

Kroppar under träd

- en miljö för konstnärlig forskning

Kroppar under träd

- en miljö för konstnärlig forskning

Henric Benesch

Högskolan för Design och Konsthantverk vid Göteborgs universitet



**Filosofie doktorsavhandling i design vid Högskolan för Design och
Konsthantverk – Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet**

ArtMonitor avhandling nr 17

**Serien Art Monitor ges ut av
Nämnden för konstnärligt utvecklingsarbete
Vid Konstnärliga Fakulteten, Göteborgs Universitet
Adress:
Art Monitor
Göteborgs Universitet
Konstnärliga fakultetskansliet
Box 141
405 30 Göteborg
www.konst.gu.se**

**Tryck: Intellecta Infolog AB, Västra Frölunda 2010
Engelsk översättning: Roger Tanner
Omslagslayout: Henric Benesch
Omslagsbild: Cor-Ten
© Henric Benesch 2010
ISBN: 978-91-977758-6-1**

Abstract

Title: Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning.

English title: Under the canopy – an environment for artistic research.

Language: Swedish

Keywords: Artistic Research, Architecture, Change, Doxa, Environment, Heuristics, Space, Poetics

ISBN: 978-91-977758-6-1

This dissertation in the field of artistic research is an articulation, in words and images, on the experience of working with a notional environment for artistic research. It is not a reflection on or a description of the process which the work has involved, but above all an articulation, characterisation and development, in words and images, of the conceptual and pictorial world constituted during, through and in the course of the actual work on an environment for artistic research in Vasaparken, Göteborg. The work is the design of a design process or, in the words of Aristotle, a form of poetic, in which great importance has been attached to making the special relationship between the concrete project and the text as clear as possible.

Underlying this concrete work is an interest in the fundamental issue of the dynamic relation between activities (people), environments (buildings) and outward circumstances in perspectives of change. These issues are of a general nature but are especially relevant in relation to the emergence of new fields and practices, as in the case of artistic research. That is to say, fields, activities and practices which are more open by nature and more amenable to change than is usually the case with established fields, activities and practices.

This work can also be viewed as a form of travel report, both general and specific, in the hope that it can be used as a form of guide book, to be read by those similarly interested and wishing to undertake corresponding journeys, but it can also serve as travel literature for those interested in the places or in travel as such.

Tack till:

min älskade Valeria och min familj

mina medforskande: Martin Avila, Mike Bode, Magnus Bårtås, Tina Carlsson, David Crawford, Cecilia Grönberg, Andreas Gedin, Thomas Laurien, Annica Karlsson Rixon, Kersti Sandin Bülow, Ylva Sandgren, Bryndis Snæbjörnsdóttir, Staffan Schmidt, Elisabeth Yanigasawa-Avén, Lars Wallsten, Ulrika Wänström Lindh och Niclas Östlind

och då speciellt: Otto von Busch, Tobias Engberg och Kajsa G. Eriksson

**samt mina opponenter vid 25 %-, 50%- och slutseminarium:
Ramia Mazé, Sune Nordgren och Fredrik Nilsson**

**och inte minst de som hjälpt mig på traven: Sara Arrhenius,
Camilla Larsson, Lene Crone Jensen och Helena Persson**

inte att förglömma: Peter Christensson

**dessutom, på plats bredvid mig i en riksha:
Emma Corkhill och Johan Öberg**

**samt sist men inte minst, Mika Hannula, Mats Rosengren och framför
allt Peter Ullmark utan vilka det här arbetet inte hade varit möjligt.**

Inledning	- 3
En miljö för konstnärlig forskning	- 13
Kroppar under träd	- 97
Nya kroppar	- 127
Ett enkelt rum	- 157
English Summary	- 185
Referenser	- 195

Inledning

Konstnärlig forskning är ett nytt verksamhetsområde som i allmänhet baseras på integrerade konstnärliga projekt. Till skillnad mot annan forskning finns ännu inget tydligt regelverk att följa för att säkerställa kvaliteten. Eftersom de konstnärliga praktikerna också skiljer sig från varandra är det fortfarande oklart i vad mån det är meningsfullt att tala om det som nu håller på att utvecklas med ett samlat begrepp. Det finns dessutom en hel del som talar för att utvecklingen av området även är ett uttryck för att en mer allmän omprövning av etablerade kunskapsbegrepp och av forskningens roll i förhållande till de praktiker den är tänkt att stödja. Föreställningen att forskningen kan leverera evidensbaserade samband som praktiken sedan utnyttjar som komponenter i skapandet av alltmer långsiktigt hållbara artefakter ifrågasätts. Perspektivets betydelse för vilka kunskaper som växer fram och svårigheterna att veta vad som verkligen gäller utanför de snäva avgränsningar forskningen gjort för att få kontroll framstår som alltmer problematiska. Därmed har också praktikernas egen kunskapsuppbyggnad och kunskapsspridning som i stor utsträckning bygger på väl presenterade exempel fått ökad uppmärksamhet. Här finns ingen förhoppning om möjligheter till en direkt överföring av erfarenheter. Exempelen måste användas associativt och metaforiskt. Även utanför de konstnärliga sammanhangen kan man tala om en poetik.

Samtidigt måste forskningen kunna förbli en egen praktik med unika arbets- och representationsformer och särskilda kvalitetskriterier. De konstnärliga projekt som genomförs inom ramen för konstnärlig forskning måste därmed i förhållande till konst i gängse mening vara annorlunda både vad gäller inriktning och genomförande. För att bli rätt förstådda och därmed konstruktivt användbara utanför de sammanhang de tillkommer måste de sättas in i större sammanhang och öppnas för en kritisk diskussion som stimulerar till olika typer av fortsättningar. Projekten kan inte, som många konstnärliga verk, vara slutpunkten. Men de behöver heller inte för den skull ses som en ny pusselbit i en på förhand uttänkt helhet.

*

Arbetet kan ses som en form av reseberättelse, både generellt och specifikt. Beroende på vilka vi är, vilka erfarenheter och färdigheter vi har och vilka val vi gör, blir varje reseberättelse unik. Likväl är reseberättelser allmängiltiga i det att de rymmer erfarenheter som alla har möjligheter att relatera till och leva sig in i.

En resa börjar med att någon sätter ner foten *någonstans* och tar ett första steg (någon *annanstans*), och sen ett steg till, och sen ytterliggare ett osv. I mitt fall börjar resan i min praktik som arkitekt med ett allmänt intresse för hur man kan hantera de dynamiska processer som man möter i verksamheten och i byggprocessen. Jag talade om detta 2006 i en föreläsning på Bonniers Konsthall om konstens rum, som då var min inriktning. Föreläsningen hade rubriken - *Att planera för det okända*.

Senare bytte jag fokus från konstinstitutionerna till den konstnärliga forskningen och dess miljöer som jag själv är en aktiv del av. Motivet var framför allt att ingen riktigt visste vart detta fält var på väg. Min professionella frågeställning spetsades till. Samtidigt fann jag att det rumsliga perspektivet saknades i denna utvecklingsprocess. Diskussionen om den konstnärliga forskningen var mycket nyanserad när det gällde skillnaderna i arbetsformer och resultat gentemot andra slag av forskning men liten vikt las på de fysiska och rumsliga sammanhang som betingar arbetet. Jag fann ett tomrum att fylla med min problematisering och mitt konkreta konstnärliga arbete.

Utgångspunkten för avhandlingen är med andra ord min egen erfarenhet som forskarstuderande vid Konstnärliga fakulteten och de otaliga samtal, diskussioner, seminarier, möten, föreläsningar, föreställningar, utställningar som utgjort min och mina kollegors vardag. Avhandlingen bygger på den *levda*, sammanlagda erfarenheten som forskarstuderande och arkitekt i ett specifikt sammanhang och inte på en neutral studie av detta sammanhang. Resultatet av mitt arbete är inte bara en diskussion om problem och möjligheter utan också ett konkret förslag till en miljö för

konstnärlig forskning och dess seminarieverksamhet som omsätter min analys av etablerade normer och föreställningar, med Ludwik Flecks ord rådande *tankestilar*,¹ i en slags syntes.

Det man då normalt ställer krav på är en redovisad medvetenhet om olika sätt att bedriva den aktuella typen av forskning och om den praktik som kunskapen riktar sig till. Detta har inte varit så lätt genom att det finns så få exempel på konstnärlig forskning inom arkitektur och design. Det viktigaste för mig har i stället blivit att göra det speciella förhållandet mellan det konkreta projektet och texten så tydlig som möjligt. Fokus är inte på vare sig byggbarheten eller den analytiska skärpan utan på samspelen mellan framställningen av bilder och text.

Detta arbete är med andra ord varken ett byggnadsprojekt eller en analytisk avhandling, utan en artikulation, i text och bild, av erfarenheten att arbeta *med* en tänkt byggd miljö för konstnärlig forskning. Det är inte någon reflektion *kring* eller beskrivning *av* den process arbetet har inneburit, utan framför allt en *artikulering*, *karaktärisering* och *utveckling*, i ord och bild, av den tanke- och bildvärld vilken konstituerats *under*, *genom* och *i och med* det faktiska arbetet med en miljö för konstnärlig forskning i Vasaparken. Arbetet är gestaltning av en gestaltungsprocess, eller med Aristoteles ord, en form av *poetik*.

*

Vill man kommunicera en erfarenhet måste den berättas, den måste *iscensättas*. Men som vi alla vet blir en god historia bara en god historia utifrån vad den utelämnar. En historia som återger allt som har skett, om det ens vore möjligt, skulle vara tröttsam och ointressant. Om en erfarenhet överhuvudtaget skall nå fram, måste inte bara vissa saker utelämnas, utan faktiskt det mesta av det tänkbara innehållet. Man är tvungen

¹ Fleck. Ludwik, 1997, *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum*, Eslöv, Symposion

att göra strategiska val av vad som i sammanhanget är mest relevant. Det är därmed mycket som den här avhandlingen skulle ha kunnat innehålla om jag hade gjort andra val.

Sammanfattningsvis kan man säga att själva arbetet med att skapa den tänkta miljön för konstnärlig forskning har varit den röda tråden genom hela arbetet och också i hög grad bestämt mina fördjupningar. Behovet av underlag för faktiska gestaltningsmässiga och byggnadstekniska ställningstagande snarare än allmängiltiga "teoretiska" frågeställningar har drivit arbetet framåt, och har i sig blivit ett slags metod. Att hålla en kritisk distans till sin egen process är dock ändå nödvändigt i ett forskningsarbete och det har inte varit helt enkelt. Det är lätt att fastna i problem som inte har något allmänt intresse vilket den normala projekterande arkitekten helt kan bortse från. Hon/han kan tillåta sig att förbli i den unika designsituationen.

Rent praktiskt har detta inneburit att de diskursiva inslagen i arbetet har haft dubbla syften, att relatera mitt arbete till annan gemensam kunskap och att ge underlag för mitt gestaltningsarbete. Med denna utgångspunkt finns alltid en risk för att det diskursiva får en bristande kontinuitet och inte alltid drivs till tillräckligt djup från vetenskaplig synpunkt. Förhoppningsvis kompenseras dessa brister i den diskursiva kontextualiseringen av den nya diskurs som kan utvecklas när arbetet senare kommer att användas som stöd i och inspiration för andra arkitekters/designers/forskarens arbete.

*

I allmänhet uppmärksammas bara byggnader och andra artefakter som tänkbara hinder för oförutsedda händelser. Man talar om flexibilitet och föränderlighet. Mer sällan tänker vi på att de avgränsningar som görs och de sammanhang som skapas genom rumsutformning och organisation, och inte minst diskussionen kring valen, också kan stärka, försvaga och ger upphov till helt nya relationer som får andra helheter att framträda och annorlunda framtider att te sig möjliga. Dessa frågor är av en

allmän karaktär, men har speciell relevans i relation till framväxten av nya fält och praktiker, som i fallet med konstnärlig forskning. Alltså fält, verksamheter och praktiker vilka är av en mer *öppen* karaktär och villiga att förändras mer än vad som vanligtvis är fallet med mer etablerade fält, verksamheter och praktiker.

Frågan kring relationen mellan den konstnärliga forskningen och dess miljöer angår med andra ord inte bara dem som sysslar med konstnärlig forskning (och dess miljöer) utan även dem som är mer allmänt intresserade av relationen mellan verksamheter och byggd miljö. Min förhoppning är att arbetet i det här fallet skall kunna användas som en form av *resehandbok* för de som är intresserade av liknande platser och resor.

Arbetet är också i sig självt ett konstnärligt avhandlingsarbete, ett exempel på vad konstnärlig forskning kan skapa som förhoppningsvis kan bidra till diskussionen om den konstnärliga forskningens fortsatta praktikutveckling.

För det tredje utmanar den tänkta miljön för konstnärlig forskning som en faktisk möjlighet den Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet samt institutioner vilka bedriver liknande former av konstnärlig forskning, att utveckla mer uppmärksamma strategier ifråga om den konstnärliga forskningens miljöer.

*

I arbetet har skrivandet varit en lika central del som utvecklandet av den tänkta miljön för konstnärlig forskning med hjälp av skisser, bilder, modeller och ritningar. Skrivandet och projekterandet har skett simultant och i ömsesidig relation. Text och bild har vuxit fram samtidigt och tillsammans. Projektet har alltså inte utvecklats först och texten skrivits därefter, som en kommentar till eller reflektion kring det som gjorts, vilket exempelvis är vanligt i utbildningssituationer. Det är inte heller så att texten skrivits först och att projektdelen är en form av svar på de frågor som ställts, vilket skulle vara ett mer analytisk tillvägagångssätt. Arbetet

har istället skett växelvis och i allra högsta grad associativt. Arbetet med texten skapar vissa associationer medan arbetet med projektdelen skapar andra. Det ena leder till det andra osv. En växelverkan vilken jag på gott och ont har bejakat in i det sista. En växelverkan som också är anledningen till att texten är skriven i *essä*form. Essän, som Gunnar D Hansson formulerar det, kan "på samma gång tala om jaget och om världens beskaffenhet. Ett jag som sista instans. Skriften och analysen finns till på lika villkor."²

Arbetet inleds med en *bildessä* "En miljö för konstnärlig forskning", en serie tecknade bilder med de miljöer som aktualiseras i avhandlingsarbetet. Denna visuella del har gett mig mycket huvudbry vilket kan tyckas märkligt mot bakgrund av att arkitektarbete i så hög grad handlar om det visuella och om visualisering. Svårigheten bottnar i att arbetet här inte i första hand syftar till att visualisera en byggnad som skall uppföras, utan en byggnad som del i ett diskursivt landskap, där text och bild är två sidor av samma mynt. Jag har försökt behandla den tänkta miljön och övriga miljöer jag tar upp på samma sätt (i faktisk såväl som metaforisk mening). Skillnaden är att den tänkta miljön har fått ett större utrymme eftersom den inte finns någon annanstans än i avhandlingen. Bildessän är ett försök att artikulera en speciell *visuell* diskursivitet, den associativa kedja som varit central i arbetet och vilken förbinder de tre efterföljande *essäerna*.

Därefter följer den första *essän* "Kroppar under träd" som tar upp konstnärlig forskning och relationen mellan miljö, verksamhet och förändring. Detta är också avhandlingens titel och syftar på Platons Akademi i olivlundens i Akademikos som en möjlig utgångspunkt för en tänkt miljö för konstnärlig forskning. Här försöker jag med utgångspunkt, inte bara från Platons akademi i det fria, utan också från Aristoteles peripatetiska skola samt Wilhelms von Humboldts idéer om ett forskande luststyrt universi-

² http://litterargestaltning.gu.se/docs/handledardocs/gdh_essayer.pdf hämtad 100111

tet undersöka hur miljöer för kunskapande skulle kunna utformas på ett sätt som i högre grad, än våra institutionella miljöer för kunskapande av idag, bejakar omgivning, sammanhang och våra kroppar och sinnen. I samband med detta diskuterar jag också, framför allt med hjälp av Henri Bergson och Elisabet Grosz, hur vi kan förhålla oss till det okända och framtiden. Avsikten är att visa hur den konstnärliga forskningen som ett nytt och relativt oskrivet fält (eller med Mats Rosengrens ord inte i lika hög grad *doxifierat*) riskerar att formateras av kända och etablerade former och format istället för att utveckla sina egna.

I den andra essän, "Nya kroppar" försöker jag belysa hur byggnader *förändras* av olika *abiotiska, biotiska, kulturella* och *naturliga* processer (där ett träd är biotiskt-naturligt och en byggnad abiotisk-kulturell) för att använda Charles L. Redmans begrepp.³ Men också hur byggnader kan utmana och *förändra* verksamheter, mänskliga aktiviteter och mänskliga kroppar. Framför allt tar jag upp den japanske arkitektens Sou Fujimotos föreställning om *heuristiska* miljöer - av grekiskans *heuriskein*, att "finna" eller "upptäcka", utifrån byggda miljöer som Mies van der Rohes Barcelonapaviljong, Toyo Ito Serpentine Pavilion 2002, SANAA's Serpentine Pavilion 2009 och fenomen som *grottos* och *ruiner*.

Den sista essän, "Ett enkelt rum" utforskar jag byggandets poetik, dvs. gestaltandet av byggandet som konstnärlig praktik, med utgångspunkt från Henry David Thoreaus självbyggeri vid sjön Walden och Kieran/Timberlakes Loblolly House. Modern byggnadsindustris relativa autonomi visavi plats problematiseras genom att ta upp det globala standardiseringsprojektet som genomförs av organisationer som ISO och SIS. Resonemangen mynnar ut i olika konkreta ställningstagande kring *hur* den tänkta miljön för konstnärlig forskning kan *produceras off-site* och *monteras on-site* men också ställningstaganden kring det faktiska utformandet av miljön som materialvalen och förhållandet mellan utsida och insida (dörrar, fönster och öppningar) samt hur miljön rent praktiskt

³ Redman, Charles L., 1999, s 36, *Human impact on ancient environments*, Tuscon, The University of Arizona Press

kan utmana en verksamhet som konstnärlig forskning.

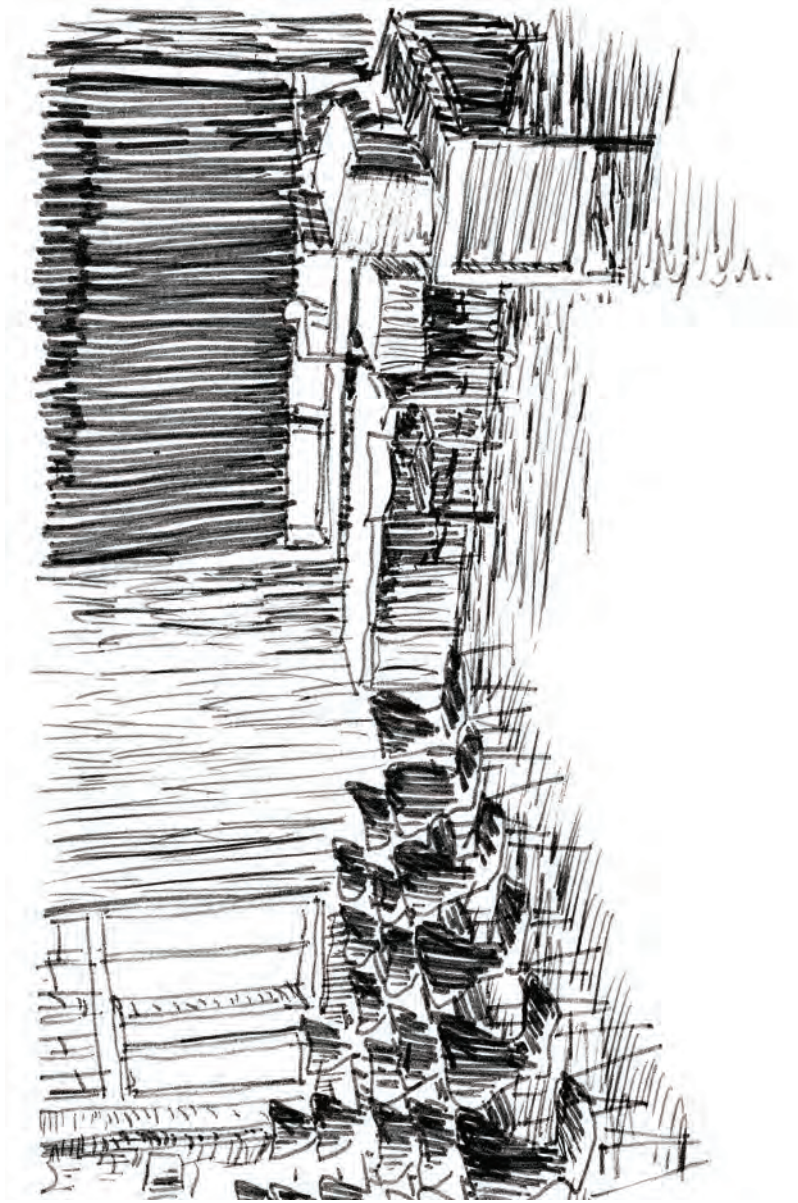
*

Vilken ny kunskap bidrar då arbetet med? Jag menar att avhandlingen bör kunna vara *användbar* både för dem som är intresserade av den konstnärliga forskningens praktik och miljöer och för dem som har ett mer allmänt intresse för relationen mellan byggda miljöer och nya och dynamiska verksamheter. Förhoppningen är att avhandlingen lyckas aktualisera *samband* och utveckla *sammanhang*, som både problematiserar och underlättar mötet med det som är på väg och som ännu inte har funnit sin form och hemvist.

