

## Om utgångspunkterna vid visualisering av arkitekturprojekt

**Hilkka Lehtonen**

*VTT, Helsinki*

---

*Artikeln baseras på det så kallade ESSU-projektet vid VTT (rörande en estetiskt högklassig miljö och nya planeringstekniker; projektet finansierades av Emil Aaltonens fond).*

---

### *Om verkligheten och om att beskriva den*

Verkligheten är rik och komplicerad. Det finns alltid något att tillägga. Att beskriva verkligheten kräver pluralism, olika synvinklar och aspekter; att man ser objektet i en viss belysning. Men varje beskrivning av verkligheten kan utvecklas och i varje beskrivning ingår specifika möjligheter. I det dialektiska tänkandet kan vi byta synvinkel, och därmed se objektet på nya sätt. Presentationen av objektet blir meningsfull först då uttrycken och de avsedda meningarna möts.

De olika riktningarna inom filosofin har sett på förhållandet mellan människan och verkligheten samt kunskapen om verkligheten på olika sätt. Meningsskiljaktigheterna har handlat om det rätta förklarings sättet och om förklarings objekt. När vi talar om verkligheten syftar vi inte nödvändigtvis på sådana ting som kan uppfattas med sinnen. De centrala frågorna har varit om verkligheten är en och oberoende av det medvetna subjektet; av vilken karaktär kunskapen om verkligheten är och hurdana dess förutsättningar är? Enligt den kritiska idealismen finns det inte en verklighet som är oberoende av den medvetna människan (subjektet). Inte ens de fysiska objekten är mer än konstruktioner uppbyggda på basen av människans sinnesintryck. Förespråkarna för den vetenskapliga realismen anser å sin sida, att de mänskliga sinnesintryckens objekt (objekten och deras egenskaper) existerar oberoende av subjektet. De vetenskapliga realismerna kan söka kunskap i den icke förmimbara världen och de strävar efter att göra beskrivningarna av den sanna. Inom den så kallade kritiska realismen godkänner man ändå tanken om erfarenhetskunskapens begreppsliga förutsättningar. Man ser också en sådan kunskap som historiskt föränderlig

(Niiniluoto 1980, s 144) och kulturspecifik. Enligt den kritiska idealismen är beskrivningarna av verkligheten automatiskt pluralistiska och det finns inte ett privilegierat och riktigt sätt att beskriva världen på. Inom den kritiska realismen försöker man närma sig en riktig beskrivning av verkligheten.

Bland realisterna har filosofen Hilary Putnam tidigare anslutit sig till dem som ser sanningen som en av kunskapen oberoende relation mellan språket och världen. Världen ordnar sig i så fall själv i kategorier som är oberoende av språket. Sanningen är en fråga om korrespondens (motsvarighet) mellan världens kategoriska uppbyggnad och språket. Den reella världen påverkar å sin sida språkets struktur. Världen är liksom färdigt given och existerar som strukturerad, medan människans uppgift är att upptäcka denna struktur (Mäki 1987, s 91). Detta grundar sig på antagandet om ett samband mellan människornas begreppsvärld och verkligheten. Putnam har kallat sina ovannämnda uppfattningar för extern realism. Senare har han övergått till att stöda den så kallade interna realismen. Inom den ser man sanningen som beroende av kunskapen. Världen ordnar sig inte i kategorier, som bestämmer det enda rätta sättet att beskriva den på. Ändå existerar världen objektivt. Människan strukturerar världen när hon konstruerar beskrivningar av den. Det kan således finnas många riktiga beskrivningar, och världen ses inte, liksom inom den externa realismen, som färdigt given (Mäki 1985, s 91).

Man har således sökt svar på problemet om förhållandet mellan världen och dess beskrivningar i olika korrespondensteorier. Distinktioner har också gjorts mellan världen så som den framträder i den vardagliga erfarenheten och världen så som den verkligen är. Enligt många av vårt sekels mera betydande och inflytelserika filosofer säger korrespondensteorierna emellertid ingenting väsentligt. Sålunda har man föredragit att se världen som objekt för vissa intentionella funktioner (Husserls fenomenologi) eller som fritt bestämbara värde- och meningsinnehåll (existentialismen). Föremålen för Husserls fenomenologiska undersökningar var de begreppsliga strukturer med hjälp av vilka det mänskliga medvetandet strukturerar sin erfarenhet samt de strukturer som ordnar medvetandet (Saarinen 1987, s 120). Verkligheten som sådan kommer inte i första rummet; det är den konceptualiserade och i besittning tagna verkligheten som gör det. Som en följd av detta ser man människans verklighet som pluralistisk och formad genom kognitiva och emotionella erfarenheter. En konsekvens av detta är att bildens språk, som begreppen är kopplade till, producerar form åt verkligheten. Man har förutom genom korrespondensteorier försökt nå sanningen om världen genom koherensteorier, för vilka det är viktigt att beskrivningarna passar ihop och är samstämmiga. Genom att inte kräva att beskrivningarna är oföränderliga eller på förhand givna finner man ett

