas med kroppen, i rörelsen. Det finns alltså flera goda skäl att uppmärksamma sambanden mellan rumsformer och människans rörelser i rummen.

Kunskaper om dessa samband kan inhämtas på många sätt. Camillo Sitte berättar om hur man kan studera människors naturliga rörelsemönster över en plats när denna är täckt med snö. Genom att studera ett rum under en längre tid kan man analysera rörelser genom rummet och leta efter orsaker till dessa. Installationsformen ger möjlighet att behandla komplexa samband och arbeta med synteser. Vi sökte genom laborationer i analyserande form komma i kontakt med denna kunskap för att lära oss

förutse människornas rörelser i rummet. Under laborationerna har vi kunnat se tydliga geometriska samband mellan rumsformer och försökspersonernas rörelsemönster. Vi upptäckte att försöksdeltagarnas rörelser förändrades i närheten av arkitekturfragmenten som om dessa hade ett revir kring sig och en egen karaktär, ja till och med som om de haft en vilja att ta hänsyn till. Vi fann att deltagarna med sina kroppsrorelser växelverkade med dessa volymelement. Vi noterade då att elementen kunde vara tilldragande, undanförande eller bortstötande. Andra egenskaper, såsom de som har med olika hastigheter att göra, med acceleration och retardation, kunde också analyseras utifrån dessa tre grundläggande egenskaper eller utifrån samverkan mellan dem.

Jag vill påstå att när arkitekturen utvecklat denna rumsliga dimension, denna känslighet för samverkan mellan form och rörelse, har den rönt större uppskattning både i sin samtid och efteråt. Under de epoker i arkitekturhistorien som vi ofta återkommer och refererar till har diskussionen om dessa frågor varit livlig. Vitruvius anklagade sin samtid för att bygga utan rums känsla och i sina böcker propagerar han för en återgång till det gamla Hellas' stadsbyggnadsprinciper. Alberti uppmanade sina kollegor att tänka mer på rumsligheten i stadsbyggandet. "Staden är som ett stort hus och huset som en liten stad" skriver han i *De re aedificatoria*. Så detta är ingen ny dimension, bara en för tillfället bortglömd eller underskattad del av konsten att bygga för människans liv.

### Rummets kroppsspråk

Jag menar alltså att genom att föreställa oss arkitekturfragment och formelement som gestalter med revir, karaktär och vilja så har vi skaffat oss en metod att förstå de upplevelser som infinner sig när vi samverkar med rummen vid besittningstagandet och att bättre registrera önskade rörelser i samband med en gestaltningssuppgift. Vi animerar rummet för att kunna leva in i hur vi, som levande varelser, samverkar med det byggda. Rummet blir ett

kraftfält, som påverkas av vår närvaro. Med detta betraktelsesätt kan vi samtala med rummet om dess uppgift och kapacitet. De rum som ger otydliga svar på våra frågor är svårtydda, väcker osäkerhet och är konstlösa i det att de inte är ett med sitt ändamål.

Jag tror vidare att den arkitekturkonstens förflackning, som kunnat påvisas periodvis i historien, beror på att man under dessa tider lämnat det naturliga kroppsspråket som grund för gestaltning och i stället tillgripit konstruerade system. Oftast har detta skett i samband med stora utbyggnadsepoker, då det varit bråttom och man önskat förenkla. Systemen är irrläror eftersom de utger sig för att vara naturliga. En naturlig gestaltsidé måste, då vi bygger för människor, vara humanistisk, innehålla tanken om ett liv. Med system är det lätt att man inte blott förenklar arbetet för sig utan snart nog även tankevärlden. Bertrand Russel skriver i *Filosofins problem*: "Enbart ordnandet av de sannolika åsikterna till ett system kan alltså aldrig av sig självt förvandla systemet till otvivelaktig kun-

skap". Detta i kapitlet om kunskap, villfarelse och sannolik åsikt.

Det var fällan, som Wölfflin föll i, när han övergick från resonemanget om naturliga analogier till att skapa ett system för att avbilda dem. System avlägsnar konsten från det naturliga, från tecknandet av liv. Han är inte ensam om sitt misstag. Behovet av nya grunder för arkitekturgestaltningen uppstår när människans yttre livsbetingelser förändras och detta är en situation vi just nu upplever. Många söker i dag utveckla nya formläror, nya system för gestaltningskonsten. Men gestaltningsarbete kan inte enkelt systematiseras. Teoretiska grunder kan förmedlas men de insikter och den vilja som krävs för gestaltningsarbete liksom för allt annat konstnärligt arbete, får man genom egna upplevelser och egna erfarenheter. Erfarenhet av arkitektur får man genom att vara i rummen och röra sig i dem. Det är då man upptäcker att det finns en upplevelse i själva rörelsen och att denna påverkas av rummets former, att rummet talar till vår kropp med ett rummets kroppsspråk.

*Inger Bergström* är doktorand i formlära på institutionen för Form & teknik vid Chalmers tekniska högskola i Göteborg.

## Litteratur

- Stefan Alenius (m. fl.): *Villa Lante i huvudet*. Katalog till en utställning om Villa Lante och rummets representation. 1983.
- Stefan Alenius (m. fl.): Katalog till utställningen *Manierismer*. 1980.
- L. B. Alberti: *De re aedificatoria*. Florens 1452 och 1485. Översättning: *Ten books of Architecture*. London 1955.
- Inger Bergström: *Form och rörelse*. Video och programblad. Göteborg 1989.
- Arne Branzell: *Att notera rumsupplevelser*. Göteborg 1976.
- Elias Cornell: *Om rummets och arkitekturens väsen*. Göteborg 1966.

- Thomas Hellqvist: "Den gestaltliga ordningen. Kring Harald Thafvelins arkitektur." Ur *Magasin Tessin* nr 2/3 1985.
- Erik Lundberg: *Arkitekturens formspråk del I*. Stockholm 1945.
- Adolf Loos: "Ornament und Verbrechen." 1908. Ur *Trotzdem* 1931. Nytryck Innsbruck 1982.
- Bengt Molander: *Kunskap i handling*. Göteborg 1993.
- Søren Nagbøl: "Makt och arkitektur – försök till en upplevelseanalytisk arkitekturtolkning. Analys av Rikskansliet av Albert Speer från 1939". Artikel i *Magasin Tessin* nr 2, 1983.

- Bertrand Russel: *Filosofins problem*. 1912. Stockholm 1968.
- Camillo Sitte: *Stadsbyggnad och dess konstnärliga grundsatser*. Fjärde upplagan, Wien 1909. Översättning av G. Sidenbladh. Stockholm 1982.
- Louis Sullivan: "Ornament in Architecture." Ur *Engineering Magazine* nr 3, 1892.
- Harald Thafvelin: *Gestaltperspektiv och hus*. Lund 1982.
- Giorgio Vasari: *Berömda renässanskonstnärers liv*. Florens 1550–1568. Omtryck av andra upplagan. Göteborg 1984.
- Karla Werner: *Staden som livsrum*. Stockholm 1991.
- Vitruvius: *De Architectura*. Rom 30 f. Kr. Översättning av B. Dahlgren. Stockholm 1989.
- Heinrich Wölfflin: *Prolegomena till en arkitekturens psykologi*. Doktorsavhandling München 1886. Ur *Magasin Tessin* nr 4, 1982.