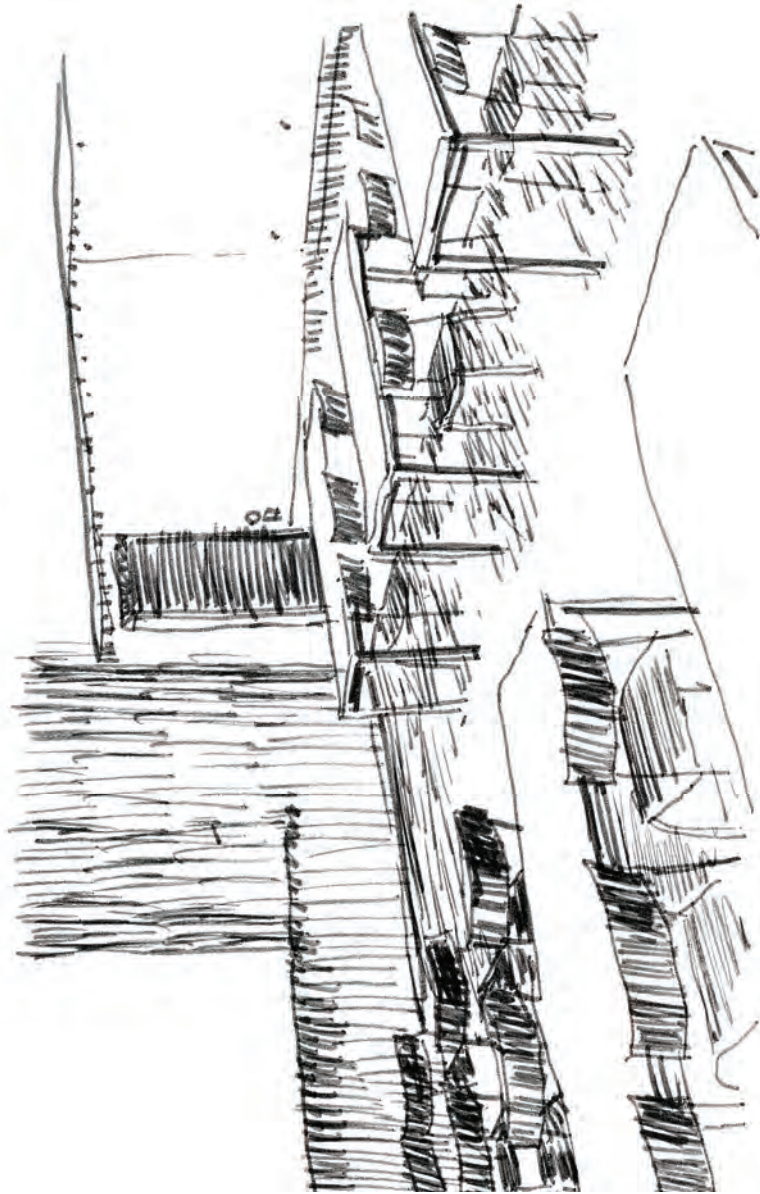
En miljö för konstnärlig forskning



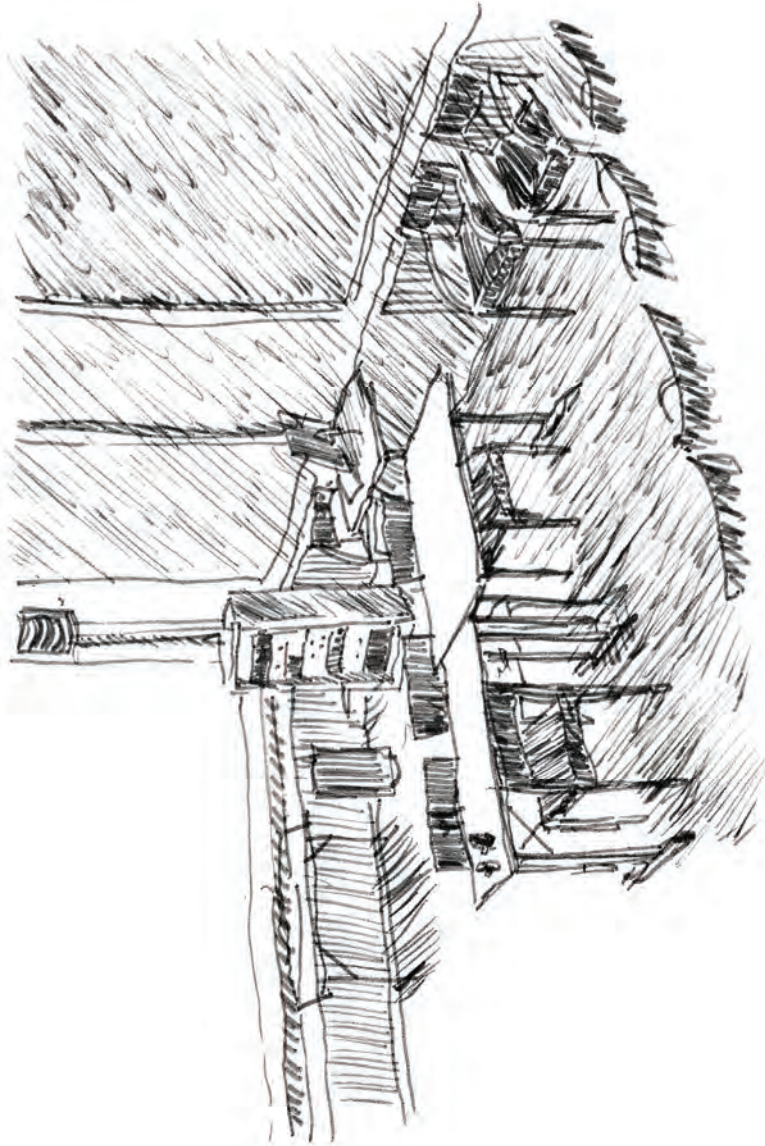
1. Platons akademi i Akademikos



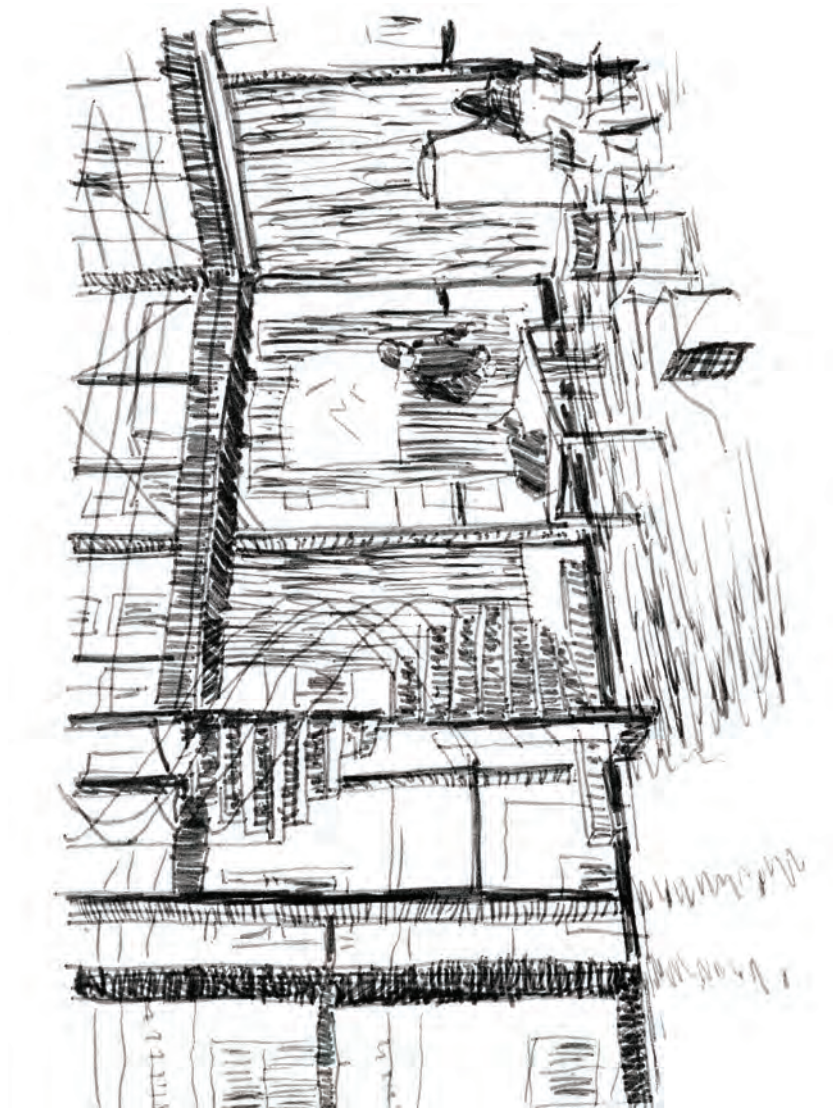
2. Stora Hörsalen HDK



3. Lilla hörsalen HDK



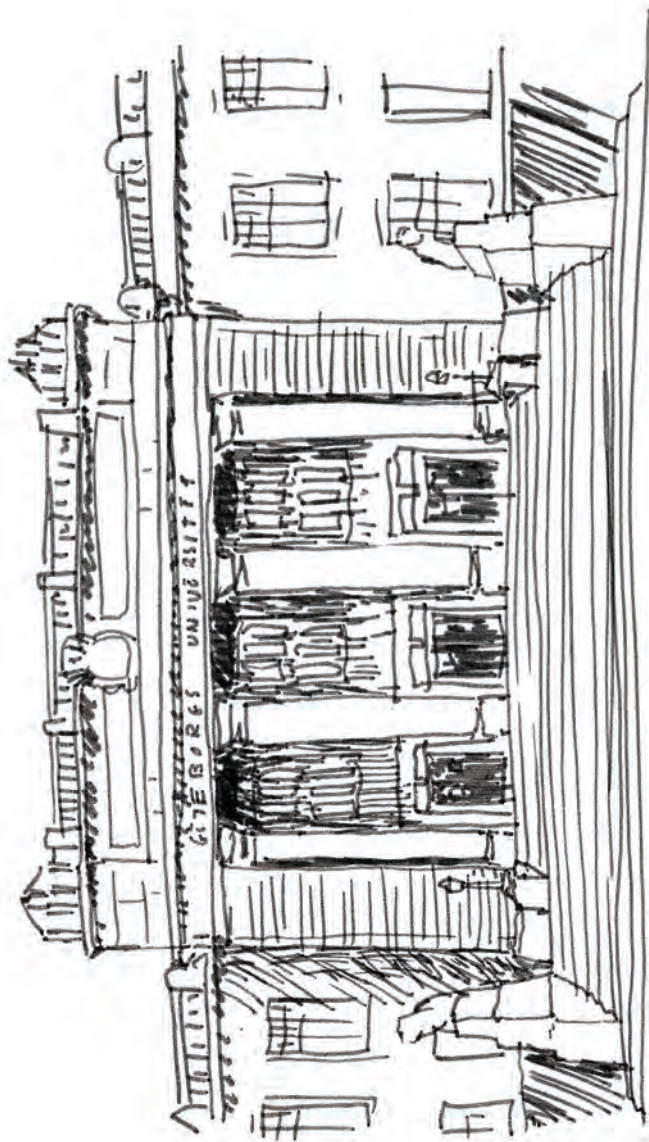
4. Robert Frank-salen HFF



5. Glashuset HFF/Valand



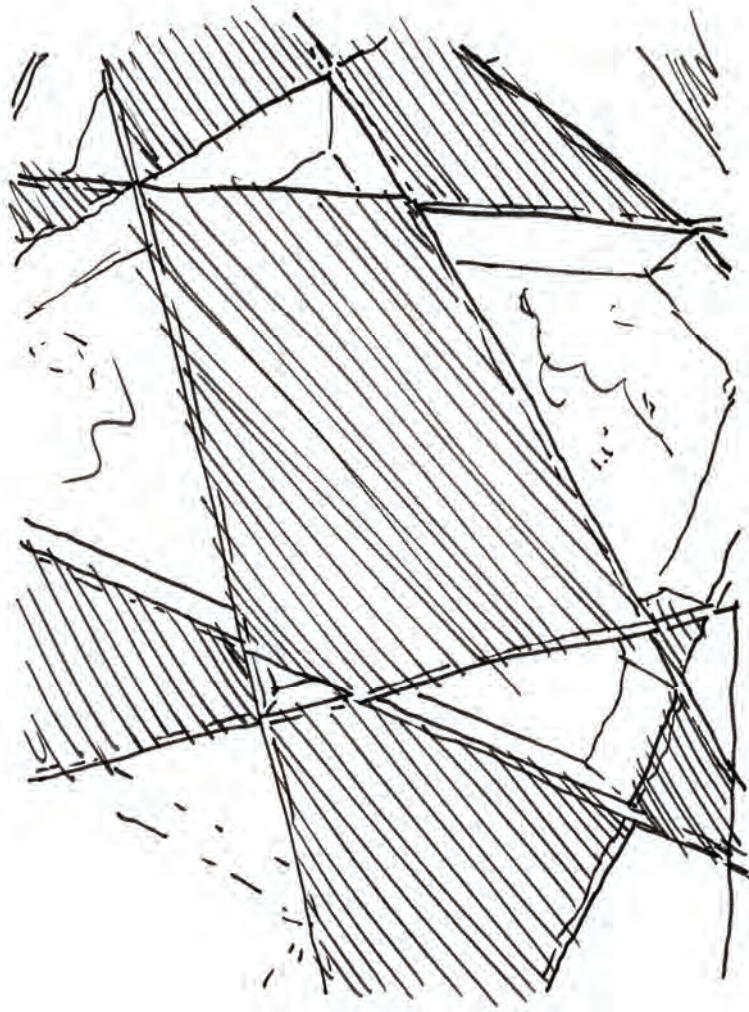
6. "Klusterrummet" Valand



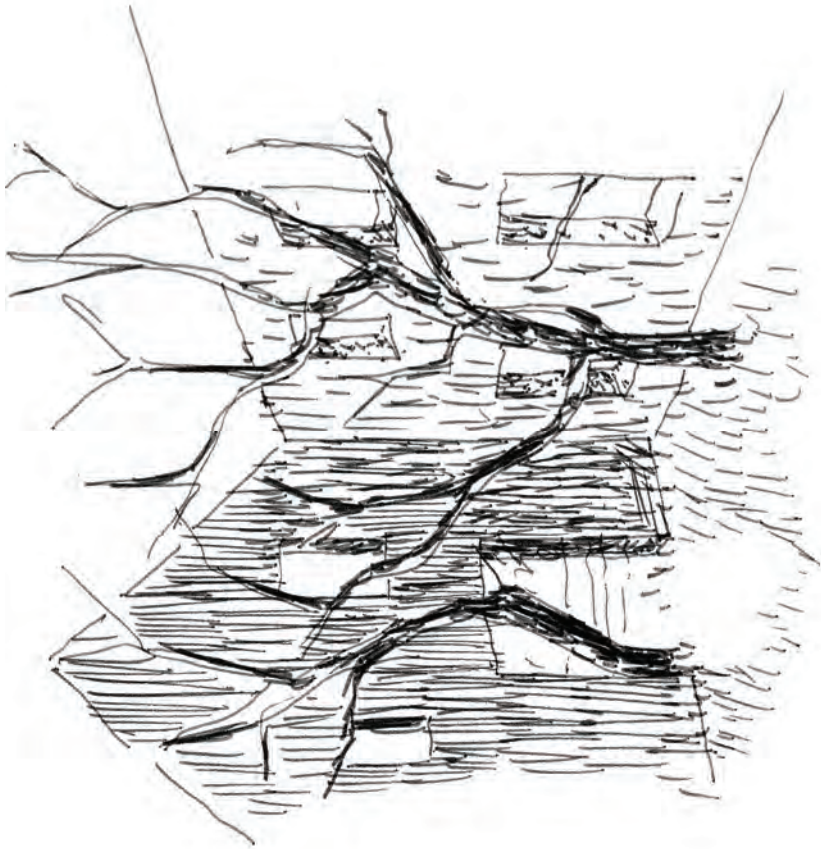
7. Göteborgs universitets huvudbyggnad



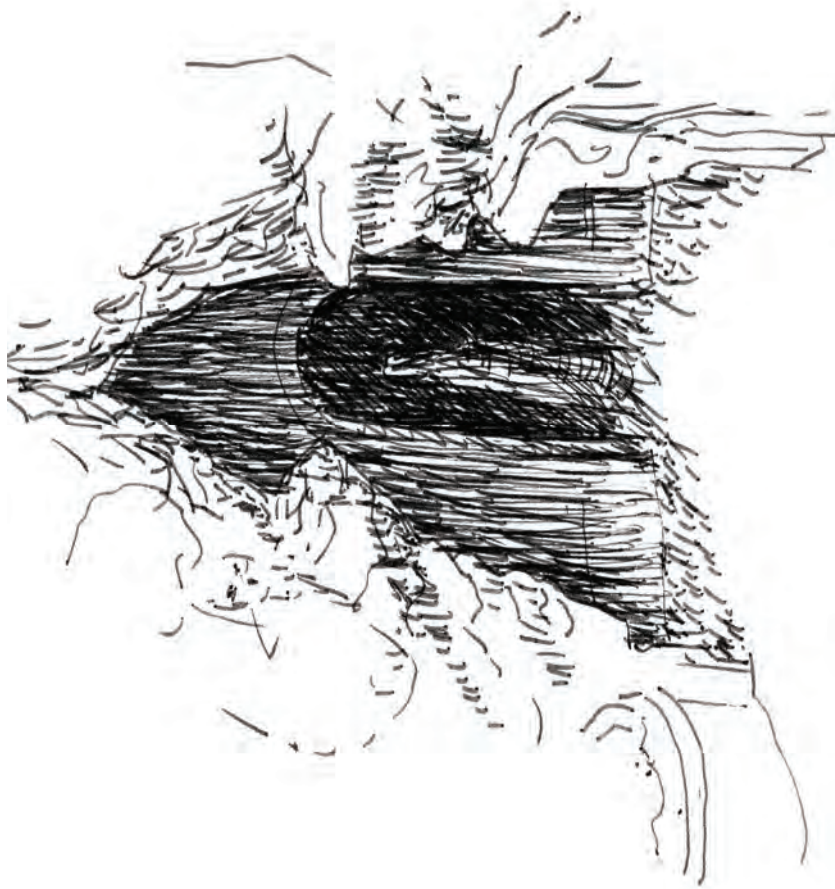
8. Serpentine Pavilion 2002 – Toyo Ito



9. Serpentine Pavilion 2002 – Toyo Ito



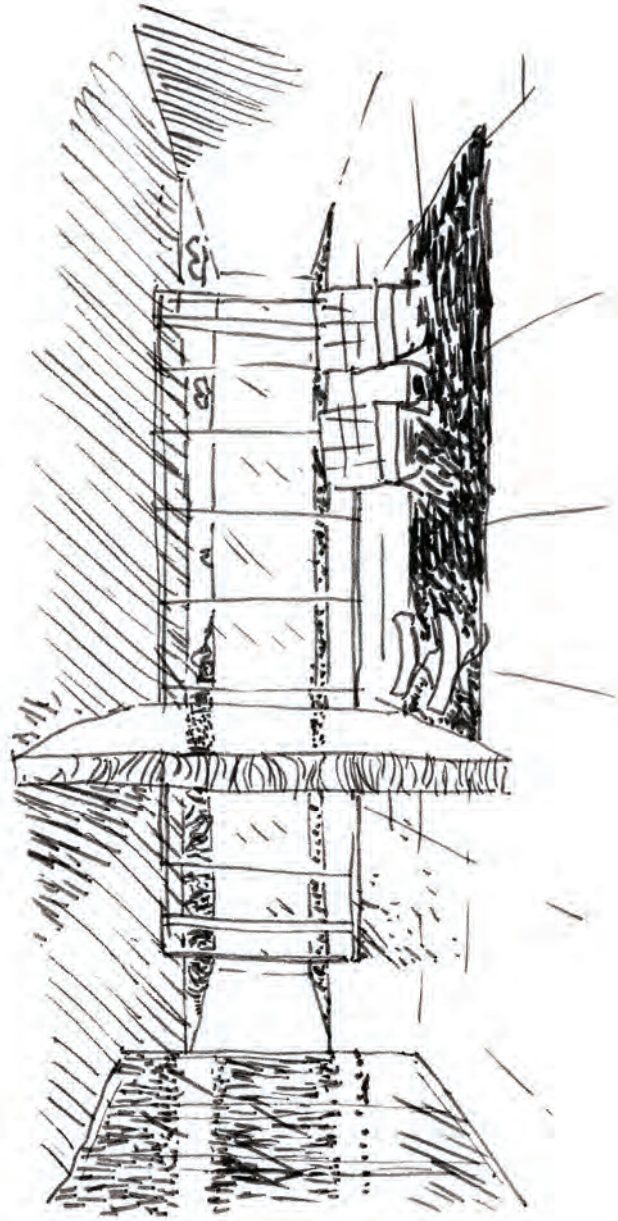
10. Ruin



11. Grotto - Boboliträdgårdarna



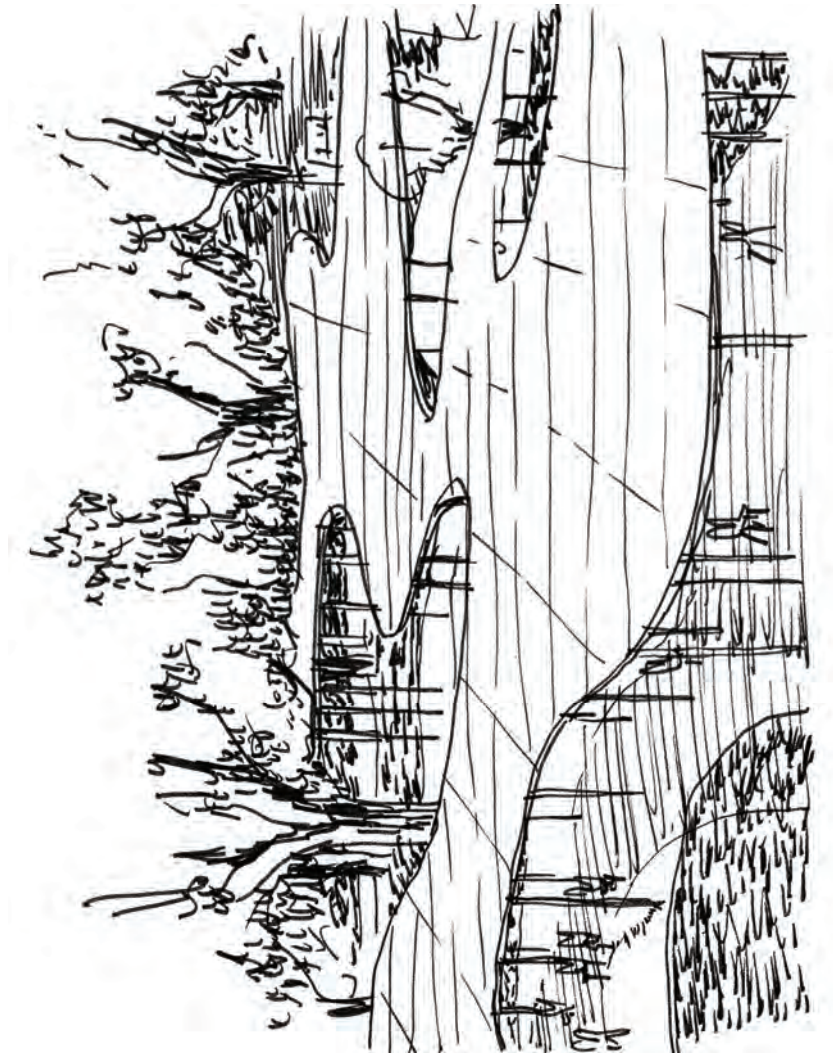
12. "The Grotto" – Aranda / Lasch



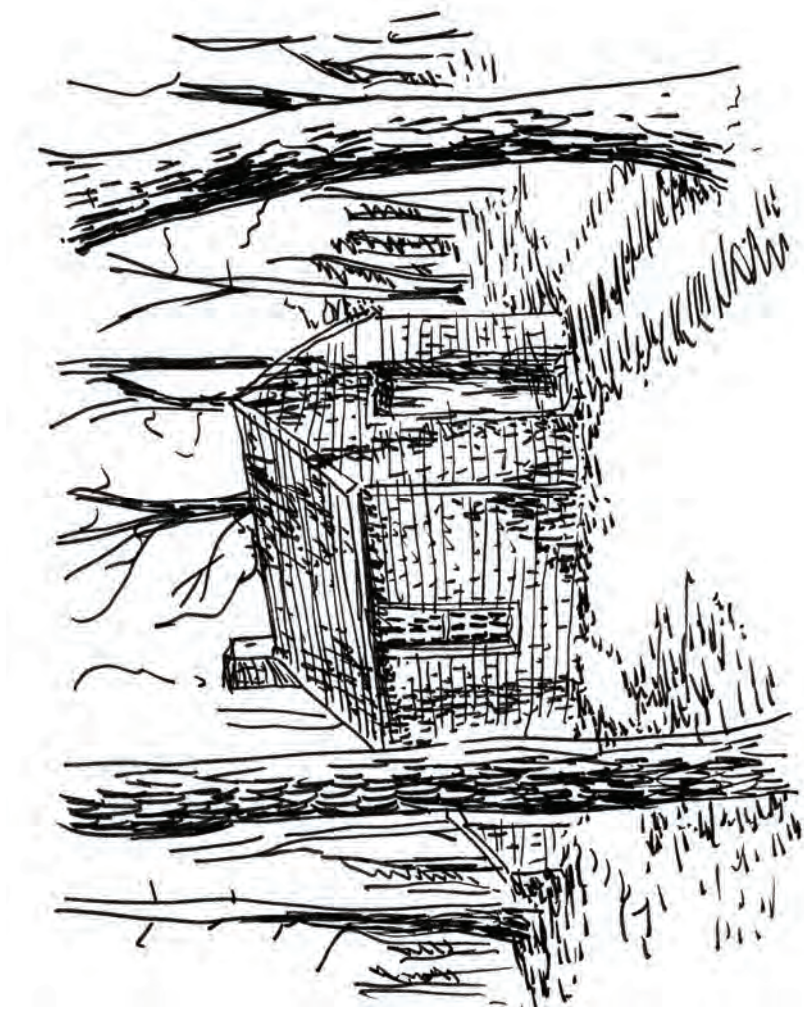
13. Barcelonapaviljongen – Ludwig Mies van der Rohe