rörelseutrymme för förhållandet mellan verkligheten och dess beskrivningar.

I den visuella avbildningen av verkligheten har distinktionen mellan att se och att veta långa traditioner, ända från antikens Grekland. Konsthistorikern Ernst Gombrich har tolkat bilderna från de egyptiska dynastiernas epok som ett på vetande grundat avbildningssätt (Gombrich 1984, s VI). Däremot strävade impressionisterna i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet efter rent optiska sinnesintryck, liksom de också levde i ständigt skiftande ögonblick. I antikens Grekland förknippades imitationen av seendet med begreppet mimesis. Gombrich har tolkat hela den västerländska målarkonstens utveckling som en lång process mot perfektion av verklighetsillusionen (Gombrich 1984, s 118 och 292).

Ruskin införde begreppet "det oskyldiga ögat" i konsthistorien i *Modern Painters* 1843. I sina målningar från slutet av 1700-talet och början av 1800-talet försökte John Constable, som bland annat var landskapsmålare, se med oskyldiga ögon. Utgångspunkten för hans målningar var naturen, den unika upplevelsen av denna samt försöket att fånga allt med en blick som var fri från förutfattade meningar och trogen mot verkligheten (Gombrich 1984, s 175). Uppfattningen kan kallas naiv realism, då verkligheten antas likna våra sinnesintryck. Iakttagandet ansågs vara passivt.

Heinrich Wölfflins fråga varför olika folk under olika tider har framställt världen på så olika sätt har visat sig vara ett i eftervärldens ögon mer fruktbart sätt att vinkla problemet på. Hans uttryck "seendets historia" hänför sig till de ovannämnda uppfattningarna om den mänskliga begreppsvärldens kulturella bundenhet och begreppsvärldens betydelse för avbildandet. Semiotikern Altti Kuusamo har tolkat Gombrichs huvudtankar om avbildandet av verkligheten på följande sätt (Kuusamo 1990, s 92):

- det lönar sig inte att söka en ursprunglig modell för avbildandet i naturen; den finns i kulturen;
- mimesis (efterbildandet) är alltid transformation (omformande);
- kopior av verkligheten kan inte finnas.

Både den naiva realismen och hela tanken på att imitera naturen eller världen har sedermera ifrågasatts, och man har också övergivit distinktionen mellan vetande och seende. Man har förstått, att det som människan ser kan lika litet som sådant överflyttas till ett papper som till en dator. Det finns ingen ren sinneskunskap och inte heller något mekaniskt upplevande subjekt. Vi ser och tolkar objekten samtidigt. Att se och att veta går in i varandra. Enligt Hanson är "att se att" ett logiskt element, som förenar våra förmåelser med vår kunskap och vårt språk. Detta visar att bildfältet är begreppsligt organiserat (Hanson, s 69). Det är uppenbart att vi inte kan urskilja verkligheten från våra erfarenheters ständiga ström utan att på förhand ha skapat observationer, antaganden och kunskap samt ägnat oss åt

begreppsliganden. Kuusamo talar om människans förkodade konstruktioner, som bestämmer förväntningshorisonten och de kognitiva förutsättningarna. Detta kallar han vårt kulturella förmedvetande (Kuusamo 1990, s 4, 12). Verklighetsupplevelsen är således en kontextuell tolkning. Man anser numera seendet vara en aktiv mänsklig verksamhet, i motsats till den tidigare uppfattningen om ett passivt och oskyldigt seende. Sökandet efter mening och behovet av att tolka styr seendet, som stöder sig på bland annat klassificering, sortering, särskiljande och jämförande. Genom denna mänskliga process av begreppsligande blir förnimmelserna meningsfulla.