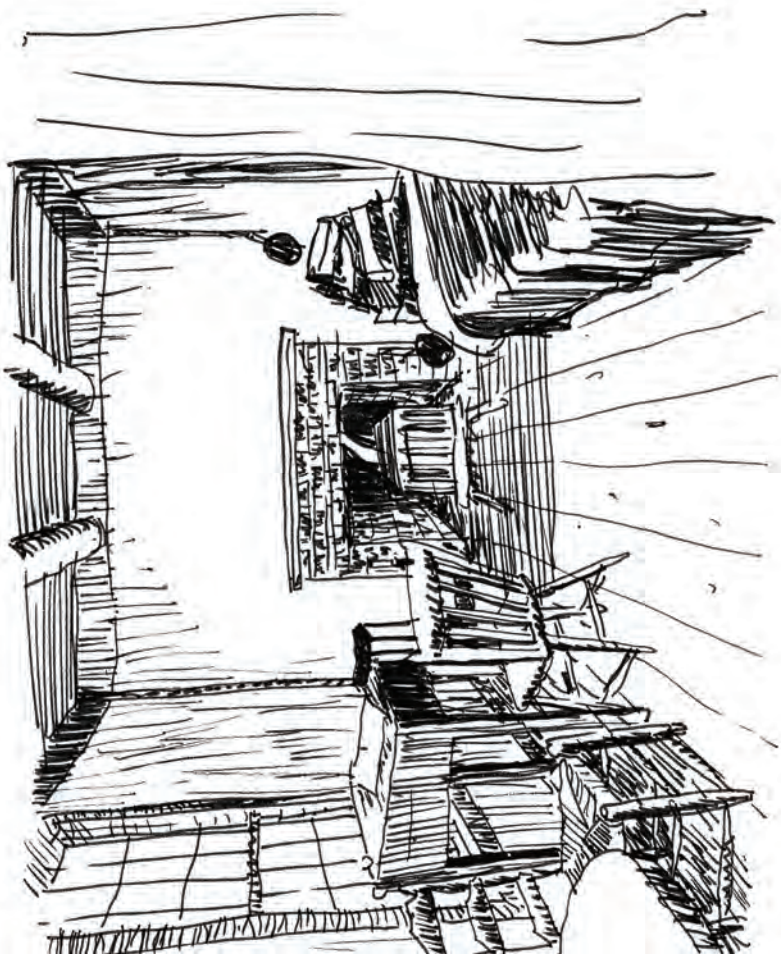
14. Serpentine Pavilion 2009 - SANAA



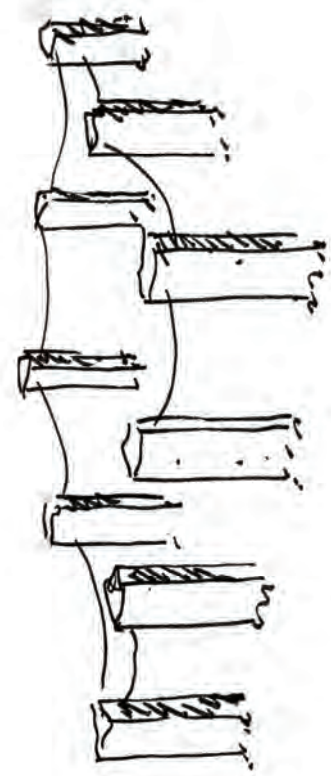
15. Serpentine Pavilion 2009 - SANAA



16. Replika av Henry David Thoreaus stuga vid sjön Walden



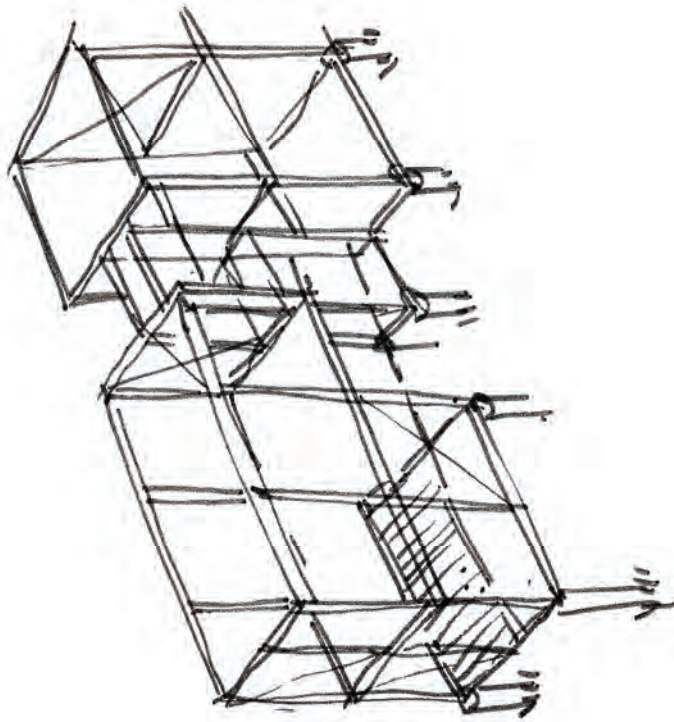
17. Insidan av Henry David Thoreaus stuga vid sjön Walden



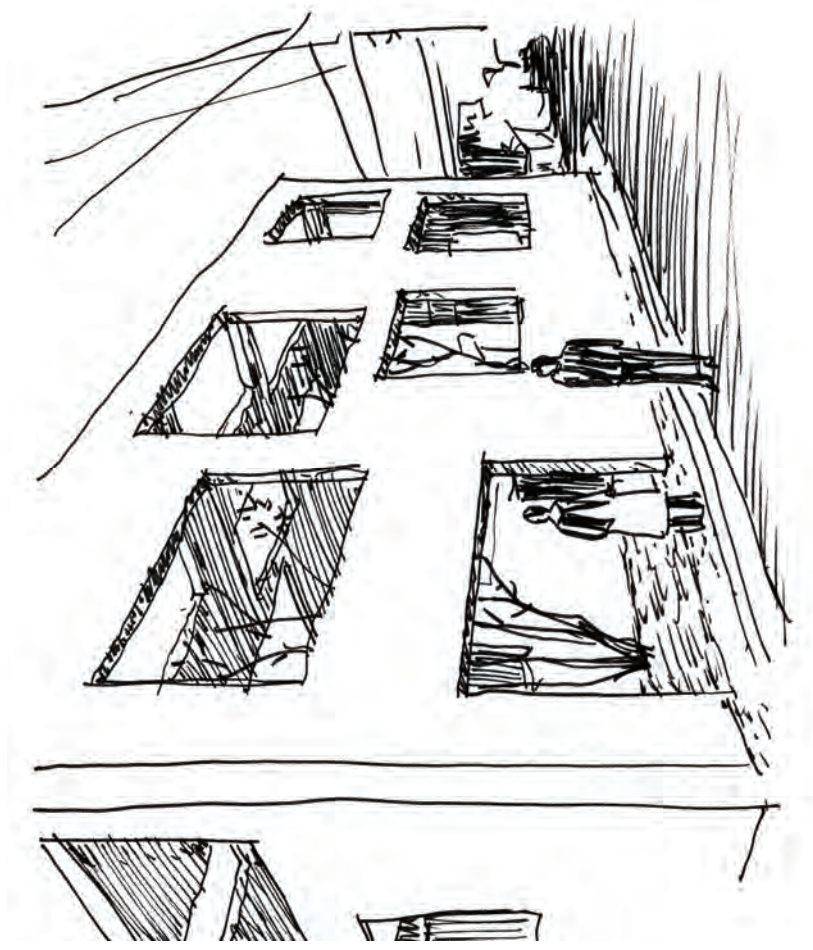
18. Grund - Henry David Thoreaus stuga vid sjön Walden



19. Loblolly House – Kieran / Timberlake



20. Loblolly House – Kieran / Timberlake



21. N-House – Sou Fujimoto



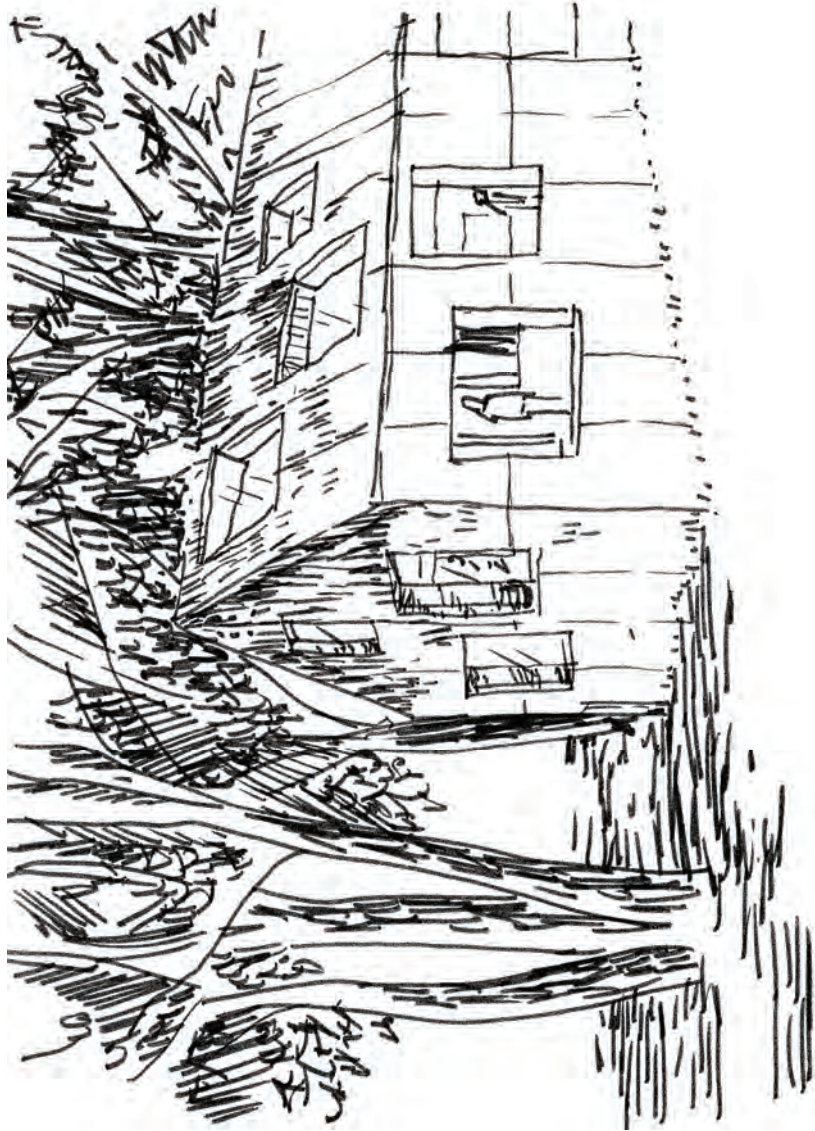
22. Zollverein Business School - SANAA



23. Paviljong för konstnärlig forskning sedd ifrån Götabergratan



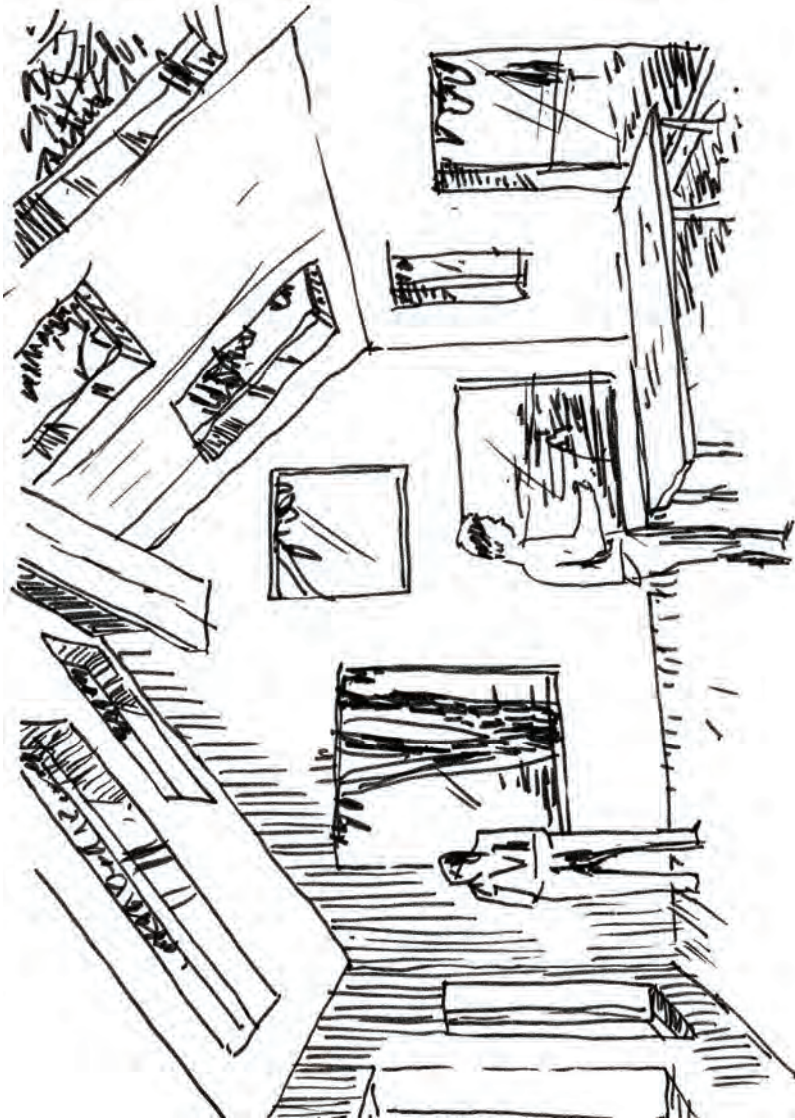
24. Paviljong för konstnärlig forskning sedd ifrån Vasaparken



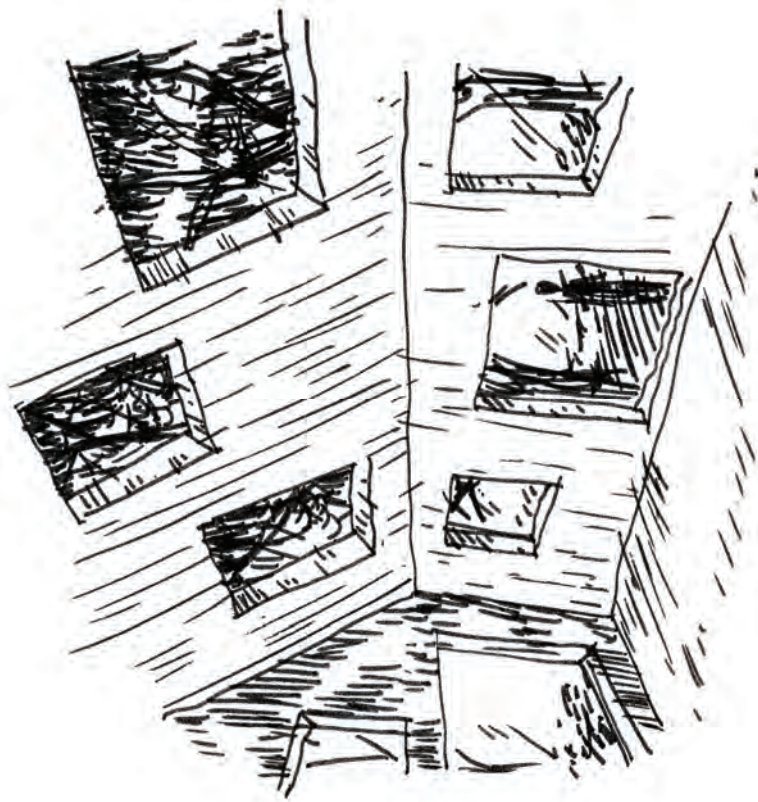
25. Paviljong för konstnärlig forskning sedd en bit in från Vasagatan



26. Paviljong för konstnärlig forskning - närbild



27. Paviljong för konstnärlig forskning – vy mot norr (inifrån)



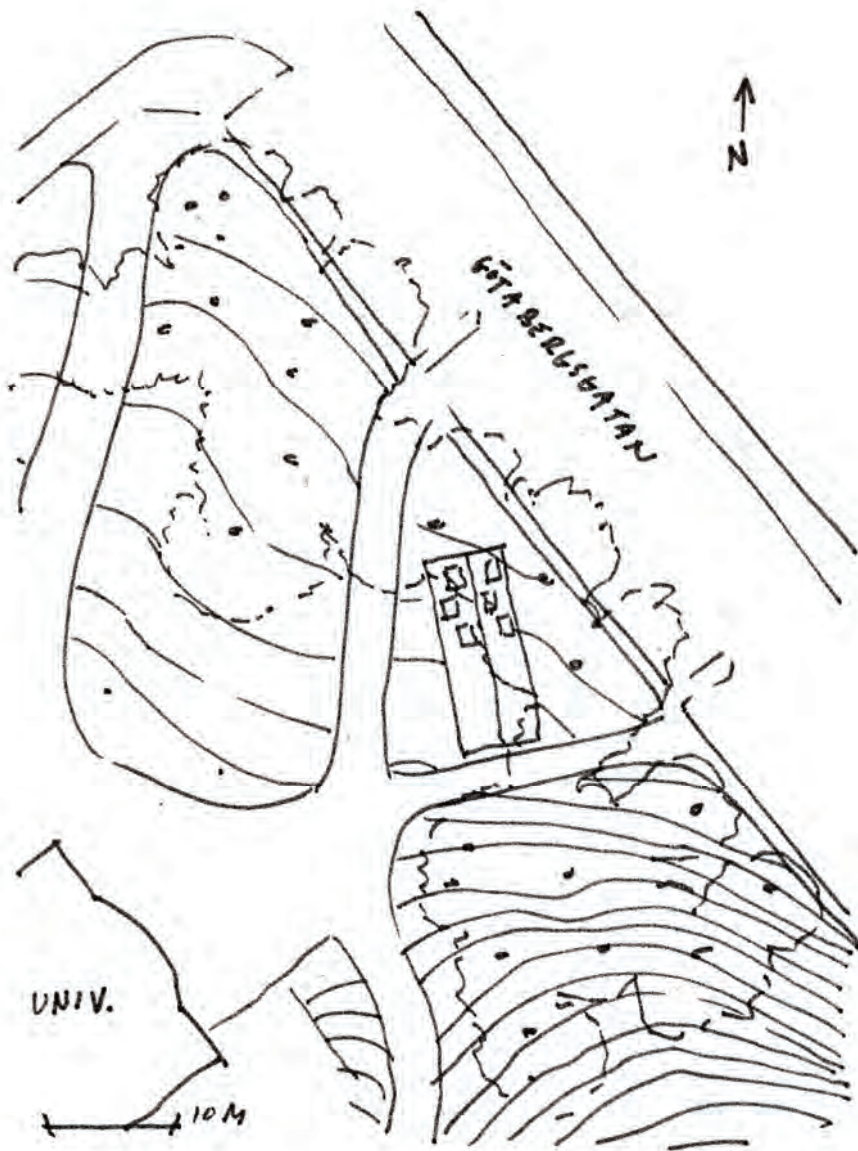
28. Paviljong för konstnärlig forskning – insida



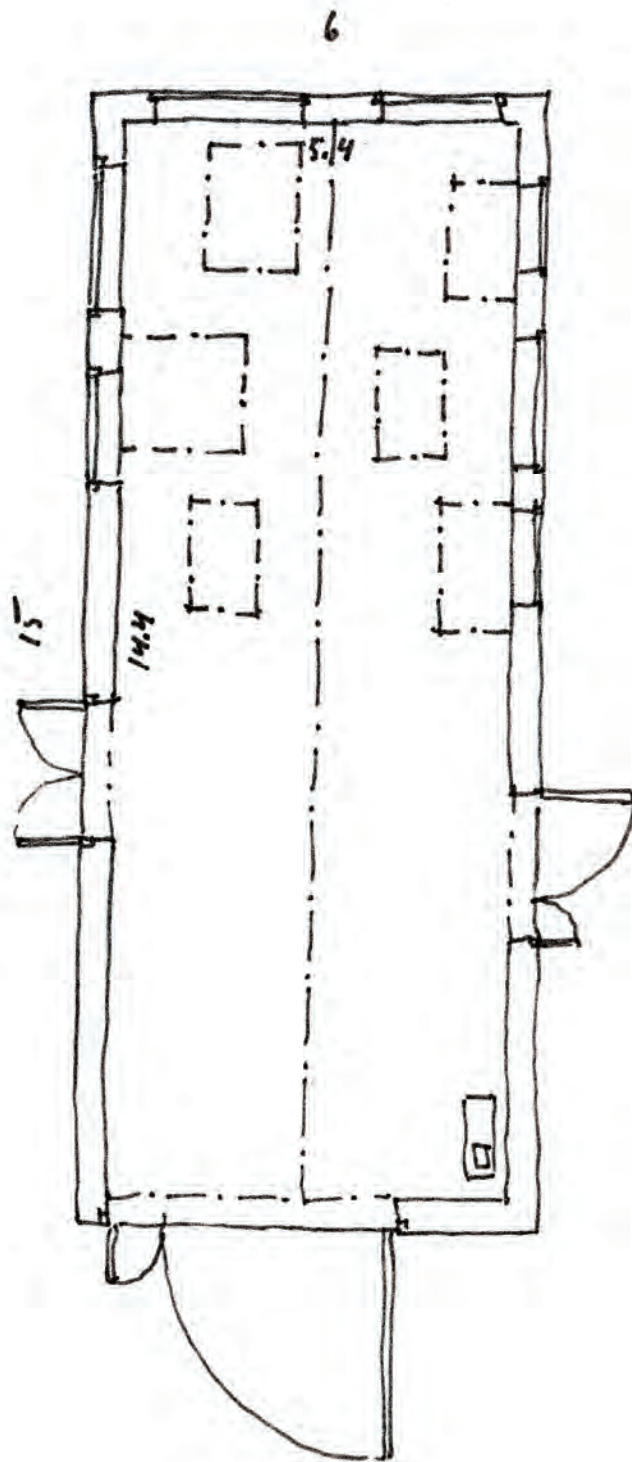
29. Paviljong för konstnärlig forskning – vy mot syd med porten och dörrarna öppna



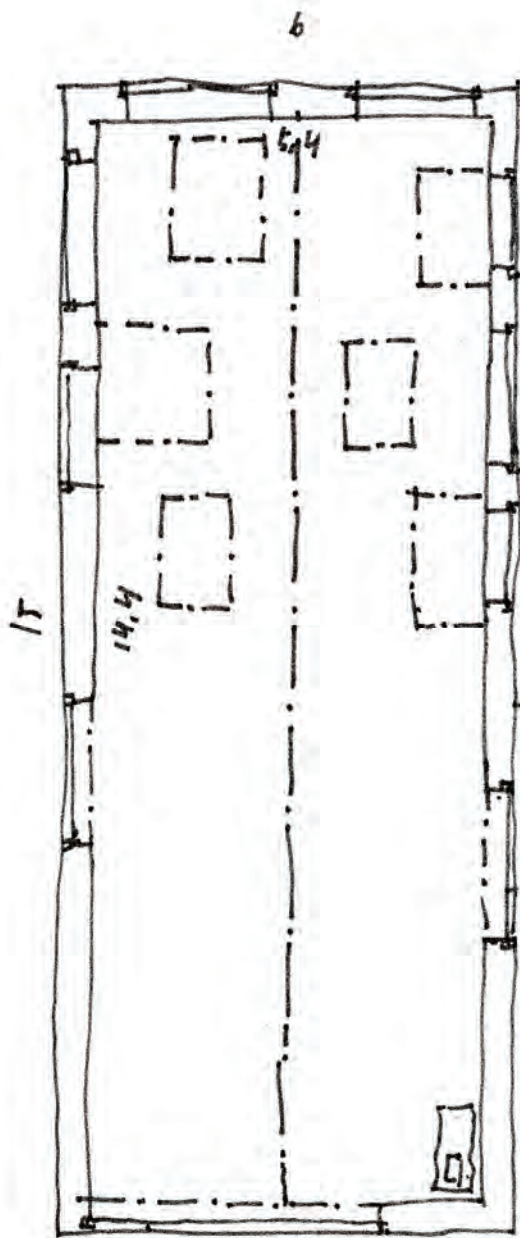
30. Paviljong för konstnärlig forskning – vy mot syd med porten och dörrarna stängda



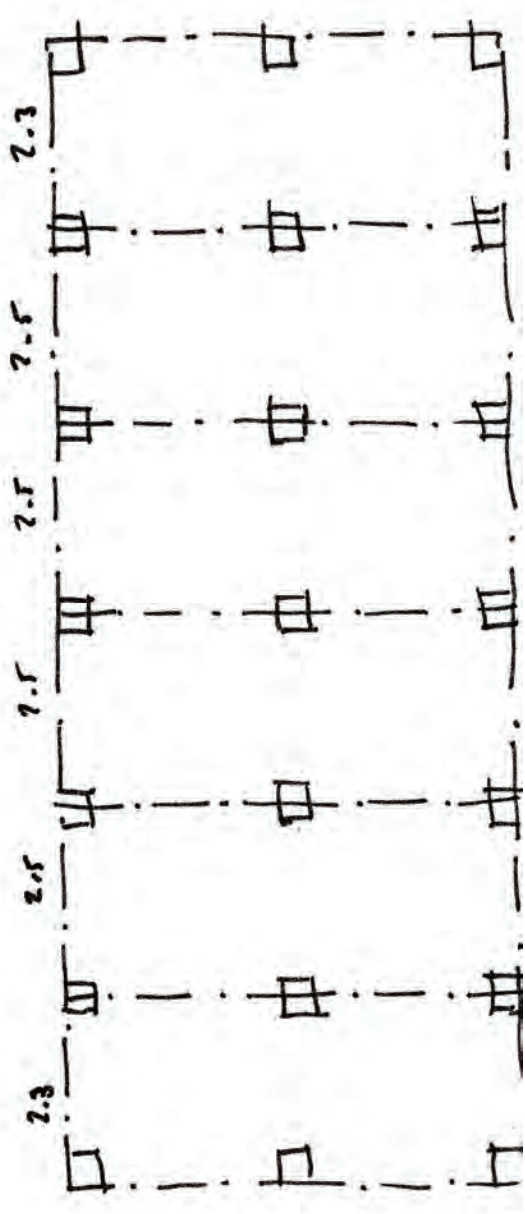
31. Situationsplan 1:500



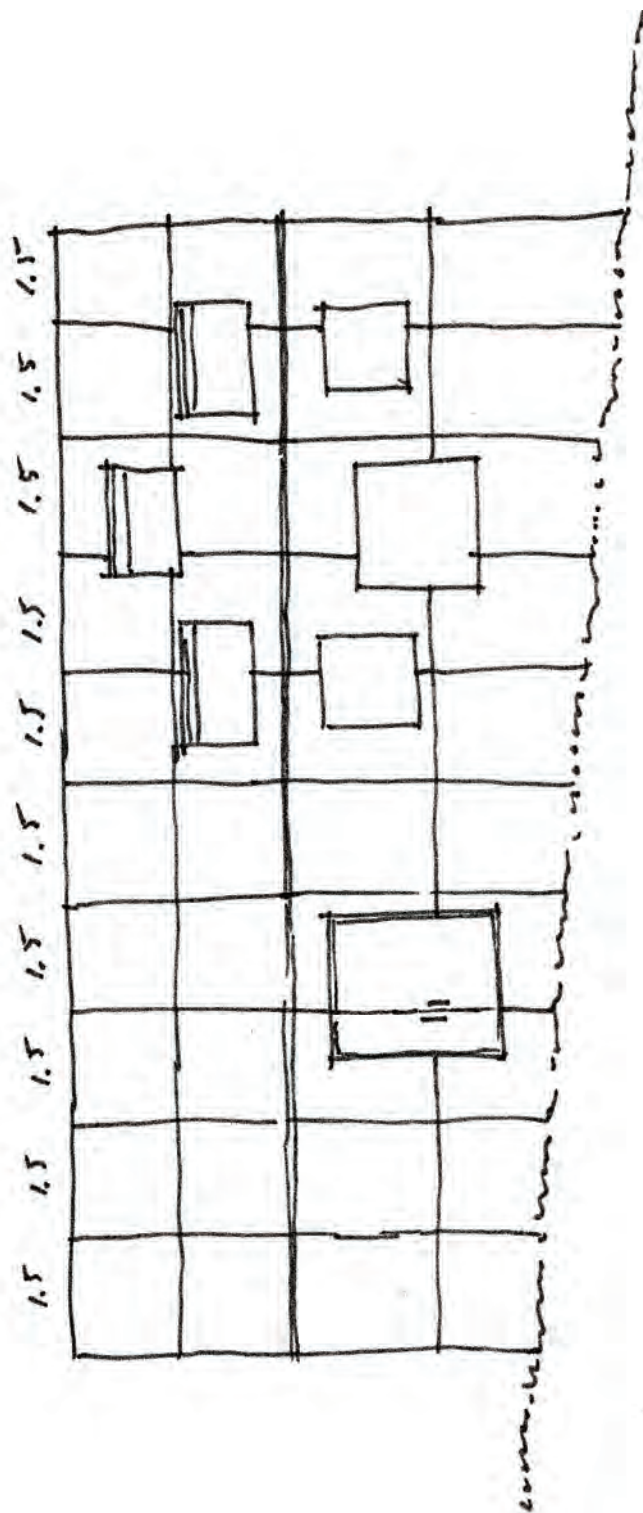
32. Plan 1:100 med port och dörrar öppna



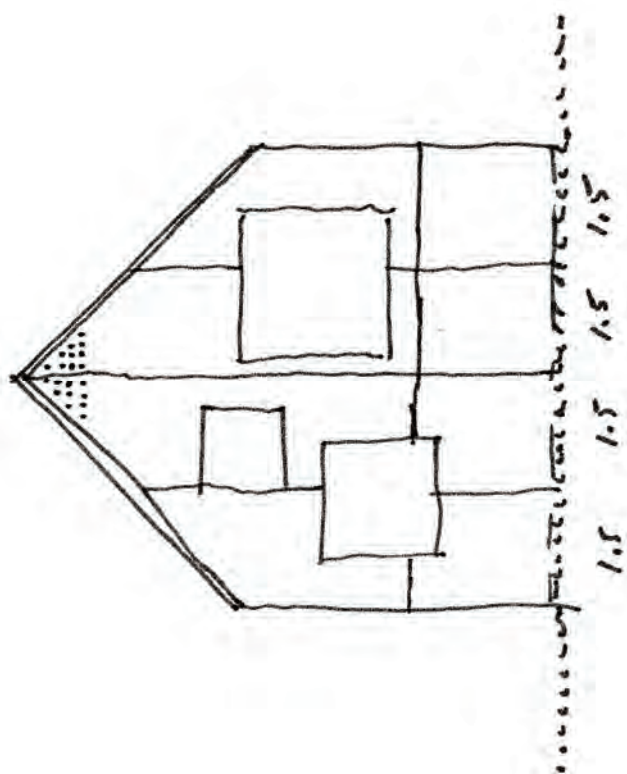
33. Plan 1:100 med port och dörrar stängda