Att världen (verkligheten) betraktas ur subjektets egen position och att tingen inte har av begreppen oberoende innehåll kan man se som en fortsättning på det kantianska tänkandet. Där handlar kunskapen om världen som den ter sig i människans erfarenhet.

Enligt Gombrich styrs den visuella framställningen av olika framställningskonventioner. Dessa är kulturbundna och föränderliga, liksom begreppen inom den kritiska realismen. Människorna kan förutom genom att observera objekten lära sig göra bilder också genom att observera tidigare bilder. Synen på framställningens konventionsbundenhet har förts ännu längre av Nelson Goodman. Han vill frigöra framställningens realism från förhållandet mellan bild och objekt och i stället placera den i relationerna mellan olika sätt att avbilda.

Psykologerna menar att kognitiva kartor och mentala bilder styr människans förnimmelser. De har också använt begreppet konstruktion i samband med människans kognitiva funktioner. Konstruktionerna är sådana modeller eller schemata, som människan skapar och som hon använder och prövar när hon vill göra förutsägelser (Lehto 1987, s 34). Inom psykologin har man också tagit i bruk begreppet representation för att hänvisa till sådana personliga konstruktioner, med hjälp av vilka människorna organiserar sin kunskap om omgivningen, eller till de sätt på vilka de konstruerar denna (Aura 1989, s 35). Begreppet konstruktion har använts också om hypotesartade förutsägelser (Lehto 1987, s 18). Begreppet schema har å sin sida använts för att hänvisa till förutsägelser av kommande sakförhållanden eller händelser i strukturell form, bland annat Neisser (Aura 1989, s 54). Människan testar ständigt sina schemata genom att sluta nya sinnesintryck till de föregående.

Konsthistorikern Gombrich har använt begreppet schema för att problematisera bildens karaktär, och därmed avsett de första vida och ungefärliga kategorier som bildkonstnären börjar sitt gestaltande med och som sedan under arbetets gång småningom blir fastare (Gombrich 1984, s 74).

I början finns ett schema, som man sedan kan försöka anpassa till exempelvis en människas yttre. Schemata är härvid tentativa förslag i bildform, producerade av det mänskliga sinnet. Till exempel arkitekternas skisser kan på basen av det föregående förstås som schemata.

Det väsentliga är att det som vi ser, med utgångspunkt i de uppfattningar om aktivt seende som relaterats ovan, inte bestäms uteslutande av iakttagelsernas objekt, utan också av vårt tolkningsbehov. Tolkningar förnyas och preciseras. Då kan man visserligen fråga vilketdera som har primär betydelse: objektet eller tolkningsbehovet? Enligt Barlett är människans alla kognitiva processer (att förnimma, att tänka, att analysera information samt ge den en meningsfull form) försök att hitta meningar (Lehto 1987, s 25). Barletts uppfattningar liksom Gombrichs, Ecos och Kuusamos (semiotiska) uppfattningar om tittarens kulturella förväntningar och begrepp kan konstateras betona just tittarens roll och det aktiva seendet. Deras uppfattningar har beröringspunkter med den tidigare nämnda kritiska realismen när det gäller erfarenhetskunskapens begreppsliga grunder. Tittaren är den som i sista hand producerar betydelser och skapar bilderna på nytt.

### *Om bildrealism och om tolkning av bilder*

Bland den postmoderna erans kulturkritiker har sociologen Jean Baudrillard hävdat att det reella helt och hållet har förvandlats till simulacra (kopior utan original) och försvunnit. Jari Aro tolkar Baudrillards påståenden så att skillnaden mellan det verkliga (den reella världen) och det illusoriska har försvunnit och förlorat sin funktionsduglighet (Aro 1990, s 43). I så fall har tecknen och till exempel bilderna inte längre någon yttre, reell referent. Tecknen har blivit självständiga och deras referenser har lösts upp. Vår värld har blivit en värld av tecken. I stället för en autentisk upplevelse av verkligheten och omgivningen har vi fått ett flertal media (TV, datorer, med mera).