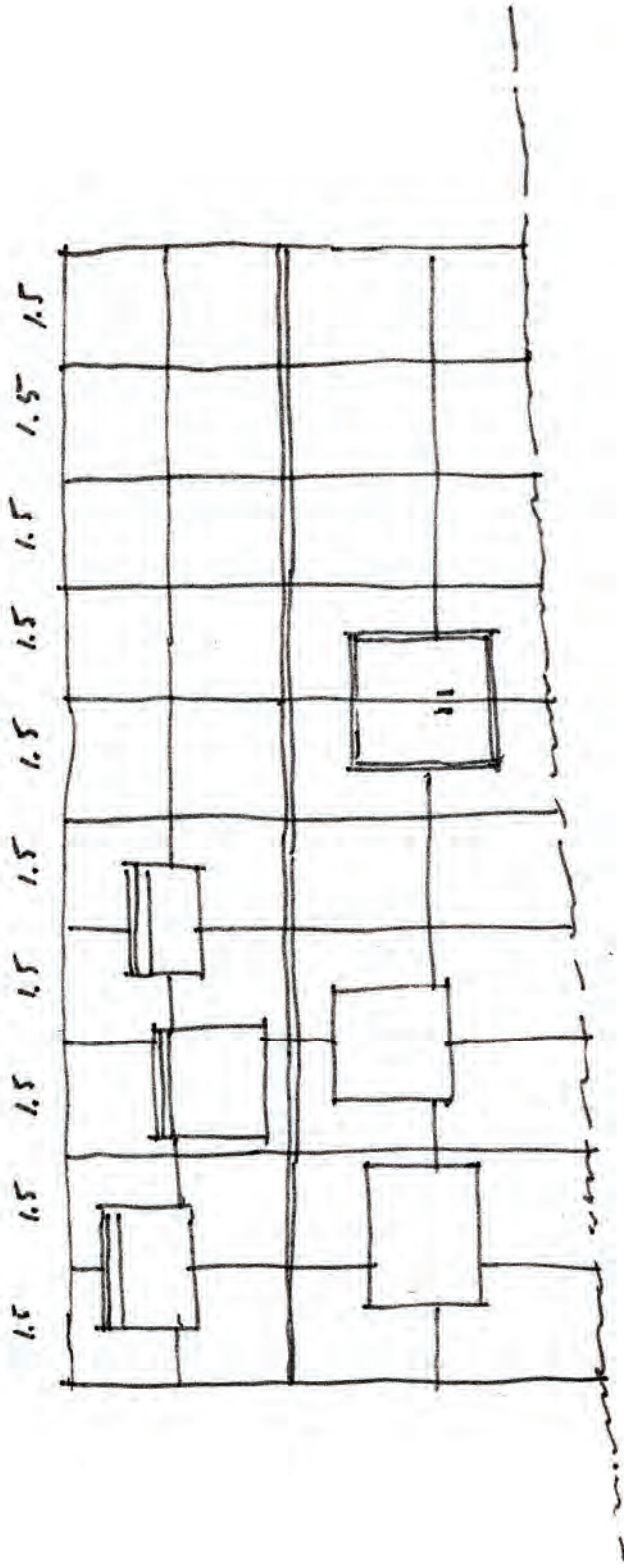
34. Plan 1:100 - Grund



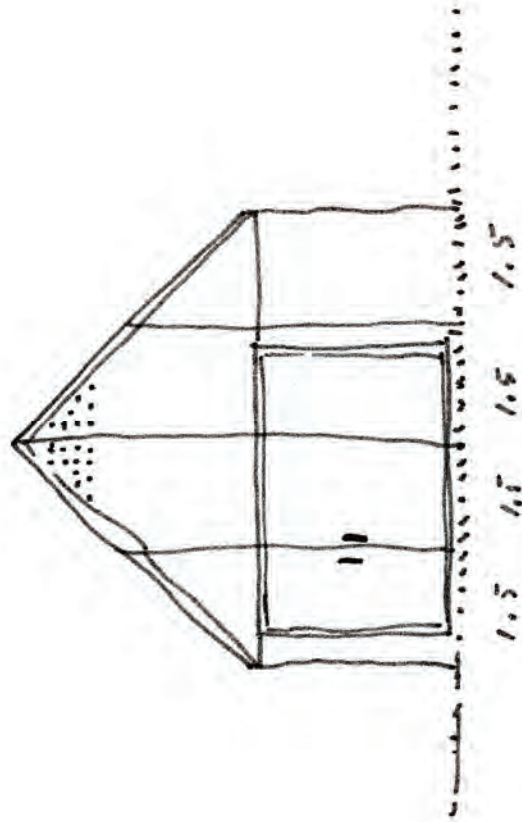
35. Fasad mot öster 1:100



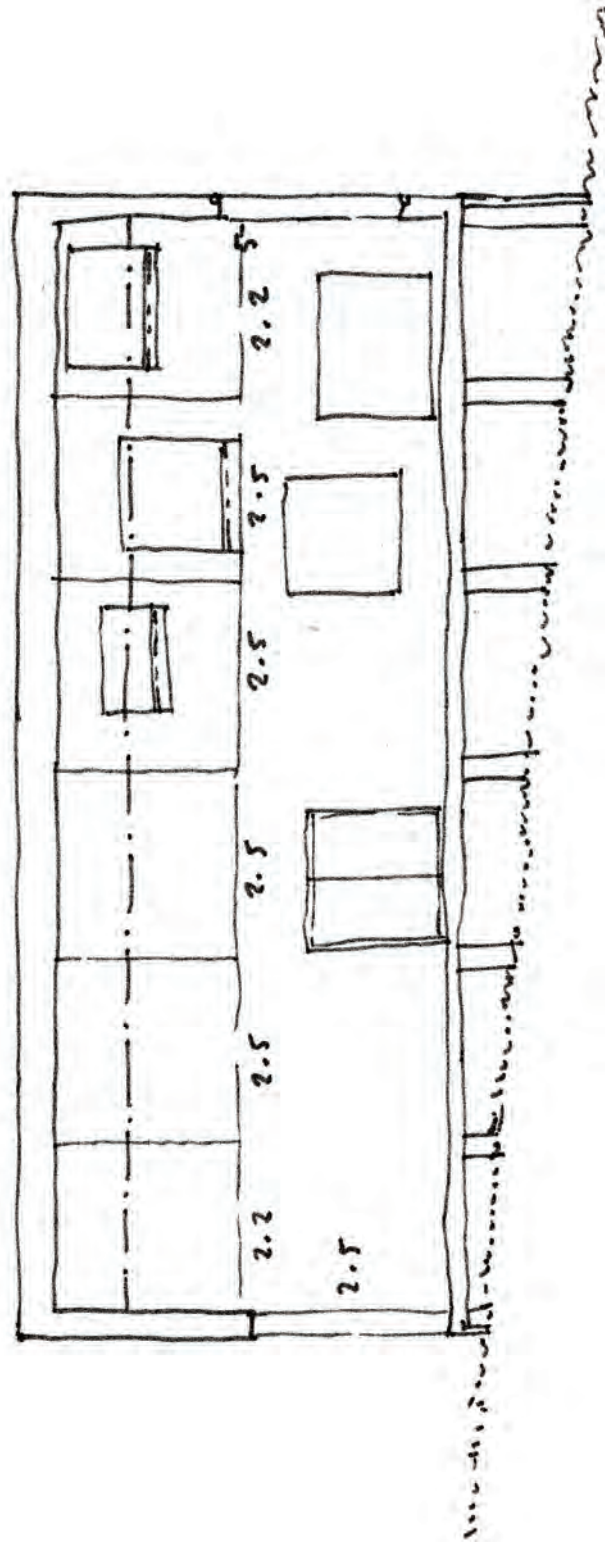
36. Fasad mot norr 1:100



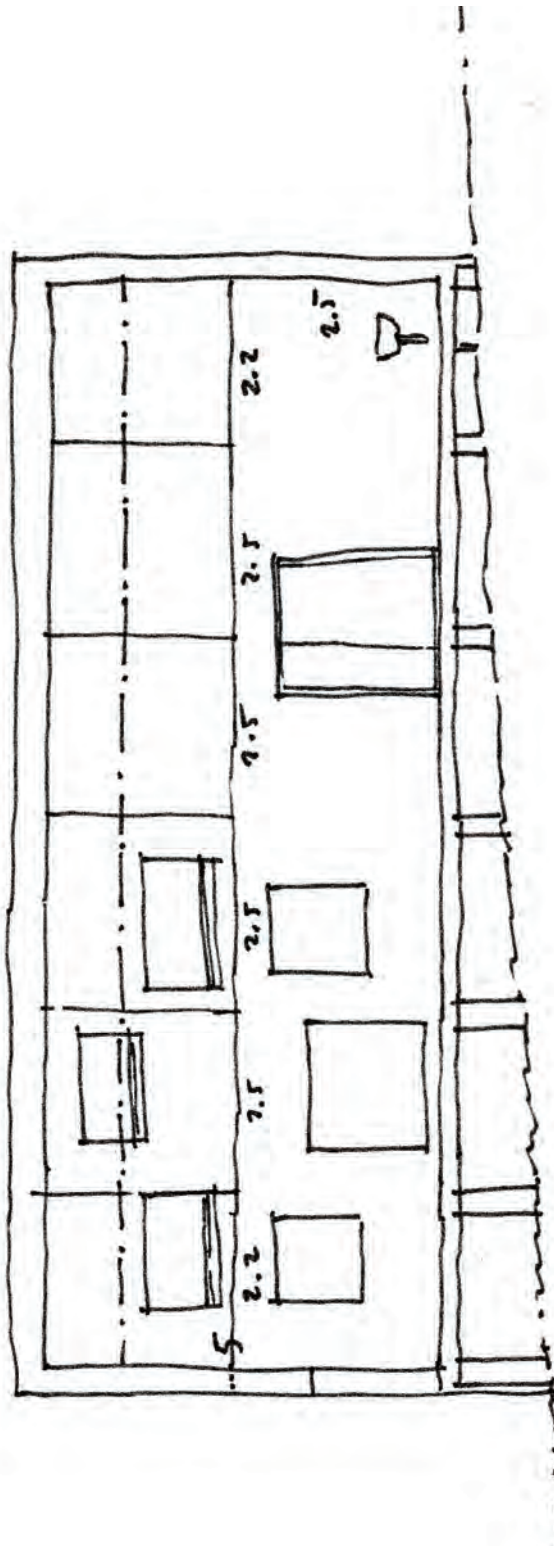
37. Fasad mot väster 1:100



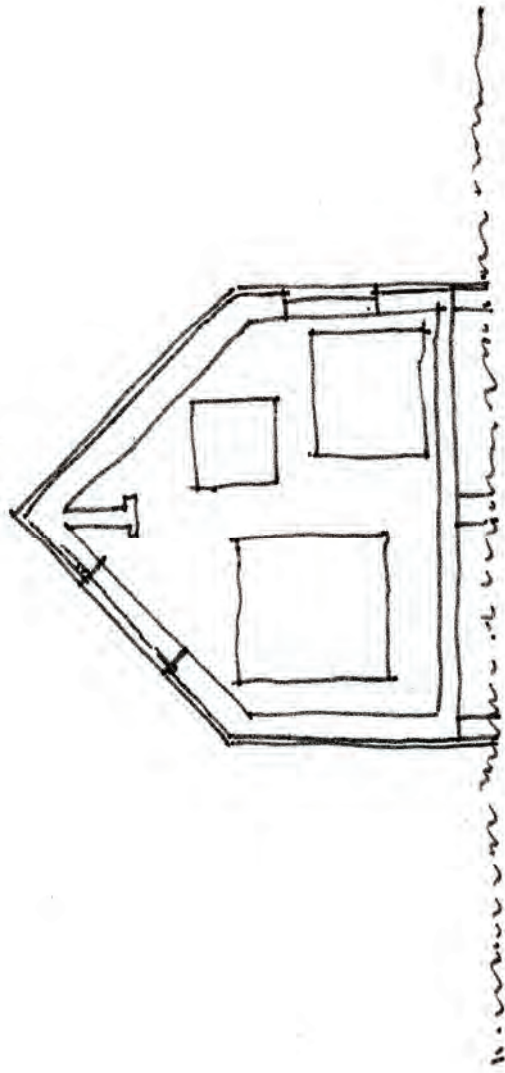
38. Fasad mot söder 1:100



39. Elevation mot väster 1:100



40. Elevation mot öster 1:100



41. Sektion 1:100

Kroppar under träd

Var jag än satte mig ner för att vila, var det också ett möjligt ställe att leva på, och i enlighet med det anpassade sig det omkringliggande landskapet.

Henry David Thoreau: *Walden*

I 2008 års årsberättelse⁴ redovisar Göteborg Universitet följande siffror: 50000 studenter, 2045 forskarstuderande och 5335 anställda fördelade på 9 fakulteter och 57 institutioner vilka tillsammans omsätter 4652 mkr. Till förfogande finns 390119 kvm eller nästan 55 normalstora fotbollsplaner (888x105m) eller motsvarande 6,8 kvm per person, mindre än ett litet sovrum men större än en rymlig toalett.

Om vi mellan tummen och pekfingret säger att en femtedel av dessa ytor är kommunikationsutrymmen av olika slag och uppskattar genomsnittlig korridorbredd till 2 m får vi en nästan 40 km lång korridor, motsvarande den strecka Feidippides sprang mellan Marathon och Athen för att rapportera om segern mot perserna 490 f.kr. En löpning som senare blev förebild för maratonloppet i de första moderna olympiska spelen 1896.⁵

Om vi sedan uppskattar den kvarvarande ytan till drygt 300 000 kvm och sätter rummens normalstorlek till 30 kvm (motsvarande ett större mötesrum eller seminarierum) får vi över 10 000 rum.

Mot bakgrund av en sådan verklighet med föreläsningssalar, bibliotek, seminarierum, laboratorium, läsrum, konferensrum, arbetsrum och mötesrum sammanbundna av ändlösa korridorer, innergårdar, kulvertar och trapphus, inhysta i byggnader, arrangerade i rader, i kvarter och i kluster, integrerade i våra stadskärnor och utlokaliserade i våra kulturlandskap, tappar man perspektivet, man ser inte skogen för alla träd. Det är svårt att göra en koppling de omständigheter under vilken den första akademien såg sitt ljus.

Jag tänker då på den första *akademin*,⁶ i Akademikos, som på 300-talet f.kr, ett par hundra år efter Feidippides historiska löpning, växte fram någon kilometer nordväst om den tidens Athen i en lund av olivträd (*Olea europaea*) med namn från sagohjälten Akademos. Det var en lund, ursprungligen tillägnad Athena, vishetens gudinna, omgärdad av den

⁴ <http://www.gu.se/omuniversitetet/presentation/universitetetisiffror> hämtad 091009

⁵ <http://www.ne.se/lang/feidippides> hämtad 091009

⁶ Lübcke. Poul (red), 1988, *Filosoflexikonet*, Stockholm, Forum

stenmur vilken Kimon (hjälten som lett den attiska förbundsflottan till seger mot perserna i Salamis ca 450 f.kr.) hade rest.⁷ Platon, som just hade återvänt från sin tid i Syrakusa efter att ha misslyckats med att lära upp tyrannen Dionysios II, fick syn på olivlunden i närheten av en bit mark han just förvärvat och såg en möjlighet att iscensätta sitt pedagogiska och filosofiska kall. I skydd av lövverket, i sällskap med kollegor och studenter kom han att ägna sig åt filosofiska samtal i sokratisk anda, sommar såväl som vinter, i solsken och regn.

Jag tänker också på akademins mest namnkunniga elev, Aristoteles, när han i samma anda som sin läromästare Platon, år 335 f.kr. återvände till Athen från sin mera framgångsrika tid som lärare åt den unge prins Alexander, sedermera Alexander den store vid det makedoniska hovet. Aristoteles började hålla öppna föreläsningar under träden i Lykeion,⁸ ett *gymnasion*, en träningsanläggning för fysisk och andlig fostran, utanför Athen. Ett initiativ som med tiden ger upphov till den peripatetiska skolan, efter grekiskans *peripatein*, att promenera.

Det är lätt att se framför sig en lös sammansatt samling av allt ifrån unga pojkar till äldre män, draperade i tunikor, som kommer och går vartefter som olika frågor aktualiseras eller hamnar i bakgrunden för dem. När fötterna ömmar, sätter de sig ner på en sten eller lutar sig mot ett träd eller kanske en käpp eller stav. Deras röster blandas med lövverkets frasande. Deras argument möts av bråkande getter eller får ett abrupt slut i ett häftigt skyfall. Samtalen avslutas av den nedåtgående solen och återupptas när morgondimman dagen efter skingrats.

Olivlunden i Akademikos och *gymnasiet* i Lykeion var med andra ord inte bara symboliska, och i vårt fall historiska, platser för kunskapande, utan i allra högsta grad utvalda och faktiska platser för kunskapande. Miljöer där kunskapandet bejakades som något som sker i rumtiden i ett sammanhang, med stöd av våra egna och andra främmande kroppar. Kunskapande som något obönhörligen situerat, betingat.

⁷ Plutarch, 2009, *Greek Lives*, Oxford, Oxford University Press

⁸ <http://www.ne.se/lang/lykeion> hämtad 091022

När vi idag, i skenet av en sådan arkadisk drömsyn, tittar närmare på våra föreläsningssalar, våra bibliotek, våra seminarierum, våra laboratorier, våra läsrum, våra konferensrum, våra arbetsrum, är det svårt att avgöra huruvida det är olivlunden i Akademikos som är en utopi eller om det är dagens universitetskomplex som är en dystopi. Den ena miljön "funnen", i hög grad betingad av en rad yttre, givna omständigheter, de andra miljöerna reglerade, planerade, strukturerade och organiserade, mer eller mindre autonoma system försörjda med ljus, värme, kyla, luft och energi oberoende av yttre omständigheter. Och även om man i Akademikos kan se ett frö till Akademin eller universiteten som vi känner dem idag, är det också lätt att tänka sig att Akademin skulle kunna ha utvecklats till något helt annat, till en fri skola under bar himmel, snarare än till utbildningsinstitutioner i sten, betong och stål. Den hade kunnat förbli som ett kunskapande i ständig rörelse, snarare än verksamhet uppdelad i prydliga fack.

Vi kan naturligtvis fortsätta att betrakta Platons Akademi och Aristoteles Lykeion som arkaiska drömbilder, eller utopiska löften om ett enklare liv. Men mer fruktbart är att använda dem som en spegel för att få syn på dagens ideologier. Vi kan bli mer uppmärksamma på värdet av ett kollektivt, kroppsligt och situerat kunskapande som i högre grad är öppet för skiftande omständigheter än dagens kunskapsproduktionskomplex. Utifrån denna medvetenhet kan vi skapa nya agendor för kunskapande i framtiden.

*

Men om akademien såg dagens ljus i olivlunden i Akademikos under 300-talet f.kr, tillkom dagens akademis främsta form för kollektivt kunskapande, seminariet, så som vi känner det idag, först i 1700-talets Tyskland, i Preussen. Vid de då unga universiteten i Halle och Göttingen utvecklades en "samtalande seminariegemenskap som strävade efter att söka och formulera det nya."⁹ Dessförinnan hade det akademiska mötet i huvudsak haft till syfte att pröva och korrigera studenters kunskaper i ett

⁹ Karlsohn. Thomas, s 97, "Det romantiska universitetet", *Psykoanalytisk Tidskrift* 2009:26-27

givet ämne. Det var inte så mycket fråga om att utveckla ny kunskap som om att befästa redan etablerad. Begreppet seminarium hade sina etymologiska rötter i det latinska ordet för frö, *semen* (eller i förlängningen, fröhus eller plantskola),¹⁰ och den bakomliggande föreställningen om universitetet var som en ordnad fröbädd ur vilken man drev upp utvalda skott snarare än som storskaligt skogsbruk.

Denna experimentella och framåtblickande seminarieform som utvecklades i Halle och Göttingen kom sedan att tjäna som utgångspunkt för de universitetsreformer som Wilhelm von Humboldt sökte genomföra i och med instiftandet av ett nytt universitet i Berlin 1810, sedermera känt som *Humboldt-Universität zu Berlin*. Humboldt föreställde sig ett universitet där professorerna inte bara, som tidigare, var skyldiga att undervisa, utan också skulle forska. Universitetets roll skulle inte bara vara att förvalta kunskap, utan även att utveckla ny kunskap. Han menade att vetenskapen är ett oändligt äventyr eller "ett ännu icke löst problem som alltid kräver förnyad forskning."¹¹ För Humboldt var ensamhet och frihet kunskapandets viktigaste utgångspunkt och inte bara lärarna skulle vara fria att utforma sin undervisning. Även studenterna skulle kunna välja kurser efter eget huvud.

Som bror till upptäcktsresanden och vetenskapsmannen Alexander von Humboldt, som gav namn både till Humboldt-pingvinen och Humboldtströmmen, torde Wilhelm komma i kontakt med Jean-Baptiste de Lamarck´s *Philosophie zoologique* vilken gavs ut 1809, där Lamarck lägger grunden till de idag accepterade idéerna kring den evolutionära samverkan mellan vanor, miljö och arv,¹² ett grundläggande synsätt som Charles Darwin 50 år senare befäste i *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*.

Det är kanske därför ingen slump att Humboldt insåg att humaniora be-

¹⁰ <http://www.ne.se/lang/seminarium> hämtat 091022

¹¹ Humboldt. Wilhelm von, s 125, "Universitets idé – igår, idag, imorgon", *Psykoanalytisk Tidskrift* 2009:26-27

¹² <http://www.ne.se/lang/jean-baptiste-de-lamarck> hämtad 091022

hövde en motsvarighet till naturvetenskapernas laboratorier för att "bedriva sin forskning och driva den framåt."¹³ I det akademiska seminariet skulle, liksom seminarierna i Halle och Göttingen, ett kollektiv vetenskapande utövas, läras ut och inte minst utvecklas *in situ*. Den Lamarckianska tanken om att en miljö inte bara fungerar som en passiv behållare av en given aktivitet utan tvärtom kan bli till ett viktigt verktyg för att utveckla nya erfarenheter och kunskaper skulle praktiseras. Miljö och verksamhet skulle ömsesidigt konstituera varandra.

För romantikern Humboldts var just lusten till kunskap och kunskapande universitetets egentliga drivkraft. Verksamheten skulle bedrivas så "livaktigt och intensivt som möjligt"¹⁴ och kunde bara utvecklas så länge "den enes fruktbara aktivitet" förmådde "hänföra den andre".¹⁵ Humboldt såg det som universitetets uppgift "att i det inre förbinda den objektiva kunskapen med den subjektiva bildningen."¹⁶ Bildningen var med idéhistorikern Thomas Karlsohns ord att betrakta som en fri växelverkan vilken endast kunde uppnås genom en "förening av vårt jag med världen" och denna "växelverkan föreställdes som en dynamisk rörelse där det individuella strävade mot det allmänna mänskliga."¹⁷

Samtidigt såg Humboldt en konflikt mellan universitetet som en utbildande institution som skulle förmedla det redan givna och universitetet som en forskande institution som skulle utveckla det nya, en konflikt som än idag, nästan 200 år senare, är lika aktuell. Humboldts lösning på konflikten mellan utbildningens mera nytto-orienterade paradig och forskningens mera lust-orienterade paradig var att, som idag, hålla isär de båda systemen organisatoriskt, men att förena dem socialt och epistemologiskt, genom att tillsätta forskare/lärare som verkade i båda sy-

¹³ http://www.konst.gu.se/digitalAssets/915/915032_Liedman.pdf hämtad 091009

¹⁴ Humboldt. Wilhelm von, s 89, "Om den yttre och inre organisationen av de högre vetenskapliga anstalterna i Berlin", *Psykoanalytisk Tidskrift* 2009:26-27

¹⁵ *ibid*, s 89

¹⁶ *ibid*, s 89

¹⁷ Karlsohn. Thomas, s 98, "Det romantiska universitetet", *Psykoanalytisk Tidskrift* 2009:26-27

stemen.

I det akademiska seminariet, som det stadfästes av Humboldt, hittar växelverkan mellan det individuella och det kollektiva, mellan en utbildande verksamhet och en utforskande verksamhet, sitt kanske tydligaste institutionella uttryck. Där lyfts det individuella, kontemplativa och introspektiva in i det kollektiva, dialogiska och utåtriktade och även om det finns en gemensam och på förhand given utgångspunkt kan man inte säga något om i vilken grad diskussion som följer kommer att föra till redan upptrampad mark eller till nya och utforskade områden.

Karlsohn noterar, med Sven-Erik Liedmans goda minne, att Humboldts reformer, var just ideal och att de inte kom att genomföras till fullo. I den mån de kom att genomföras var de heller inte alltid så framgångsrika. Det var Humboldts romantiska föreställning om lusten till kunskap och kunskapande som "genom själva sin närvaro är en påminnelse om att någonting annat skulle kunna existera"¹⁸ som är det viktigaste bidraget. Karlsohn och Liedman visar på hur lusten alltmer har kommit att marginaliseras av nyttan, hur forskning och utbildning har blivit instrumentella snarare än explorativa, förutsägbara snarare än oförutsägbara.

Det finns med andra ord anledning att inte bara ta upp den tappade träden från Platon och Aristoteles utan också den från Humboldts universitets- och seminariemodell som i hög grad oprövade resurser i arbetet med att skapa nya agendor för institutionaliserat kunskapandet i vår alltmer osäkra framtid.

*

I fallet Göteborgs Universitet har det varit en lång resa mellan det högtidliga öppnandet av Göteborgs Högskola i en gammal läroverkslokal i korsningen mellan Södra Vägen och Parkgatan, den 15 september 1891, till dagens cityuniversitet.¹⁹ Från den anspråklösa starten i ärvda lokaler

¹⁸ Karlsohn. Thomas, s 116, "Det romantiska universitetet", *Psykoanalytisk Tidskrift* 2009:26-27

¹⁹ http://www.gu.se/digitalAssets/955/955728_Broschyr_huvudbyggnad.pdf hämtad

har man nu blivit en strategisk kraft i utvecklingen av Göteborgsregionen. Senast tillkommen är Utbildningsvetenskapliga Fakulteten, eller "Pedagogen" vid Grönsakstorget (2006) som består av tre byggnader. Den första är en ombyggnad och utbyggnad av det som en gång var "Göteborgs Allmänna och Sahlgrenska Sjukhus" från 1855 ritat av dåvarande statsarkitekten Victor Gegerfelt. Denna om- och tillbyggnad projekterades av Nyréns Arkitektkontor och kallas numera "Hus A" eller "Utsikten". Den andra är en nybyggnad projekterad av 3xNielsen kallad "Hus B" eller "Åsikten". Den tredje är "Hus C" eller "Insikten", en ombyggnad av det "Högre Allmänna Läroverk", senare "Göteborgs Latinläroverk" som färdigställdes 1862 enligt stadsarkitekten Hans Jacob Strömbergs ritningar.²⁰ Denna ombyggnad projekterades av Arkitektlaget. Allt till en total kostnad på 750 miljoner kronor.

Vilken sorts problem löser man egentligen med 750 miljoner kr? Det är lätt att se hur byggda miljöer kan vara mer eller mindre instrumentella i relation till en verksamhet. Ett komplex som Pedagogen ger forskare, lärare och studenter rum att ägna sig åt pedagogik i enskildhet och samlade i grupp. Komplexet som helhet ger tak över huvudet samtidigt som de enskilda rummen och utrymmenas storlek och utformning är tänkta för en given verksamhet.

Men hur ser banden mellan verksamhet och byggd miljö egentligen ut? Är de instrumentella på det enkla sätt som vi ofta tycks tro i vår iver att planera våra miljöer efter standardiserade program? Eller är banden snarare baserade på våra underförstådda föreställningar, där det instrumentella ligger i att vi gemensamt *förstår* våra byggda miljöers relation till våra aktiviteter och verksamheter *som* instrumentella. Där vi förstår en skola eller ett fängelse som en instrumentell miljö just i relation till undervisning eller kriminalvård. Där vårt sätt att förhålla oss till en miljö, med en formulering lånad av Mats Rosengren, präglas av ett "slags socialt konsensus... om vad som är och vad som bör vara fallet."²¹

091009

²⁰ http://www.ufn.gu.se/digitalAssets/1141/1141591_UFN_historisk_broschyr.pdf
hämtad 091009

²¹ Rosengren, Mats, 2002, s 68, *Doxologi – en essä om kunskap*, Åstorp, Retorikförlaget

Rosengren framhåller en *doxisk* kunskapssyn (av grekiskan *doxa* för "mening" eller "åsikt") vilken till skillnad ifrån *epistemisk* kunskapssyn (av grekiskan *epistēmē* för "vetande" eller "vetenskap") betonar kunskap och kunskapande som något som är obönhörligen situerat i människan. Där världen primärt inte *är* på ett visst sätt utan där vi i första hand *förstår* världen på ett visst sätt, genom vårt handlande och begreppsliggörande. Världen är inte något som ligger och vilar i väntan på att vi skall upptäcka den utan snarare är något som vi hela tiden konstituerar genom vårt handlande och begreppsliggörande, och där vi inte kan förstå världen utanför detta handlande och begreppsliggörande. Genom vårt handlande och begreppsliggörande iscensätter vi våra delade och individuella föreställningar om hur saker och ting skall och bör vara.