Baudrillards påståenden är i någon mån alarmerande. Men även om man har utvecklat olika medier mellan verkligheten och människorna, så fungerar bilderna fortfarande i vår värld som representanter för verkligheten och existerar på sitt objekts vägnar (till exempel den miljö som skapas). Det är uppenbart att vissa bilder kan anses vara mer lika verkligheten än andra och i den meningen realistiska. Avgörande är då knappast graden av likhet mellan bild och objekt utan var likheten finns. Å andra sidan finns det inga allmänna regler för hur bilder borde påminna om sina objekt (Hietala 1990, s 19). Verkligheten kan inte heller direkt identifieras med något visuellt representationssystem. Vissa bilder kan te sig naturliga och möjliga att förstå direkt, men också de är villkorliga och möjliga att förstå bara inom vissa kulturkretsar (Lotman 1989, s 14).

Bildforskningens olika teoretiska riktningar ser likhetens problematik på olika sätt. Konventionalisterna betonar bilden som konstruktion, och anser likheten grunda sig på kulturella konventioner (bland annat Umberto

Eco). Likheten blir då relativ. Konventionalisterna koncentrerar likhetens problem till de förutsättningar som påverkar upplevelsen av likhet (Hietala 1990, s 22). Ärkekonventionalisten Nelson Goodman konstaterar i boken *Languages of Art* (1968) att likhetens problematik inte alls har att göra med förhållandet mellan bild och objekt, utan endast med förhållandet mellan den framställningskonvention som använts och de konventioner som allmänt är i bruk (Hietala 1990, s 18). Bilder ses genom andra bilder, inte genom verkligheten. Bilder påminner om andra bilder; bilderna och verkligheten har olika teckensystem och tolkningskoder. Om iakttagandet av verkligheten är bundet till konventioner, hur skulle inte då iakttagandet av bilder vara det? Bland bildforskningens realister hävdar man å sin sida att en bild med kvaliteten likhet hos tittaren åstadkommer ett synintryck som motsvarar det reella iakttagandet av objektet (Hietala 1990, s 19). Slutresultaten av objektet och bilden motsvarar varandra.

Som motargument mot de ärkekonventionalistiska uppfattningarna kan man påpeka, att graden av upplevd realism hos bilder som representerar verkliga objekt åtminstone i någon mån korrelerar med graden av likhet med objektet. Goodman ger däremot som kriterium för realism hur lätt bilderna meddelar sin information (Goodman 1985, s 36). Faktorer som påverkar realismen är till exempel framställningssättens grad av igenkännbarhet, stereotypi och utbreddhet (Gombrich 1984, s 87).

Bildernas likhet och deras motsvarighet med sitt objekt är begreppsligt åtskilda. Motsvarighetsförhållandet är symmetriskt: Objektet kan motsvara sin bild, bilden sitt objekt. Motsvarigheten kan gälla utan att bilden är lik objektet. Motsvarigheten mellan bilden och objektet grundar sig på isomorfi eller analogi. Motsvarighet mellan bild och objekt kan man söka i till exempel:

- intryckens
- reaktionernas
- de psykiska upplevelseernas eller
- den givna informationens motsvarigheter.

Å andra sidan behöver motsvarigheten i tittarnas reaktioner inte grunda sig på att bilderna är likartade.

Ur semiotisk synvinkel kan bilder som sådana förstås som ett system av relationer mellan bildernas innehåll och deras uttryck. De har en innehållsnivå och en uttrycksnivå. Bildkonventioner innebär, att några framställningsidéer har nått status av förebilder. Olika bildgenrer, som presentationen av arkitektur- och stadsplaneringsprojekt, har i någon mån utvecklat standardiserade och officiellt godkända sätt att framställa förhållanden på. Föreställande bilder har också, som tidigare konstaterades, ansetts vara naturliga tecken, som om de vore genomskinliga med hänseende på tolkningen eller som om tecknet (bilden) kunde ha bara ett lämpligt uttryck.

Bilder skulle i så fall vara möjliga att förstå i sig, i motsats till symboliska tecken. Enligt konventionalisternas uppfattningar kan också föreställande bilder förstås som villkorliga och kodade budskap, som kräver tolkningsnycklar. Bildernas system av relationer måste enligt konventionalisterna skapas och konstrueras. Bilder är relaterade till sina objekt genom syftningar. Bilden syftar på det som den föreställer. Representationen är sålunda knuten till bildernas kognitiva innehåll.