Den franske filosofen Michel de Certeau talar om hur platser *aktualiseras* (ett begrepp han lånat av Henri Bergson vilket jag kommer att återkomma till) genom våra handlingar. De Certeau skiljer på plats (*lieu*) och rum (*espace*) där *platsen* är det fysiska rummet där elementen är arrangerade bredvid och i relation till varandra och där två element aldrig kan vara på samma plats.²² Rummet (*espace*) är då det sätt som platsen *praktiseras*, det sätt platsen *aktualiseras* genom våra handlingar.

De Certeau använder Charlie Chaplin som exempel.²³ På samma sätt som käppen kan förvandla Chaplin till en gubbe med käpp (ett tredje ben) kan Chaplin förvandla käppen till en propeller, till en förlängd arm, till en bollklubba etc. Att käppen en gång var utformad till stöd för gående må vara centralt för dess tillblivelse men detta står i egentlig mening inte i relation till de sätt den kan aktualiseras genom användning, annat än genom käppens egenskap som fysisk kropp, av ett visst material, av vissa dimensioner, av en viss form. Om vi väljer att lägga käppen ovanpå en tidning för att hindra den från att blåsa iväg, är käppens form eller material av mindre vikt än dess vikt. Om det är kallt ute och vi väljer att elda upp käppen är käppens tyngd eller form oväsentligt i relation till det faktum att den är gjord av trä och kan brinna.

²² Certeau, Michel de, 1984, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press

²³ *ibid*, s 98

I det här perspektivet kan vi inte förstå våra miljöer som något som finns där "innan" oss och som vi reagerar på och interagerar med. För är inte det de Certeau kallar "plats" (*lieu*) också ett "rum" (*espace*) i just den här *doxiska* meningen. Vi kan inte förstå en plats, eller det tingsliga för den delen, bortom de föreställningar som är inbegripna i vårt handlande (subjekt). En krukmakare ser något annat i en lerklump än vad du eller jag skulle göra. Och en skogshuggare ser något annat när han eller hon blickar ut över skogen än vad exempelvis en fältbiolog ser.

Vårt handlande betingar med andra ord vårt seende i lika hög grad som vårt seende betingar vårt handlande. Våra möjligheter att handla är den händelsehorisont som orienterar vår uppmärksamhet. Vi ser vad vi vill se. Vi ser vad vi behöver se för att fullfölja våra handlingar. Vår perception, är som Gilles Deleuze noterar inte tingen *plus* någonting, utan tingen *minus* någonting, *minus* allt som inte intresserar oss (fritt översatt).²⁴ Där vi med Charles L. Redmans ord, skapar *cognized environments*.

I *Human impact on Ancient environments* skriver han: "What has made humans distinct from other animals is that their productive strategies and organisation have been established through social institutions that regulate and direct human behaviour. These institutions are based on perceived benefits of cooperative action and on ideas shared by their members. Hence, perception is a fundamental aspect of human-environment relations. The way we perceive the world around us is not uniform for all people at all times, but rather each of us sees it in his or her own way. We create a cognized environment that is very real to us and is the basis upon which we make decision."²⁵

Inte bara i fallet Pedagogien, utan även i utvecklande och användandet av våra byggda miljöer i stort, är vi fast i den här sortens rundgång, där vi bekräftar våra föreställningar genom de sätt vi handlar i enlighet med dem. Där våra miljöer primärt inte *är* på ett visst sätt utan där vi i första hand *förstår* dem på ett visst sätt genom vårt handlande och begrepps-

²⁴ Deleuze. Gilles, 1988, s 25, *Bergsonism*, New York, Zone Books

²⁵ Redman. Charles. L, 1999, s 6-7, *Human impact on ancient environments*, Tuscon, The University of Arizona Press

liggörande. Men samtidigt finns också, bortom våra invanda föreställningar, ett närmast oändligt antal andra sätt att *praktisera* våra byggda miljöer.

Men hur var det nu med Humboldt? Han betonade förvisso miljöns formande betydelse men han talade samtidigt om nyfikenheten och möjligheterna till andra perspektiv. Hur kan vi få grepp på denna växelverkan, den *doxologiska rundgången*, våra byggda miljöer och våra verksamheter emellan? Kan vi skapa miljöer som bygger på stimulans till förändring där mindre är givet och mer öppet för experiment och val mellan olika möjligheter? Kan våra byggda miljöer (universitetsmiljöer) ge uttryck för det explorativa snarare än det funktionellt instrumentella, för lust snarare än förutbestämd nytta? Så här långt ser det ut som om Liedman och Karlsruhn har rätt i att nyttan har segrat.

*

När Humboldt använde naturvetenskapens bildnings- och forskningsmiljöer som förebilder för att utveckla något motsvarande åt humaniora, var det inte själva det sätt den naturvetenskapliga utbildningen och forskning bedrevs på han syftade på. Det var den aktiva roll som miljön spelade för att aktivera människor. Laboratoriet var instrumentellt i en annan mening än att ge utrymme åt förutbestämda mänskliga aktiviteter. Det satte igång verksamhet.

Ett laboratorium kan samtidigt vara allt ifrån en ett enkelt rum till ett komplex som CERN, forskningscentret utanför Genève där man med hjälp av, nu senast en LEP (Large Electron–Positron Collider) med en radie på 4 km, letar efter universums minsta beståndsdelar, genom att kollidera partiklar, i miljöer nära den absoluta nollpunkten (-273,15 °C) och i hastigheter nära ljusets (299792458 m/s).²⁶ Men oavsett teknikpark och vetenskapliga instrument och apparater förenas det enkla rummet och CERN av en sak: *avgränsningen* från omvärlden.

²⁶ <http://www.ne.se/lang/cern> hämtad 091011

Det vetenskapliga experimentet bygger på att man känner alla ingångsdata och alla övriga parametrar som kan ha en betydelse för att förstå det som följer av experimentet. Med alltför många okända faktorer kan man inte längre urskilja vad som är vad och vilken eventuell påverkan de olika faktorerna har på varandra. Om det naturvetenskapliga experimentet skriver Paul Feyerabend: "It does not accept the phenomena as they are, it changes them, either in thought (abstraction) or by actively interfering with them (experiment). Both types of change involve simplifications. Abstraction removes the particularities that distinguish an object from another, together with some general properties such as color or smell. Experiments further remove or try to remove the links that tie every process to its surroundings – they create an artificial and somewhat impoverished environment and explore its peculiarities. In both cases, things are being taken away or "blocked off" from the totality that surrounds us. Interestingly enough, the remains are called the "real", which means they are regarded as more important than the totality itself."²⁷

Det är genom att sätta fenomenen på undantag, genom att lyfta dem ur sitt givna sammanhang man i det vetenskapliga experimentet hoppas förstå fenomenen bättre. Men genom att sätta fenomenen på undantag och lyfta dem ur sina sammanhang, skriver man också om fenomen i sig själv. Här finns en tydlig skillnad mot de Lamarckianska och Darwinianska erfarenheterna av att det som gäller biologiska varelser och dess miljöer även gäller molekyler och protoner.

I det här avseendet var kanske Humboldt val av det vetenskapliga laboratoriet som förebild för humanioras motsvarande miljöer trots allt en dålig förebild. Så här i efterhand kan man också se att metaforen, som ofta sker, fått eget liv och större genomslag än vad som var tänkt.

För om de naturvetenskapliga laboratorierna i sina olika inkarnationer är utformade för att genomföra och verifiera experiment av olika slag så är det humanistiska seminariet i huvudsak organiserat kring och utformat för att i grupp diskutera och avhandla *text*. Texter vilka är av en så-

²⁷ Feyerabend, Paul, 1999, s 5, *Conquest of Abundance*, Chicago, The University of Chicago Press

dan natur att vi enkelt kan reproducera (via mail och kopieringsapparater) och distribuera dem (från hand till hand, via post eller mail). Där den tryckta texten på pappret inte är mer än just en tryckt text på ett papper och där även om det är viktigt att vi har *samma* version av texten, så är det mindre viktigt om den är satt i 12p Garamond, 11p Times New Roman eller som i det här fallet 10p Georgia. Där det spelar mindre roll om texten är tryckt på A4 eller C5. Det spelar inte någon roll så länge vi har *samma* text och att den är i läsbart skick. Förenklat kan man säga att texten (i en indexikal betydelse) är *samma* text oavsett vilket rum den läses i eller oavsett vilket papper den trycks på, oavsett om den är satt i Garamond eller Times New Roman. En föreställning om text som något utanför tidrummet möjliggör det akademiska seminariet som vi känner det. Där vi menar att texten är *samma* text oavsett papperskvalitet, tryckkvalitet, typsnitt, ljuskvalitet vid läsning, sittställning eller bakgrundsljud. Där vår förståelse av texten är baserad på vår förmåga att reducera.

Där texten med Paul Feyerabends termer, blir en *abstraktion*.

Med denna koncentration på det abstrakta är det kanske ändå inte så märkligt att de flesta seminarierum är avskilda och har en laboratorielik isolering. Det är som att den skrivna textens (och laboratoriets) paradigmatiska förmåga att få oss att *bortse* ifrån saker och ting, hemsöker dagens seminariemiljöer och vårt bruk av dem, där rummet i sig själv inte tycks ha så stor betydelse, som om det inte vore mer än en behållare. Inte mer än ett kärl i vilket meningar och argument kan utvecklas ostört, som en akademisk fristad eller ett sensoriskt vacuum. Där vi på samma sätt som när vi tittar på film hemma, har lärt oss att *bortse* ifrån att det inte är helt mörklagt, att det är reklampauser och att telefonen kan ringa när som helst, i seminarierummen har lärt oss att *rummet* inte har något som helst betydelse.

Men seminarietillfällena och seminarierummen är inte bara fyllda med text utan även med analoga artefakter och tekniker som svarta tavlor, diaprojektorer, overheadapparater och whiteboards, vilka lämpar sig väl för såväl text som bild, eller vinylskivor, magnetband och kassetband,

vilka lämpar sig för att återge ljud, men vilka med tiden gett vika för olika digitala lösningar.

De är alla olika former eller format med sina egna begränsningar, möjligheter och uttryck. Det räcker med att jämföra två relativt moderna företeelser som powerpoint-presentationer i kombination med videoprojektorer och overhead-presentationer i kombination med overheadprojektorer. Trots att de producerar liknande resultat - projicerad bild och text – förutsätter de inte bara olika former av förberedelser utan också olika ageranden vid presentationstillfället. Vändandet av och inte minst spegelvändandet av glansiga overhead-blad skapar en annan rytm än knapptryckandet vilket inte nödvändigtvis är sämre. Powerpoint-presentationer som de ser ut idag är i allra högsta grad, som Judith Butler uttrycker det i ett annat sammanhang, "en norm som framtvingar ett visst citerande" för att ett "fungerande subjekt" skall produceras.²⁸

Det akademiska seminariet har således med tiden kommit att betingas av även annat än den på pappret tryckta skriften. Det är inte längre samma seminarium som Humboldt en gång i tiden "uppfann". Det finns egentligen inget hinder för att ett seminarium utvecklas till en performativ scen, eller det omvända, att vi förlägger ett seminarium utanför seminarierummens väggar, i en korridor eller varför inte i en park. Men på samma sätt som man kan *göra* saker med ett seminarium, som att organisera det på ett annorlunda vis eller att introducera nya material och nya media eller att hitta nya rumsliga sammanhang för det, är det viktigt att komma ihåg att seminarierna i sina olika materiella och organisatoriska uttryck också *gör* någonting, inte bara med oss, utan även med det vi arbetar med.

Avståndet till Platon och Aristoteles aktiviteter i Akademikos och Lykeion, där omvärlden inte ses som ett störande brus utan som stimuli kunde inte vara större. Har vi inte, för att använda ett annat uttryck, kastat ut barnet med barnvattnet? Var skall nytänkandet komma ifrån?

²⁸ Butler, Judith, 2005, s 111, *Könet Brinner*, Stockholm, Natur och Kultur

*

I början av 2000-talet instiftades det program för Konstnärlig Forskning vid Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet vilket det här avhandlingsprojektet är en del av. På Konstnärliga Fakultetens hemsida kan vi läsa att: "Forskarutbildningen rymmer huvudsakligen ämnen där forskningen till väsentlig del är integrerad med konstnärligt arbete. För närvarande finns nio sådana forskarutbildningsämnen vid fakulteten: design, digital gestaltning, filmisk gestaltning, fotografi, fri konst, litterär gestaltning, musikalisk gestaltning, scenisk gestaltning samt tillämpad konst och konsthantverk. Vid fakulteten finns också de pedagogiskt inriktade forskarutbildningsämnena musikpedagogik och estetiska uttrycksformer, det senare ämnet med inriktning mot musik, dans, bildkonst samt allmänestetik."²⁹

Vidare kan vi läsa att: "Alla doktorander inom de konstnärligt gestaltande forskarutbildningarna på konstområdet är verksamma på professionell nivå inom sina respektive konstnärliga discipliner. De kommer till forskarutbildningen med frågeställningar som fötts i den egna konstnärliga praktiken och som reflekteras i en kunskapsbildningsprocess där praktiskt-konstnärliga och teoretisk-vetenskapliga inslag samverkar. Resultatet presenteras i form av en doktorsavhandling, där skriftlig framställning och konstnärlig gestaltning blandas på olika sätt. Konstnärliga avhandlingar skiljer sig därför ofta till sin yttre utformning från traditionella doktorsarbeten. Därtill kommer att de konstnärliga avhandlingarnas utformning även sinsemellan kan variera avsevärt, något som återspeglar den mångfald av kunskapstraditioner som finns inom det konstnärliga området."³⁰

I skrivande stund har det producerats 15 avhandlingar. 2 avhandlingar 2006, en inom design (Kim Jeoung-Ah) och en inom musikpedagogik (Monica Lindgren). 2 avhandlingar 2007, en inom design (Kaja Tooming) och en inom musikalisk gestaltning (Vidar Vikören). 4 avhand-

²⁹ <http://www.konst.gu.se/utbildning/forskarutbildning> hämtad 091009

³⁰ <http://www.konst.gu.se/utbildning/forskarutbildning> hämtad 091009

lingar 2008, en inom design (Otto von Busch), en inom fri konst (Mike Bode och Staffan Schmidt) samt 2 inom musikalisk gestaltning (Maria Bania och Svein Erik Tandberg). 7 avhandlingar 2009, 2 inom digital gestaltning (Magali Ljungar Chapeleon och David Crawford), 1 inom fri konst (Bryndis Snæbjörnsdóttir), 2 inom musikalisk gestaltning (Harald Stenström och Anders Tykeson) samt 2 inom musikpedagogik (Ragnhild Sandberg-Jurström och Marie-Helene Zimmerman Nilsson).³¹

Denna stora spridning visar att det inte bara är svårt utan omöjligt att sätta fingret på vad som karakteriserar fältet konstnärlig forskning som helhet, eller som Mika Hannula, Juha Souranta och Tere Vadén noterar: "There is no common philosophical-methodological basis for the things that have been done or are being done under the moniker of artistic research."³²

Det går således inte, i varje fall inte än så länge, att tala om konstnärlig forskning *i allmänhet*. Någon tydlig doxifiering har inte skett. En beskrivning av det gemensamma måste utgå från de enskilda exemplen. Trots anspråken på att det är något nytt som håller på att växa fram har inte heller något särskilt sätt att hantera processen under avhandlingsarbetet hunnit utvecklas. Avhandlingsarbetena presenteras och opponeras i en rad seminarier allt eftersom arbetet fortlöper. I de flesta fall har man seminarier efter 25 och 50 % av arbetet genomförts samt ett slutseminarium innan själva disputationen. Även själva avhandlingarna har, med några undantag, stora likheter med avhandlingar inom andra ämnesområden. Materialet presenteras huvudsakligen som en tryckt text om än med mer omfattande bildmaterial än normalt.

Den stora skillnaden, att den konstnärliga forskningen utgår från den "egna konstnärliga praktiken" inom design, fri konst, fotografi, musik, scenkonst, litteratur osv. och rymmer något slag av konstnärligt projekt märks således inte så mycket i former och format. Detta är förvillande

³¹ <http://www.konst.gu.se/artmonitor/avhandlingar> hämtad 091009

³² Hannula, Mika (et al), 2005, s 23, *Artistic Research*, Gothenburg, University of Gothenburg / Art Monitor

eftersom de epistemologiska (eller doxologiska) utgångspunkterna är annorlunda genom att arbetet utgår ifrån ett handlade subjekt med en viss erfarenhet situerat i ett visst sammanhang. Det är svårt att se skillnaden mot t.ex. ett designteoretiskt arbete vid en hastig bläddring i materialet.

Varför märks det då inte mer att avhandlingarna rymmer ett konstnärligt material som betraktas som epistemologiskt jämbördigt med, eller till och med viktigare än, de diskursiva inslagen? Det finns flera skäl. Den traditionella avhandlingen som en bok har en särskild status. Distributionen av materialet talar också för traditionella format. Troligen kommer det att ta tid att finna mer adekvata format och våga börja använda dem. Det finns heller inga självklara förebilder för presentation av t.ex. ett fotoverk eller ett arkitekturprojekt i andra sammanhang eftersom kopplingen till diskursen inte heller får gå förlorad. Hur kan t.ex. ett flera timmar långt videoverk, eller en uppsättning kläder integreras med en text utan att någon av delarna blir dominerande? Risken är att det ena eller det andra uppfattas som påklistrat, som en illustration eller en tillrättaläggande förklaring som utövar otillbörlig påtryckning på tolkningen av verket.

Som konstnärliga forskare är man, samtidigt som man är glatt och hoppfullt medveten om att den konstnärliga forskningen fortfarande är ett oskrivet blad, "a continuous search for a current and convincing definition",³³ i högsta grad medveten om att man är "nerströms" (för att använda Mats Rosengrens ord). Som doktorand är man i en svag position, utkastad i ett sammanhang, och av tradition förväntad att anpassa sig för att så småningom bli initierad. Man förväntas utgå ifrån det som redan finns ifråga om format, miljöer, sammanhang och förutsättningar, att negera, ignorera och affirmera. Risken för att den konstnärliga forskningen och de nya förhållningssätt och material som följer med den i alltför hög grad betingas av de format, miljöer och sammanhang som tas som självklara i andra forskningssammanhang är således stor.

³³ *ibid*, s 19

Den konstnärliga forskningen, som i egenskap av ett nytt fält – som varken är konst eller forskning – skall producera ny och meningsfull kunskap riskerar alltså att domesticeras innan det ens fått en chans att pröva livet i skogen. Den konstnärliga forskaren blir satt i en bur, om än en egen sådan och lär sig le mot kameran istället för att utveckla sina unika möjligheter.

Målet måste, med Mika Hannula, Juha Souranta och Tere Vadéns ord, vara: ”att producera ny kunskap vilken inte är introspektiv utan kombinerativ, utåtriktad sökande nya kopplingar. Det är ett sökande efter den nya, inte för sakens skull, utan på jakt efter nya ”friska” samband och tolkningar. På det här sättet, kan den konstnärliga forskningen verka på ett meningsfullt sätt utanför det egna fältets begränsade ramar. Där fältet genom att skapa nya trender i universitetssystem också producerar nya sociala innovationer.”³⁴

*

Men om vi, likt Wilhelm von Humboldt 200 år tidigare, tänker att den konstnärliga forskningen, likt humaniora och naturvetenskap, behöver sina egna miljöer för att för att ”bedriva sin forskning och driva den framåt” – hur skall de då se ut? Idag finns inga särskilda lokaler som skulle kunna motsvara naturvetenskapens laboratorium eller humanioras seminarierum. Den konstnärliga forskningens miljöer är ärvda och i ringa grad modifierade vilket i sig inte är orimligt med tanke på den korta tid verksamheten varit igång. Det är rätt naturligt att man tager vad man haver. Samtidigt är det just när en verksamhet håller på att formas som dess behov av en egen unik miljö är som störst.

Doktoranderna är därför, om de inte har egna privata ateljéer, hänvisade till institutionens kontorsrum för det *enskilda* arbetet och till befintliga aulor, föreläsningssalar, grupp och seminarium för det *gemensamma*. Ateljéer och verkstäder för övriga studenter är inte självklart tillgängliga för doktoranderna vilket visar att forskningsarbetet inom institutionerna

³⁴ *ibid*, s 30 (fritt översatt)

i övrigt ses som en huvudsakligen diskursiv verksamhet.

Den mest populära lokalen inom Göteborgs Universitet för konstnärliga forskningsseminarier är Robert Frank-Salen. Den ligger i bottenvåningen i den byggnad Konstnärliga Fakultetskansliet delar med HFF (Högskolan för fotografi). Det är ett mörkläggningsbart rektangulärt rum på 80 kvm med gradänger, förberett för visning av bild, film och uppspelning av ljud med utrymme för 60-70-personer. Den har använts av doktorander från såväl fri konst, foto, digital gestaltning såväl som design.