Emile Benveniste har karakteriserat bildernas system som öppet (Kuusamo 1990, s 76). Då kan tolkningarna variera beroende på tittaren och samma tittare kan ändra och rätta sin tolkning utan att han nödvändigtvis någonsin hittar en slutlig tolkning. Man kan tillägga eller ta bort element från det varseblivna, och inbillningen grundar sig i allmänhet på att man lagt något till det framställda. Den givna uppgiften eller den anammade synvinkeln kan emellertid föra tittaren mot tolkningar av en viss typ. Till en del grundar sig arkitekturbildernas tolkningsmöjligheter på just detta.

Det är uppenbart att bilder som grundar sig på olika avbildningssätt i varierande grad är öppna för tolkningar. Arkitekternas skisser kan till exempel vara ganska öppna. Allt i dem kan vara meningsfullt och det finns inga stränga regler för tolkningen eller presentationen. De kan ge antydningar i flera riktningar och därmed också utgöra en fruktbar hjälp för arkitektens eget tänkande. Med beaktande av framställningssättet indelar de sig inte i distinkta enheter. Skisser är varken ur arkitekternas eller publikens synvinkel gemensamma, till skillnad från officiella stadsplaner eller arbetsritningar. I de sistnämnda är tecknen differentierade och på förhand bestämda, och tolkningen därmed mindre öppen.

Ur tolkarnas synvinkel påminner skisser något om dikter. De är semantiskt djupa och söker olika meningsnivåer. Typiskt för dem är uttryckens och de olika relationernas fullhet. Som deras motsatser kan man se olika diagrammatiska framställningar, där klara tolknings- och framställningsregler råder. I ett symbolsystem som på detta sätt är öppet och djupt kan kännedomen om bilden (tecknet) aldrig vara helt slutgiltig eller självklar. Å andra sidan är en på bilder grundad kommunikation som lämnar allting öppet omöjlig. Då styrs tolkningen inte längre av förhandsantaganden och tittaren har ingen standard för sina jämförelser (till exempel den presenterade bilden i förhållande till andra bilder). En riktig tolkning beror ändå på det sammanhang där till exempel stadsplane- eller arkitekturbilder skall användas. För till exempel den godkännande planeringsinstansen är den rätta tolkningen av bilderna juridisk.

Gombrich har skrivit om kubismens bilder som bilder där tittarens tolkning inte kan vila och där olika syftningar ger upphov till konfliktsituationer i tolkningen (Gombrich 1984, s 28). I alla formaliserade sätt att presentera arkitektur strävar man däremot till att syftningarna är koherenta och samstämmiga.

### *Om bilder i arkitektarbetet*

Man kan se arkitekturritningar och andra visuella sätt att presentera arkitektur (miniatyrmodeller m m) som en art av beskrivningar, där också underarter (skisser m m) kan urskiljas. En del av dessa är formaliserade och bildar därmed sina egna specialspråk. Formaliserade framställningssätt är till sin karaktär klart konventionsbundna. I officiella stadsplaner är tecknen differentierade och bundna till på förhand givna betydelser. I dem är förhållandet mellan innehåll och uttryck långt automatiserat. I allmänhet grundar sig regelsystemen för arkitekturpresentation på den deskriptiva geometrins framställningssätt, där motsvarighet med objektet uppstår genom bestämda regler.

Stadsplanerna med sina tecken eller elsystemritningarna med sina symboler representerar officiella symbolsystem. Den klart formaliserade framställningen syftar i stads- och arkitekturplaneringen till att göra proceduren för godkännande entydig, så att ritningarna som instruktioner för byggandet inte är möjliga att tolka på flera sätt. Formaliserade framställningssätt används mycket inom institutionaliserad planeringspraxis. Mindre formaliserade och friare framställningssätt hör hemma i planerarnas eget arbete och i den inofficiella kommunikationen mellan parterna. Där kan uttrycks sättet i sig ganska fritt förmedla betydelser. I formaliserade system för presentationer ingår en slags förstrukturering genom uttalade krav.

De kommunikationssituationer som förekommer i planeringen och som är grundade på bilder kan gestaltas genom att man iakttar framställningsintressena hos bildproducenterna och producenterna av andra visualiseringar samt mottagarnas tittarintressen (jfr Kuusamo 1990, s 16). Framställnings- och tittarintressena påverkas i sin tur av framställarnas och tittarnas egen bakgrund, attityder, motiv och kunskap. Framställningsintresset i planeringen omfattar i allmänhet en ändamålsenlig förmedling av kunskapen och en vilja att få tittaren att se på ett visst sätt. Arkitekternas sätt att få sina bilder att framställa och representera sina objekt innehåller deras arkitekturuppfattning och -ideologi. Ideologin kan här förstås som en personlig eller kollektiv artikulering av medvetande, attityder och principer. Ideologin kan förmedlas genom olika konnotationer (bibetydelser) i bilden. Såväl bildernas innehåll som deras uttrycksnivåer kan utgöra ideologiska lösningar.