Den stora hörsalen på HDK (Högskolan för Design och Konsthantverk) har använts ett par gånger men bara av designdoktorander och detsamma gäller miljöerna och doktoranderna på HSM (Högskolan för Scen och Musik). Att Aulan på HDK som är ett större rum med mycket friare dispositionsmöjligheter inte har använts i sammanhanget är märkligt. Den Stora aulan på Konsthögskolan Valands vind har bara använts en gång och detsamma gäller Glashuset, ett rektangulärt uppglasat rum med dubbel våningshöjd ovanpå sop- och förrådsutrymmen på Valands innergård.

Viktiga miljöer för mer informella seminarier har exempelvis varit "klusterrummet" på Valand och "doktorandrummet" på HDK.

När man sökt mer unika miljöer har seminarierna ofta hamnat utanför Konstnärliga Fakulteten, vid Nääs Slott, Naturhistoriska Museet, Göteborgs Stadsmuseum samt mitt eget slutseminarium i Vasaparken. Vid ett par tillfällen har seminarier genomförts i samband med utställningar exempelvis på Göteborgs Konstmuseum, Göteborgs Konsthall och Göteborgs Stadsmuseum, Glashuset och Nääs Slott, där möjligheten att uppleva utställningen i samband med seminariet betonats.

Uppräkningen talar sitt eget tydliga språk. Men vad innebär hänvisningen till just dessa lokaler? Vad gör *de med* den konstnärliga forskningen? Risken är återigen att vi här har "en norm som framtvingar ett visst citerande" för att ett "fungerande subjekt" skall produceras.³⁵ Där vi i vår iver

³⁵ Butler. Judith, 2005, s 111, *Könet Brinner*, Stockholm, Natur och Kultur

att etablera konstnärlig forskning tenderar att reproducera redan givna mönster från andra fält. Är det bara bristen på initiativförmåga som gör att alla anpassar sig och inte ens försöker åstadkomma något mer performativt genom att i Butlers mening söka bryta med och spela på det redan givna och etablerade, på normer, för att hitta nya vägar och nya sätt att göra saker på? Varför låter vi miljön göra så mycket med den konstnärliga forskningen och anstränger oss så lite för att söka lösningar som förmår utveckla verksamheten?

Lättast att göra något av är Glashuset som har både karaktär och erbjuder möjligheter att ordna för speciella ändamål. På plats i Glashuset, är det dock stor skillnad mellan en söndagsmorgon i juni och en onsdagseftermiddag i oktober. Det är stor skillnad mellan de dagar då solen ligger på och de dagarna då du bara kan ana solen bakom regnmoln efter regnmoln, det ena tyngre än det andra. I Glashuset är på gott och ont, och till skillnad ifrån exempelvis Robert Frank, ingen dag den andra lik. Den är i högre grad än t.ex. Robert Frank betingad av yttre omständigheter - inte minst av *tiden* och det som följer med den ifråga om dygnets och säsongernas växlingar. Den måste helt enkelt arrangeras på något sätt för att kunna användas. Men det motstånd den bjuder när det gäller att ordna klimat, ljus och ljud på ett acceptabelt sätt är uppenbarligen för stort. På plats i Glashuset blir man snabbt påmind om instrumentella kvaliteter vi tar för givna i rum som Robert Frank och Stora Hörsalen på HDK. Vi har vant oss vid att kunna kontrollera rummets alla omständigheter och egentligen vara oberoende av både tid och rum.

I *Tiden och den fria viljan* riktar Henri Bergson vår uppmärksamhet på hur vi har kommit att se tiden som ett kvantitativt fenomen, som kan delas upp i sekunder, minuter, timmar, dagar, veckor, månader, år osv., där det i slutändan bara handlar om att vi har mer eller mindre tid. Där tiden likt rummet, mäts upp och ordnas efter behov genom planering, likt ett neutralt medium.³⁶ Bergson förfasade sig över att vi glömt att se att tiden inte är ett kvantitativt fenomen, möjligt att mäta och organisera, utan framför allt ett *kvalitativt* fenomen. Tiden är för Bergson förutsätt-

³⁶ Bergson. Henri, 1992, *Tiden och den fria viljan*, Nora, Nya Doxa

ningen för all form av kvalitativ förändring, för alla former av kvalitativ differentiering.

Bergson skiljer på *realiserande*, som handlar om att fullfölja redan uttänkta handlingar och *aktualiserande*, som handlar om att agera utifrån det i stunden givna, det som följer med tiden. Realisera är det vi gör när vi schemalägger, planerar och ser till att vara på rätt plats vid rätt tid, en i allt väsentligt sluten föreställningsvärld vilken syftar till att genomföra allt i enlighet med ens förförståelse, för att nå en viss sorts förutbestämda avslut. Aktualisering, å andra sidan, är det som bara händer, det vi inte kunde förutse men som ändå blev meningsfullt. Om realisering handlar om förutsägbarhet, så handlar aktualisering om nyfikenhet. Elisabeth Grosz skriver: "The process of actualization is a process of genuine creativity and innovation, the production of singularity or individuation. Where the possible/real relation [läs realisering] is governed by resemblance and limitation, the virtual/actual relation is governed by the two principles of difference and creation."³⁷

I *Architecture of Time* använder Sanford Kwinter skillnaden mellan en isbit och en snöflinga som exempel. Isbiten realiseras i sin form, instoppad i frysen, och där varje isbit är den andre lik, dvs. precis som man tänkt sig. Snöflingan däremot aktualiseras i samverkan mellan en rad faktorer som relativ fuktighet, temperatur, tryck, partikelstorlek och kan inte på förhand bestämmas. Ingen snöflinga är den andra lik.³⁸ Han sammanfattar: "Actualization occurs in time and with time, whereas realization, by limiting itself to the mere unfolding of what preexists, actually destroys novelty and annihilates time."³⁹

I det här perspektivet är planering i sig själv en form av hot mot varje dynamisk process, där risken finns att vi i all välvilja planerar ihjäl t.ex. den konstnärliga forskningen i sin vagga. Vi måste med Elisabeth Grosz ord kompensera vår oförmåga att föreställa oss en framtid som inte bara

³⁷ Grosz, Elisabeth, 2001, s 109, *Architecture from the Outside*, Cambridge, MIT Press

³⁸ Kwinter, Sanford, 2002, s 26, *Architecture of time*, Cambridge, MIT Press

³⁹ *ibid*, s 10

är en förlängning av det vi redan känner till på något sätt. Den konstnärliga forskningens *utsatthet*, dess brist på enhetliga former och format, dess lösa sammansättning och dess uppenbara svagheter är i sammanhanget dess största möjlighet att ta in nya erfarenheter, nya material, nya former och format, dess största möjlighet att bli *mer* än vad den är nu. Istället för att genom upprättandet av permanenta former, format och regler bli *mindre* än vad den skulle kunna vara. Tiden är i det här perspektivet den konstnärliga forskningens största resurs.

Samtidigt finns, som geografen Doreen Massey påpekar, en tendens hos Bergson att om inte nedprioritera så i alla fall avradikalisera det rumsliga i relation till tiden. Rummet tenderar att bli allt det tiden inte är, något statistiskt i relation till tidens dynamik. Hon menar i linje med Deleuze att det rumsliga och tidsliga inte kan skiljas åt utan bör betraktas som två olika perspektiv. Hon skriver: "Space can never be that completed simultaneity in which all interconnections have been established and in which everywhere is already linked with everywhere else. A space then, which is neither a container for always-already constituted identities nor a complete closure of holism."⁴⁰

Man kan säga att både rummet och tiden som två förbundna fenomen har fallit offer för vår allmänna tendens att tänka i kvantitativa termer. Vi har, med Gilles Deleuze ord, en fallenhet att se skillnader i grad när vi egentligen borde se skillnader i art ("to see differences in degree where there is differences in kind.")⁴¹

Realisering är med andra både ett temporalt och ett spatialt problem. På samma sätt som vi inte alltid utnyttjar tiden som resurs, i termer av *aktualisering*, utnyttjar vi inte heller rummet som resurs för förnyelse och förändring. Både tid och rum måste hållas öppna. Doreen Massey skriver: "For the future to be open, space must be too."⁴²

⁴⁰ Massey. Doreen, 2005, s 11-12, *For Space*, London, Sage Publishing

⁴¹ Deleuze. Gilles, 1988, s 21, *Bergsonism*, New York, Zone Books

⁴² Massey. Doreen, 2005, s 12, *For Space*, London, Sage Publishing

*

Tillbaks till Charlie Chaplin. Det är lätt att se hur han, på en normativ nivå och i ett givet sammanhang, aktualiserar platser och ting på ett mer eller mindre "misslyckat" eller "avvikande" sätt. Men visar inte "misslyckandena" och "avvikandet" på nya möjligheter, bortom vad man initialt kunde tänka sig, som t.ex. i filmer som *Moderna Tider* (Modern Times) från 1936 eller *Diktatorn* (The Great Dictator) från 1949 där faktiska, omvälvande och kvalitativa förändringar uppstår?

Det är Chaplins (som en tidig post-humanist) förmåga att *i stunden* föreställa sig ett annat bruk av tingen och våra miljöer som banar väg för skeenden bortom vår föreställningsförmåga vilka annars inte skulle komma till stånd. Vi måste, likt Chaplin, förutom att bejaka möjligheterna att förändra och skapa alternativ i vårt givna sammanhang, samtidigt sluta att tro att förändringen fullt ut kan förutses och kontrolleras. Elisabeth Grosz skriver: "An adequate acknowledgement of the vicistudies of the futurity would ensure that we abandon the fantasy of controlling the future while not abdicating the responsibility of preparing for a better future than the present."⁴³

Det är kanske också i det här perspektivet vi skall se Platons grundade av Akademin i Akademikos. Inte som ett trevande, lovande frö till akademien som vi känner den idag, utan som en *annan* plats för kunskapande, som etablerandet av ett alternativ, av ett annat sammanhang, en annan miljö i det gemensamma, än det som redan fanns att tillgå i den tidens Athen. Kanske var det olika religiösa, politiska och sociala faktorer som i hans ögon omöjliggjorde en akademi innanför murarna, såsom han föreställde sig den. Kanske behövde han helt enkelt komma bort ifrån de olika etablerade kunskapande institutionerna. Kanske behövde han helt enkelt något *annat*.

I sin oförmåga att fullt ut se konsekvenserna av sitt val fick han kanske också mer än han bad om. Beroende på en rad omständigheter utanför

⁴³ Grosz, Elisabeth, 2001, s 149, *Architecture from the Outside*, Cambridge, MIT Press

hans horisont och kontroll uppstod något mer avgörande annorlunda än han någonsin kunde föreställa sig. Olivlunden i Akademikos blev inte bara ett stöd i aktualiserandet av kunskapande praktiker, utan kom att förändra praktikerna, genom att aktualisera andra sätt att tänka som senare utvecklades inom bl.a. Aristoteles peripatetiska skola.

Humboldt var kanske mer medveten om vad han vill åstadkomma. Han såg att humaniora, liksom naturvetenskap, behövde sina miljöer för att kunna frodas och utvecklas, men att det var fråga om miljöer med andra möjligheter och begränsningar. Det var aldrig tal om att humaniora skulle flytta in i laboratorierna och organiseras som naturvetenskaperna. Humaniora skulle tvärtom utveckla sina egna och nya former. Humboldt såg skillnaderna som viktiga för mänsklighetens utveckling. Att humaniora senare periodvis närmat sig naturvetenskapens ideal är en annan fråga.

Sett i den här synvinkeln finns det alltså en poäng att med en dæres envishet hävda att den konstnärliga forskningen är något annorlunda än annan forskning och även konstnärlig praktik - att betona skillnaderna snarare än likheterna. Den konstnärliga forskningen måste då också vara öppen för nya differentieringar vars nytta vi inte på förhand kan se och som kan komma till stånd i sammanhang vi ännu inte kommer att känna igen.

*

För att skapa goda betingelser för denna utveckling måste rumsfrågan aktualiseras. Det blir då nödvändigt att ifrågasätta den standardisering till vissa rumstyper som drivits så långt inom universiteten. Andra kvaliteter än enskilda fysiska egenskaper vad gäller yta, rumshöjd, ljud, ljus, luft, fukt och tekniska och infrastrukturella installationer i övrigt måste diskuteras. Idag är strävan att man utan alltför stor ansträngning skall kunna byta plats på två institutioner. Våra byggda miljöer har reducerats till ett neutral medium där man bara förmår differentiera generella och kvantifierbara tekniska kvaliteter. Detta till skillnad ifrån det globala klimat som uppkommer som en samverkan mellan alltifrån jordklotets

avstånd till solen, dess omloppstid och rotationshastighet till enskilda cellers förmåga att omvända solljus till energi. Ett öppet system som vi varken kan förstå eller förutse till fullo, en aktualisering som vida överstiger vår horisont och vilken alltid kommer att förvåna oss.

Annorlunda uttryckt producerar våra lokala byggda klimat inget nytt, de förändrar och skapar i direkt mening inte någonting förutom det som förväntas. Den enda förändring de skapar är indirekt i och med deras faktiska klimatpåverkan i termer av resursåtgång och restprodukter. Vi kan kontrollera det lokala byggda klimatet men kan inte förstå och än mindre kontrollera hur det lokala byggda klimatet och det som följer med det påverkar och ingår i det globala klimatet som helhet. Och det faktum att våra lokala byggda klimat inte producerar något nytt är också anledningen till att de är utformade som de är. Där det just är deras kontrollerbarhet, stabilitet och förutsägbarhet som är deras huvudsakliga kvalitet. En kontrollerbarhet, stabilitet och förutsägbarhet som i allra högsta grad är *nyttig* för en viss form av verksamhet, men är den egentligen så mycket mer?

En miljö utan skillnader, med bara *en* kvalitet, är i egentlig mening en steril miljö, en död miljö, då det nya om vi följer Bergson, Grosz och Kwinter är något som konstitueras av skillnader. Skillnader är det som *driver* all form av förändring. En miljö för en utforskande verksamhet borde alltså vara fundamentalt öppen snarare än sluten, utformad för att maximera skillnader snarare än minimera dem. Det är dags att fråga oss, liksom Elisabeth Grosz, inte bara vad vi kan göra med det tingliga, utan framför allt vad det tingliga kan göra med oss, bortom vår kontroll.⁴⁴ I den här bemärkelsen är olivlunden i Akademikos en ypperlig modell.

Mot bakgrund av en sådan utveckling är den konstnärliga forskningen inte bara ett nytt fält eller en ny skillnad utan också en ypperlig möjlighet att ta frågan om en sådan miljö som strävar efter att maximera skillnaderna snarare än minimera dem på allvar. En möjlighet att förhålla sig till Platons akademi i det fria och Humboldts lust-styrda universitet, inte

⁴⁴ Grosz, Elisabeth, 2005, s 144, *Time Travels*, Durham, Duke University Press

som ett arkaiskt respektive romantiskt förflutet, utan som någon latent och oinfriat inom universitetskroppen som vi känner den idag. Ett negerat förflutet som helt plötsligt kan vara en ny början, inte bara för den konstnärliga forskningen utan i förlängningen också för universitet i stort.

Nya kroppar

Jag behövde inte gå utomhus för att hämta luft, där inne var det så friskt det kunde vara.

Henry David Thoreau: *Walden*

Idag ligger stora delar av Konstnärliga Fakultetens institutioner utspridda men ändå nära varandra i samma centrala del av staden. I Vasaparken ligger Göteborgs Universitets administrativa centrum där ledningen med stödfunktioner sitter. Byggnaden är ritad av Erik Haar och Ernst Torulf (som vann den utlysta arkitekttävlingen 1906). Den tillkom med hjälp av donationer från Oscar Ekman och genom dåvarande rektor Johan Visings försorg, till en summa av 640 080 kr och 39 öre och invigdes under pompa och ståt i september 1907.⁴⁵

Bygget var kontroversiellt genom att ett för många göteborgare viktigt, stycke parkmark skulle försvinna. Speciellt populär var parken för skid- och källkåkare. Men Göteborgs Högskola, som det då hette, var trångbodd i sina lokaler, ”ett enkelt tvåvåningshus av trä utan någon monumental markering”,⁴⁶ i hörnet av Södra Vägen och Parkgatan.⁴⁷ Lokalerna var enligt rektor Johan Visings uppfattning inte värdiga en ung och ambitiös högskola.

I sina memoarer skriver Vising: ”Att tankarna föllo på Vasaparken, var helt naturligt. Där skulle den monumentala karaktär, som man hoppades att byggnaden skulle få, förhöjas af omgifningen; där skulle också läget på samma gång som det erbjöds riklig tillgång till ljus och frånvaro av damm och buller, blifva så centralt, som det passade sig för en anstalt, som samlade tusentals af stadens invånare ifrån alla dess delar...”⁴⁸

I Vasaparken ”skulle stadens högsta utbildningsanstalt” dessutom ansluta till ett redan etablerat kulturstråk (Valands konstskola, Chalmers Tekniska Institut, Betlehems kyrkan, Vasa Realläroverk, Stadsbiblioteket mm.). Vising såg en i Vasaparken centralt belägen och upphöjd byggnad

⁴⁵ Tepfers. Ira, 1991, *Universitetsbyggnaden i Vasaparken*, Göteborg, Ira Tepfers/Göteborgs Universitet

⁴⁶ ibid

⁴⁷ http://www.gu.se/digitalAssets/955/955728_Broschyr_huvudbyggnad.pdf hämtad 091001

⁴⁸ Tepfers. Ira, 1991, s 4, *Universitetsbyggnaden i Vasaparken*, Göteborg, Ira Tepfers/Göteborgs universitet

framför sig, vilket han också fick stöd för hos den för ärendet tillsatta beredningens fackexperter, Göteborgs byggnadschef Philip Åquist samt arkitekt Eugen Thorburn. Men återstående ledamöter var av en annan åsikt och menade "att byggnaden borde förläggas, så att parken i minsta mån berördes av densamma."⁴⁹

1902 beslutades dock att högskolan skulle förläggas "till Vasaparken på en linie mellan Götabergrs- och Aschebergsatorna, högst 40 meter från Vasagatan."¹ Placering var i många avseende en kompromiss. Varken opinionens motvilja mot en byggnad överhuvudtaget eller universitetsledningens vilja att ha en i Vasaparken *centralt* belägen byggnad tillgodosågs. Istället förlades byggnaden till Vasaparken minst kuperade del i förhoppning om att inte stöta sig alltför mycket med opinionen. Idag räknar jag ca. 23 höjdsteg från trappans fot till krönet (ca. 2 m) och ytterligare 2 m för backen ner till Vasagatan. Väl inne i byggnaden skiljer det tre höjdsteg (drygt en halvmeter) mellan flyglarna och vestibulen och den bakomliggande aulan som är ingrävd i kullen. Men varför 23 + 3 höjdsteg? Varför inte 18 + 5? Vare sig slänten eller byggnadens planform ger några svar. Jag misstänker att det massiva fundamentet (ca. 2 m högt) av bohusgranit, finns där just för att placeringen av byggnaden inte är arkitektoniskt bestämd. Den uttrycker den motsträvighet och villrådighet som rådde.

Vasaplatsens egen karaktär som plats var antagligen ingen angelägen fråga för Johan Vising och hans medivrare. Han såg inte den vackra parken utan bara ett stycke obebyggd tomtmark som var strategiskt belägen nära den tidens viktigaste kulturbärande institutioner. Det var således, som det så ofta är, läget och den politiska situationen som var viktigast för valet av placering. Frågan är om inte detta varit fallet även för många andra historiska miljöer, t.ex. Stonehenge, Giza, Rom, New York eller Göteborg som stad. I många av dessa fall fanns säkert många andra platser som aldrig övervägdes som kanske hade gett verksamheten bättre förutsättningar?

⁴⁹ *ibid*, s 24

Turerna kring Göteborgs Universitets Huvudbyggnad är också en påminnelse om att en byggnads placering alltid är mer eller mindre kontroversiell och i allmänhet resultat av en förhandling. När den väl är på plats uppfattas den snart som given och naturlig. En byggnad som Göteborgs Universitets Huvudbyggnad, vilken en gång i tiden måste ha stuckit i många göteborgares ögon, är idag en given del av stadsbilden vid Vasaplatsen och Vasaparken som få ägnar en tanke. Den stora stentrappan, kantad av två stora stenlejon, och det väldiga fundamentet av bohusgranit vilket sträcker sig längs Vasagatan, gör det väldigt svårt att föreställa sig att det en gång funnits något annat där och att den byggnad som finns där idag mycket väl skulle ha kunnat se helt annorlunda ut.

*

Drygt hundra år senare, mot bakgrund av den konstnärliga forskningens sökande efter sina former och hemvist, tänker jag, likt Vising, och av liknande anledningar, att Vasaplatsen skulle kunna passa väl även för en miljö för konstnärlig forskning och dess seminarier. *Läget* skulle vara bra både i förhållande till institutionerna och till staden i stort, dess stråk och noder (följande Kevin Lynchs terminologi).⁵⁰

Men de resliga kastanjer, bokar och tallar som rotat sig längs Vasagatan, Götabergrsgatan och i backen upp bakom Universitets huvudbyggnad, får mig också att tänka på olivlundarna i Akademikos och Lykeion, Platons akademi och Aristoteles peripatetiska skolan. Plötsligt träder den oansenliga gräsbevuxna slänten, avgränsad av olika asfalterade gångstigar och bilvägar men skyddad av väldiga trädskronor, fram som ett oinfriat löfte, som en *bra plats*.

Hur kan man ta tillvara denna specifika plats? Vad kan man göra av rummet, under och mellan träden? Utrymmet för en ny byggnad är begränsat. Skulle det räcka till? Vad skall ske här och vad kan ligga kvar ute på institutionerna. Vilken är egentligen kärnan som i första hand behöver den nya miljön?