Olika tittare eller tittargrupper kan ha specialintressen, dit också framställningens grad av livfullhet kan hänföra sig ("Art and Language", s 147). Tittaren är inte nödvändigtvis medveten om framställningsintresset (till exempel i masskommunikationssituationer). Kommunikationen mellan planeraren och hans publik blir ändå möjlig först när hans och publikens förväntningar i förhållande till det framställda är tillräckligt lika. I sin egen-



skap av tecken kräver bilderna alltid tolkning. Den visualisering planeraren gör för eget behov kan förstås som en autokommunikationssituation, då bildskaparen och tittaren är en och samma person (Broms, s 125-138).

Arkitekturbilder står i relation till sin skapare och sina tittare, men också till sitt objekt. Kommunikationssituationen kan ses som tvåskiktad, dels som en specifik situation, och dels mera allmänt som en helhet av de till planeringen anslutna instansernas strävanden och förhoppningar, till exempel inom ramen för ett projekt. Till framställningsintressena kan förutom arkitekturideologi höra en vilja att få tittarna att för sig själva fylla i presentationerna och fästa egna betydelser vid dem. Tittaren kan uppleva bilderna som objektiva, eller han kan genom att identifiera bildproducentens val och strävanden försöka hitta dennes framställningsintresse. Planerare som är vana vid arkitekturritningar märker inte nödvändigtvis bildernas uttrycksnivå utan läser dem liksom direkt. De styrs av inlärd bildkonventioner och yrkeskårens interna regler för presentation. För andra är tolkningen av bilderna mer problematisk. Arkitekterna har också sina egna begrepp formade genom konstant upprepade språkbrukssituationer.

När vi ställs inför en situation av nytt slag jämför vi den oftast med en tidigare. Sammanhanget (kontexten) både inom bilden och i bildens förhållande till vår tidigare kunskap och erfarenhet ger oss en utgångspunkt för tolkningen. I ett videoprogram bildar till exempel programmets olika avsnitt sinsemellan en kontext. En värdering av stadsbilden inbegriper ett samband som stiger ur uppgiften. Å andra sidan styrs vi i bildtolkningen av samma sannolikheter med tillhörande kopplingar som i verkligheten (Blocker 1979, s 240). Så antar man till exempel att föremålen i den reella världen är bestående, och samma gäller de föremål som framställs i bild. Vi kan inte se bakom hörnen när vi promenerar i staden men har ändå förväntningar om vad som finns där, och det samma gäller tolkningen av perspektivritningar. Arkitekturritningarnas människor är inte riktiga människor i riktiga miljöer utan fiktiva människor i fiktiva miljöer. Ändå förmår vi läsa ritningarna och göra antaganden om människorna på bilderna samt dra slutsatser om hur de beter sig i vissa förhållanden. Det är dock viktigt att de syftningar som ingår i bilderna är koherenta, likriktade och samstämmiga.

Bilder och andra visualiseringar har i planeringspraktiken fått tjäna olika funktioner: planerarens eget arbete; förhandsvärdering av planerna; kommunikation mellan parterna; beslutsfattande; normering av byggandet, och så vidare. I dessa fall kan bildernas värde bestämmas utgående från deras servicefunktioner och uppgifter). Vinklingen av objektet och framställningssättet väljs utgående från bildens bruksfunktion. Skisser medverkar i processen ända från den första vaga definitionen av objektet till dess exakta definition. Å andra sidan utgör beskrivningarna av planerna ofta råd

för hur byggnaderna skall uppföras, kvarteren bildas med mera (jfr Burman & Säätelä 1990, s 15).

Genom beskrivning av planeringsförslagen kan man möjliggöra också en intersubjektiv-mellanmänsklig värdering av objektet och få värderingsargumenten att riktas mot samma objekt. I en sådan process kan en person hjälpa en annan att se på ett visst sätt. Det som i själva verket behövs i planeringen är nyttiga, inspirerande, övertygande beskrivningar och jämförelser som är anpassade till den aktuella funktionen. Planeringskommunikationen kräver också bilder som talar till sin tittare och väcker dennes intresse och nyfikenhet.

Visualiseringar av planeringsförslag är förhandsbeskrivningar av projekten. De kan förstås som beskrivningar av möjliga världar, av sannolika och samtidigt eftersträfvade tillstånd. Beskrivningarna kan vid behov vara sanningsenliga på så sätt att de skapar en verklighetsillusion, samt att de är övertygande och trovärdiga. Verklighetsillusionen behövs åtminstone med tanke på olika erfarenhetsbaserade dimensioner samt med tanke på en känslobaserad uppskattning.

Tittarens känsla av att själv vara närvarande hör till verklighetsillusionen. Detta utesluter givetvis inte att planeringsbeskrivningarna över huvud taget bör innehålla så mycket information att de är förståeliga. Även om man inte kan uppleva de känslor som är förknippade med planeringsobjektet så starkt att man är i deras våld är det möjligt att leva sig in i planeringsobjektet. Uppenbarligen har man en annorlunda och större emotionell distans till planeringsförslaget än till verkligheten (jfr Haapala 1990, s 54).

Presentationen av arkitektur har gjorts begriplig genom olika modell- och strukturbegrepp. Diagram kan till exempel förstås som statiska modeller. Isomorfer förstås som likhet och samstämmighet i strukturen. I dem är relationerna mellan komponenterna i det avbildade och i det avbildande systemet lika pålitliga. Analogin innehåller för sin del tanken att man utifrån vissa likheter mellan två system kan sluta sig till likheter i andra avseenden. Så är ritningar som anger skala analoga när det gäller proportioner, miniatyrmodeller när det gäller rumsliga dimensioner, kartor när det gäller spatiala relationer och mått. I den deskriptiva geometrin ingår tanken om objektets och ritningens på regler baserade motsvarighet.

Man blir tvungen att ordna projektbeskrivningarna kring samma objekt för att smånigom klargöra och fylla i detaljer. Eftersom allt i planeringen aldrig kan presenteras, baserar sig projektbeskrivningarna ofta på de dominerande eller karaktäristiska egenskaperna hos objektet, på utnyttjande av standardsituationen samt generaliseringar genom till exempel klasser och

kategorier. Tolkningssvårigheterna inför bilder och andra visualiseringar kan hänföra sig till svårigheten att förstå att olika generaliserade eller delvisa presentationer presenterar konkreta miljöer och helheter. Olika perspektiviska detaljbilder är till exempel metonymiska till sin karaktär (delen står för helheten). Projektpresentationerna är också ofta idealiserade. Speciellt väl framgår detta av framställningar som baserar sig på datormodeller, där olika delar i allmänhet ges samma idealiserade definitioner och där en exakt och felfri presentation har blivit en del av den självlegitimerande tekniken. Arkitekturbildernas referensfunktioner kan till exempel vara:

- att belysa genom exempel;
- att beskriva objektet;
- att representera eller framställa objektet.

Exempel fungerar ofta väl speciellt när det gäller att införa estetisk kunskap i planeringen.

I den traditionella presentationen av arkitektur har kunskapen funnits i en enda form och den har inte kunnat överföras från ett medium till ett annat. Den nya informationstekniken har avskaffat denna begränsning. Det har blivit möjligt att interaktivt skapa, behandla och betrakta bilder. Tidigare bilder kan utgöra en utgångspunkt för nya, som inte längre relateras till ursprungliga objekt, till exempel förefintliga miljöer eller händelser; och bilderna kan allt klarare uppfattas som konstruktioner.

Olika bildnivåer kan i den numeriska bildbehandlingen framträda samtidigt (till exempel en bildnivå för nuet, en annan för framtiden). I bildtransformationerna får man bilder att metamorfoslikt förvandlas till andra bilder.

Videoprogrammen kan innehålla parallella händelsekedjor. Till de nya redskapens egenskaper hör också möjligheten att via bilder nå fler människor än tidigare (kabeltelevision med mera). Men väsentligt är att ingenting i planeringen blir värdefullare genom att man använder datorer eller annan ny teknik. Genom att göra modeller med dator kan man till exempel skapa bilder som verkar finslipade, men hur påverkar de upplevelsen av själva objektet? Man bör också fråga sig vilka nya manipuleringsmöjligheter de nya specialteknikerna innehåller och vilka faktorer som leder till feltolkningar.

### *Referenser*

- Anon, 1989. "Arkkitehtuurikilpailuja 3. Ruoholahden suunnitelmakilpailu". *Arkkitehti* Vol 2, kilpailuliite, 39 s. (In Finnish.)
- Aro, JJ, 1990. "Baudrillard ja modernin kulttuurin patologia". *Sociologia* 1, s 42-51. (In Finnish.)

- "Art & Language. 1984. Portrait of VI Lenin." Teksessa: *Modernism, criticism, realism. Alternative contexts for art*. Harrison, C & Orton, F, eds., (Lontoo, Harper & Row s 145-168. (In finnish.)
- Aura, S, 1989. *Episodi liikkumisen analyysiyksikköinä. Rakennetusta ympäristöstä liikkuttaessa saatavan esteettisen kokemuksen ympäristöpsykologinen tarkastelu*. Tampere, Tampereen teknillinen korkeakoulu. Julkaisuja 58. 219 s.
- Blocker, H G, 1979. *Philosophy of art*. New York. Charles Scribner's sons. 277 s.
- Broms, H, 1987. "Autokommunikation – a way to introduce visions to the organisation." Teksessa: Broms, H & Kaufmann, (eds). *Semiotics of culture*. Proceedings of the 25th Symposium Imatra, Finland. Helsinki, Arator Inc, s 125-138.
- Burman, C & Säätelää, S, 1990. *On understanding architectural drawings*. Julkaistematon moniste. 18 s.
- Gombrich, E H, 1984. *Art and Illusion*. 7th ed. New Jersey, Princeton University Press. 466 s.
- Goodman, N, 1985. *Languages of art*. Indianapolis, Hackett Publ. 265 s.
- Goodman, N, 1984. "Seven strictures on similarity." Teksessa: *Modernism, criticism, realism. Alternative contexts for art*. Harrison, C & Orton (eds), F Lontoo. Harper & Row, s 85-99.
- Haapala, A, 1990. "Kyyneleitä katsomossa. Elokuvan emotionaalinen kokeminen." *Synteesi 1*, s 44-55. (In finnish.)
- Hanson, N R, 1984. "Observation." Teoksessa: *Modernism, criticism, realism. Alternative contexts for art*. Harrison, C & Orton (eds), F Lontoo, Harper & Row, s 69-83.
- Hietala, V, 1990. "Elefanti ja heinävankkurit. Kuvallisesta ja elokuvallisesta realismista." *Synteesi 1*, s 18-26. (In finnish.)
- Kuusamo, A, 1990. *Kuvien edessä*. Helsinki, Gaudeamus. 259 s. (In finnish.)
- Lehto, T, Syyskuu 1987. *Arkkitehtiot opiskelijoiden ja muiden alojen opiskelijoiden ympäristökokemuksen merkityssisältö*. Helsingin yliopisto, Psykologian laitos, tutkielma, julkaisematon moniste. 77 s + liitt. 12 s. (In finnish.)
- Lehtonen, H & Norvasuo, M, 1988. *Visuaalisen havainnollistamisen perusteista suunnittelussa*. Valton teknillinen tutkimuskeskus, Yhdyskunta- ja rakennussuunnittelun laboratorio, moniste. 162 s + liitt. 12 s. (In finnish.)
- Lotman, J, 1989. *Merkkien maailma*. Kirjoitelmia Semiotiikasta. Helsinki, SN-kirjat Oy, Painokaari Oy. 298 s. (In finnish.)
- Mäki, V, 1986. "Tieteellinen realismi ja marxismi." Teksessa: *Vuosisatamme filosofia*. Niiniluoto, I & Saarinen, E, (eds) Porvoo – Helsinki – Juva, Werner Söderström Osakeyhtiö, s 74-110. (In finnish.)
- Niiniluoto, I, 1980. *Johdatus tieteen filosofiaan*. Helsinki, Otava, 314 s. (In finnish.)
- Saarinen, E, 1987. "Fenomenologia ja eksistentialismi." Teksessa: *Vuosisatamme filosofia*. Niiniluoto, I & Saarinen, E (eds) Porvoo – Helsinki – Juva, Werner Söderström Osakeyhtiö, s 111-144. (In finnish.)