⁵⁰ Lynch. Kevin, 1960, *The Image of the City*, Cambridge, MIT Press

Frågan om den byggda miljöns förhållande till dynamiska verksamheter är inte ny. Redan efter Andra Världskriget började både byggherrar och arkitekter bli alltmer uppmärksamma på att förändringarna inte längre bara var kvantitativa utan att många verksamheter plötsligt ändrade karaktär. 1954 skriver Walter Gropius: "the architect should conceive buildings not as monuments but as receptacles for the flow of life which they have to serve and that this conception should be flexible enough to create a background fit to absorb the dynamic features of our modern life."⁵¹ Frågan var till en början vad verksamheterna borde kunna anpassa sig till och vad som faktiskt krävde en annorlunda miljö för att utvecklas på rätt sätt. I nästa steg frågade man sig om byggnaderna skulle kunna utformas så att det fanns enkla möjligheter till förändring, genom omflyttning eller flexibla system för väggar och installationer. I Gerrit Rietvelds Schroder House i Utrecht ifrån 1924 försökte man t.ex. med vridbara skärmväggar som enkelt skulle kunna förändra rumsindelningen och åstadkomma miljöer som likt maskiner kunde ställas in på olika sätt.

Erfarenheterna av flexibla tekniska lösningar blev dock inte så goda. Miljöerna fick ofta en provisorisk karaktär och anpassningarna var ändå så svåra att genomföra att de sällan kunde ske utan utflyttning. Arkitekterna försökte också hitta andra sätt att tänka som gjorde byggnaderna mer oberoende av det ursprungliga programmet genom mer principiella organisationsprinciper med ett begränsat antal rumstyper i en lämplig blandning. Förebilden var ofta äldre, enkelt organiserade byggnader som visat sig klara många olika slags verksamheter med nöjda användare. Verksamhetsanpassningen skulle sedan klaras med en lättföränderlig inredning. Detta var också ett försök av arkitekterna att behålla kontrollen så att inte byggnaderna skulle ändra karaktär på oförutsägbara sätt. För industrin öppnades även en ny marknad med avancerade inredningselement.

Adrian Forty sammanfattar: "The *purpose* of 'flexibility', within modernist architectural discourse was a way of dealing with the contradiction that arose between the expectation... that the architect's ultimate con-

⁵¹ Forty, Adrian, 2000, s 142, *Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture*, London, Thames & Hudson

cern in designing buildings was with their human use and occupation, and the reality that the architect's involvement in a building ceased at the very moment that occupation began. The incorporation of "flexibility" into the design allowed architects the illusion of projecting their control over the building into the future, beyond the period of their actual responsibility for it."⁵²

I det här perspektivet är försöken att utveckla flexibla byggnader ett sista desperat försök hos en yrkeskår med avtagande mandat att befästa sitt tolkningsföretråde. Ett sista försök att hävda arkitektens/producenten/författarens makt över brukaren/konsumenten/läsaren. Men frågan kvarstod. Hur skulle man i det byggda förhålla sig till förändring? Flexibla system visade sig snart i sig själva vara en begränsning i och med att det sätt byggnaden kunde förändras redan var förutbestämt. För den holländske arkitekten Herman Hertzberger var dock den byggda flexibilitetens problem av ett annat slag. För Hertzberger handlade flexibla lösningar om arkitekters oförmåga att ta ställning, att bekänna färg. Han skriver: "Flexibility signifies – since there is no single solution that is preferable to all others – the absolute denial of a fixed, clearcut standpoint. The flexible plan starts out from the certainty that the correct solution does not exist, because the problem requiring solution is in a permanent state of flux, i.e. it is always temporary. Flexibility is always inherent in relativity, but in actual fact it only has to do with uncertainty; with not daring to commit oneself, and therefore with refusing to accept the responsibility that is inevitably bound up with each and every action one takes."⁵³

Hertzbergers sätt att minska risken för orkeslös anonymitet, var att arbeta med *polyvalenta* lösningar. I essän *Time-based Buildings* skriver han: "For me the idea of 'polyvalency' is that you can make forms that are in themselves lucid and permanent, but can change in the sense that you can interpret them differently."⁵⁴ Vad Hertzberger framför allt pekar på

⁵² *ibid*, s 143

⁵³ Hertzberger. Herman, 1962, s 117, "Flexibility and Polyvalence", *Forum* vol. 16 no.2

⁵⁴ Leupen. Bernard, et al, 2005, s 82, *Time-based Architecture*, Rotterdam, 010 Publishing

är att förändringar i användning i slutändan handlar om våra föreställningar. Det handlar om hur vi väljer att förstå vårt givna sammanhang. *Polyvalens* handlar inte så mycket om användning som om förståelse och i förlängningen om tolkning (den hermeneutiska cirkeln). Hertzberger fortsätter: "What I am trying to say is that being aware of the temporal dimension in architecture means being aware of the interpretational dimension in architecture, and of the fact that what you make should be able to be interpreted differently in the course of time."⁵⁵

Hos Hertzberger framträder bilden av användare, brukare eller konsumenter, som medskapande, kreativa och produktiva som bara anpassar sig när det saknas andra möjligheter. Detta synsätt framställs ännu tydligare hos Henri Lefebvre och Situationisterna. Lefebvre såg begrepp som funktion och funktionalitet som en kapitalistisk återvändsgränd där form och innehåll blir en sluten helhet som gör människor blinda för alternativ och multipla samband. Han talade i stället om *détournement*. Med det menade han ett aktiv, konstruktivt och kreativt missbruk av redan etablerade former och strukturer. Människor måste *appropriera* de byggda rummen, stadsrummen och begreppsliggöra dem på tidigare okända eller icke erkända vis.⁵⁶

Men vad händer om vi slutar att se den byggda miljön som en funktionell maskin anpassad efter de behov som kan uttryckas i mekaniska termer och om vi som Michel Serres formulerar det, slutar "busy ourselves with our own networks"⁵⁷ och försöker få syn på världen bortom det rent människoorienterade? Vad skulle en sådan posthumanistisk syn på flexibilitet innebära där vi försöker uppmärksamma och ta tillvara möjligheter som redan finns och där vi dessutom är beredda att underordna våra aktiviteter ett större sammanhang? Hur kan vi se på förhållandet mellan "kategorierna" "natur" och "kultur" i termer av planerade, byggande och brukande av våra byggda miljöer?

⁵⁵ *ibid*, s 82

⁵⁶ Lefebvre. Henri, 1991, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell Publishing

⁵⁷ Serres. Michel, 1995, s 29, *The Natural Contract*, Ann Arbor, University of Michigan Press

Arkitekten Sou Fujimoto menar att det i grunden finns två sorters arkitektur, två tillstånd (primal states of architecture), *nästen* (nests) och *grottor* (caves). Han skriver: "For the person (or animal) living in it, a nest can be described as a hospitably arranged "functional place". By contrast, a cave is there regardless of people. It is a place that occurs naturally irrespective of whether it is hospitable or inhospitable for a person to inhabit. Yet neither is it unsuitable as a place in which to live. In a cave there are various contours and hollows, as well as unexpected expansions and contractions. When people set foot in a cave, they rediscover how to inhabit these geographical features. These hollows seem like they can be slept in, that height seems good for eating, those nooks are slightly more private spaces. I could put this book here; in this way, they gradually begin to inhabit these geographical features. In other words, a cave is not functional but it is heuristic. Rather than a coercive functionalism, it is a stimulating place in which various activities are enabled. Each day, people will discover new usages for a place."⁵⁸

Ur ett rent mänskligt perspektiv är en grotta ett *objet trouvé*, något hittat, som dock tidigt utnyttjades som en symbol för vår strävan efter djupare sanningar, framför allt genom Platon. Detta har använts i många sammanhang bl.a. i Peter Weirs melodram *Dead Poet Society* ifrån 1989, där en grupp collegestudenter vid "Welton Academy" i Vermont under slutet av 50-talet uppmanas av transcendentalisten och läraren John Keating (Robin Williams) att fånga dagen ("carpe diem") i stället för att följa institutionens fyra ledord: "Tradition, Honor, Discipline, Excellence". Grottan ute i skogsbrynet blir deras motsvarighet till Platons Akademi-kos eller Aristoteles Lykeion.⁵⁹

Vår relation till grottor, menar Fujimoto, är av ett *heuristiskt* slag, av grekiskans *heuriskein*, att "finna" eller "upptäcka".⁶⁰ Vårt beteende är där baserat på "educated guesses, intuitive judgments or simply common

⁵⁸ Fujimoto. Sou, 2009, s 130, *2G N.50 Sou Fujimoto*, Barcelona, Gustavo Gili

⁵⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0097165> hämtad 091225

⁶⁰ <http://www.ne.se/sve/heuristik> hämtad 091210

sense”,⁶¹ i stället för föreskrivna och ömsesidigt betingande mönster, beteende och koder. I grottan ser Fujimoto inte någon arkaisk, för-mänsklig modell som anknyter till vårt ursprung utan något som har ständig aktualitet för hur vi planerar, bygger och brukar våra miljöer. Han fortsätter: ”Rather than nests, I think that in future architecture should comprise cave-like places. I think that would be richer. The problem is that a cave itself is a naturally occurring topography that provides people with rich discoveries of otherness. Is an ”artificial cave” possible in ”architecture made by people”? The big question is whether something that is without purpose, or something that exceeds purpose, can be made intentionally.”⁶²

På motsvarande sätt borde t.ex. trädgångar kunna tjäna som en mindre kringkuren och mer kreativ utgångspunkt för nya former av arkitektur. Skulle det främja ett mer heuristiskt förhållningssätt där vi inte bara får syn på det vi förväntar oss att se utan blir utmanande och kan upptäcka nya möjligheter?

Arkitekturteoretikern David Leatherbarrow är inne på liknande tankegångar när han frågar sig: ”Must the side of the subject be taken when an account of specifically architectural modes of behaviour is given? Might not this leave something out, perhaps something essential? Certainly buildings are designed and built ”for us”: a farmhouse for farm life, a schoolhouse for schooling, for example. A definition derived from Aristotle, that architecture imitates human action and life, may be ancient but is still largely true. Granting this, cannot the building or some of its key aspects also be understood apart from us and its use, irrespective of programmatic requirements, individual desires, and cultural expectations? If not fully, can it be understood at least in part, without turning to ourselves as the benefactors of its identity? If we slacken the threads of intentions that bind us to objects, what will appear?”⁶³

⁶¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Heuristic> hämtad 091210

⁶² Fujimoto. Sou, 2009, s 130, *2G N.50 Sou Fujimoto*, Barcelona, Gustavo Gili

⁶³ Leatherbarrow. David, 2009, s 45-46, *Architecture Oriented Otherwise*, New York, Princeton Architectural Press

Mot bakgrund av den konstnärliga forskningen förhållandevis svaga *doxa* borde en sådan öppnande posthumanistisk utgångspunkt vara rätt ansats. En trevande *doxa* ger ju, som Elisabeth Grosz konstaterar i *Architecture from the Outside*, en möjlighet att bjuda in andra frågor, andra perspektiv och andra verkligheter till dans.⁶⁴ På så sätt kunde kanske den konstnärliga forskningen utifrån sin avsaknad av normer och en etablerad praxis, paradoxalt nog bli bättre rustad för det okända och främmande, än vad äldre och mer etablerade discipliner har förmåga till. Den som inte har en karta tvingas ju rita den själv och blir mer uppmärksam på vad som är nödvändigt att ta hänsyn till och ha med.

*

När John Clayton III föds på en "oländigt belägen strand i Afrika"⁶⁵ kan han inte veta på vilket sätt och i vilken omfattning han kommer att bli medbrottsling i en hel civilisations drömmier bort från den värld de i nytta, bekvämlighet och nyfikenhet ordnat åt sig själva. Han överlever sina föräldrar vilka bara ett år senare dör, hans mor av sjukdom och hans far ihjälslagen av ledaren för Mangani, de stora aporna, i vars stam han senare upptas, adopterad av Kala. I avsaknad av päls, med sitt ljusa skinn får han namnet Tarzan eller vit (tar) skinn (zan).

Istället för att växa upp som den unge Lord Greystoke i England lär sig Tarzan prata med alla djungelns djur, utom rovdjuren(!?). Han utvecklar en fysik som är vida överlägsen andra människor och lär sig att brottas med gorillor, noshörningar, krokodiler, anakondor och hajar, att svinga sig i träden med aporna och att springa ikapp med de stora kattdjuren.

När den japanske arkitekten Toyo Ito över 80 år senare reflekterar över den nya tidens människa, i skenet av en värld strukturerad av ettor och nollar snarare än savanner och människoätande lejon, ser han ändå i Tarzan en möjlig förebild. I en intervju kommenterar han essän *Tarzan in the Media Forest*: "I compared man to Tarzan. Tarzan in the jungle

⁶⁴ Grosz, Elisabeth, 2001, *Architecture from the Outside*, Cambridge, MIT Press

⁶⁵ <http://sv.wikipedia.org/wiki/Tarzan> hämtad 091001

creates his body and develops it in contact with nature, in relation to the surrounding environment. Modern man is a sort of Tarzan who lives in the world of media, within a very developed technology.”⁶⁶

Han konstaterar också att nya media och ny teknologi inte bara har förändrat vårt samhälle och hur vi organiserar våra egna liv utan även vår egen självbild och hur vi upplever och använder vår kropp. I essän lånar Ito den grafiska designern Tsutomu Toda´s röst: ”The inside of the computer is of course not inside myself but it is not outside either – a strangely comfortable feeling surges up inside me when I am sitting at the computer; I feel like I'm wading in the water´s edge, that I am being linked with another world... Just as water makes us realize that a human being is part of a greater nature, electronic media may modify or change the meaning or boundary of a human being, especially the individual.”⁶⁷ Ito ser ingen motsättning mellan den gamla (den fysiska) världen, eller naturen, och den nya världen (den elektroniska). Den nya världen bör inte ses som ett undantag utan som en ny typ av natur, att upptäcka, undersöka och utvecklas med.

Något år innan han skrev *Tarzan in the Media Forest* 1997 drabbas Ito av den tyske arkitekten Ludwig Mies van der Rohes Barcelona-paviljong i samband med att han håller en föreläsning där. Han inleder essän med följande ord: ”Mies´s Barcelona Pavilion stands out as the most remarkable of all twentieth-century works of architecture. This is overwhelmingly true even in comparison with all of the same architect´s subsequent works. Nowhere else do we find a space filled with such ”fluidity”.”⁶⁸

Han fortsätter: ”This is not simply because of its spatial composition but owes a great deal of the brilliance of the materials. Everything, from the glass to the stone and the metal, appears to fuse and flow out into the space. All the elements interact and create an atmosphere of eroticism within the space by their reverberation with the nearby surface and wa-

⁶⁶ <http://www.designboom.com/eng/interview/ito.html> hämtad 091001

⁶⁷ Maffei, Andrea, et al, 2001, s 344, *Toyo Ito*, Milano, Electa Architecture

⁶⁸ *ibid*, s 343

ter. The sensation created by the space is not the lightness of flowing air but the thickness of molten liquid.”⁶⁹

I Barcelona-paviljongen hittar Ito ett löfte om en ny sinnlighet som han söker uppfylla i *Sendai Mediatheque* vilken han, när han skriver *Tarzan in the Media Forest*, arbetar med. Han föreställer sig de bärande stål-fackverkstuberna som organiska, som svajande sjögräs, till sina former och storlekar anpassade till respektive användning, för att distribuera ljus, luft, gods eller människor. Han föreställer sig livet i byggnaden som under vatten, där varje rörelse är förbunden med andra rörelser, där varje kropp är förbunden med andra kroppar. Han skriver:”Underwater, organisms have far greater flexibility than on dry land. On dry land, gravity makes it necessary for fauna and flora alike to be armoured with a rigid and selfsupporting framework. Animals can never overcome the rigidity of motion imposed by this framework. But in water; the bodies of animals are subjected to pressure as well as the effects of buoyancy. Pliant and flexible structures stand up better to the flow or pressure of the water. Is it better to be receptive and surrender to the forces than to resist them? Thus aquatic flora and fauna tend to sway and dance gracefully.”⁷⁰

Denna arkitektur står i stark kontrast till Le Corbusiers pelar-balk-system (*Dom-ino*) som än idag dominerar allt byggande. Istället för ett geometriskt och mekaniskt ramverk erbjuder Itos arkitektur en dynamisk och organisk kropp, en kropp som har förmåga att växa eller krympa på ett följsamt sätt och som på så sätt kan förändras med verksamheten i stället för att hårdhänt strukturera den. För Ito är inte *Dom-ino* ett självändamål utan en verktyg med vars hjälp han kan ”simulera” en ny flytande organisk arkitektur.⁷¹

Tarzan in the Media Forest skrevs under en tid när tilltron till ny teknologi var som störst. När Ito tio år senare, i samband med att han tilldelas

⁶⁹ *ibid*, s 343

⁷⁰ *ibid*, s 344

⁷¹ *ibid*, s 22

Riba Royal Gold Medal, tittar tillbaka på sin karriär kommenterar han erfarenheterna av arbetet med Sendai Mediatheque: "Up to the 1980s I favoured buildings featuring transparency and lightness. Buildings are generally thought of as solid and immutable but, in line with the emergence of the information society people came to seek a sense of substance rather than the substance itself. I wanted to see if I could promote virtual buildings without that solid quality. / However, with the completion of the Sendai Mediatheque in 2000, my ideas about buildings changed considerably. 'Sendai' was built by welding an enormous amount of steel, and during that process I found myself attracted to the strength of steel and a sense of substance. If we think of people, this could refer to the attraction of their inner qualities, infused with life, exceeding their surface beauty."⁷²

Sommaren 2001 åker Ito Taxi genom Hyde Park och får då syn på det årets tillfälliga paviljong invid Serpentine Gallery, *Eighteen turns*, ritad av Daniel Liebeskind. Han ser aluminiumpanelerna träda fram ur grönskan och glimra i försommarsolen och blir entusiastisk. Kort efter får Ito uppdraget att rita nästa års paviljong tillsammans med Cecil Balmond på Arup and Partners Limited, chef över något de kallar AGU (Advanced Geometry Unit), som också hade arbetat med Liebeskind. Vid första mötet med Balmond hade han med sig två skisser. Den första visade en box (17 x 17 x 4.5 m) med ett tunt tak som var tänkt att sväva på organiska pelare eller böljande väggskivor, ett eko ifrån Sendai. Den andra, som de valde att arbeta vidare med, visade också en box (17 x 17 x 4, 5 m) men utan några bärande element förutom ytterväggarna. Det var en utveckling av ett projekt han genomfört i Brügge tidigare samma år.

Resultatet blev en vit kub, sammanfogad av polygoner som tecknar konturerna av både öppningar och skarvar mellan väggskivor. Det är svårt att fästa blicken och urskilja fönster och andra öppningar och se vad som är pelare eller vägg. Balmond beskriver den som en icke-linjär struktur. Själv bekrivar Ito arbetet: "By segmenting the myriad overlapping lines which a rotating square inscribed on an abstract cube's top and side sur-

⁷² http://www.uk.embjapan.go.jp/en/japanUK/exchange/060316_itointerview.html
hämtad 091001

faces at those lines' intersections, we were able to create a space with a geometry completely different from the conventional cube. I feel as if, through the use of these lines alone, we were able to do away with the usual elements of a building such as columns, beams, walls, windows and doors, and give people the experience of a totally new sense of space."⁷³

Om Sendai var ett försök att besvärja de homogeniserande effekterna av pelar-balk-systemet eller Dom-ino är paviljongen i Kensington Gardens en annan typ av attack mot det moderna byggandets fundamenta. Paviljongen är inte bara ett experiment med icke-linjära strukturer, en prototyp för t.ex. Herzog & DeMeuron´s "Fågelbo" vid OS i Peking 2008 (även här med stöd av Arup och Balmond), utan även ett experiment med interaktionen mellan våra kroppar och sinnen och det byggda genom att den saknar bärande element, dörrar och fönster som vi är vana att se dem.

Ito frågar sig: "Does this cube offer a hint towards a new vision in architecture to come?"⁷⁴ Uppenbarligen är paviljongen en prototyp för en ny sorts arkitektur på samma sätt som han menade att Sendai Mediatheque var en prototyp för en ny sorts publika byggnader; ständigt "under construction", där Ito inte skiljer på det sätt vi interagerar med byggnader när vi planerar dem och det sätt vi interagerar med dem när vi använder. I en intervju i och med utställningen *The New real in architecture* på Tokyo Opera City Art Gallery 2007 kommenterar han utställningens titel: "Twentieth-century cities sought economic performance, so the same kind of buildings were constructed everywhere all over the world. More and more, however, such architecture strikes me as no environment for vibrant human life, so I've turned my attention to other possibilities in architecture. I feel there's a need to reassess the relationship between materials and people in order to reclaim a more fully human

⁷³ http://www.uk.emb-japan.go.jp/en/japanUK/exchange/060316_itointerview.html
hämtat 091001

⁷⁴ Balmond, Cecil, Ito, Toyo, 2002, *Serpentine Gallery Pavilion 2002: Toyo Ito with Arup*, Tokyo Telescoweb.com

sense experience.”⁷⁵

Det är uppenbart att denna paviljong kan ses som ett första steg mot en arkitektur som är något annat än en sammanföring av mer eller mindre färdiga typologier, element och komponenter på ett sätt som passar våra aktuella behov. Den kortsluter konventionerna i ett försök att få oss att upptäcka våra kroppar på nytt. På samma sätt som Tarzan uppvuxen i djungeln utvecklade sin kropp på ett nytt sätt kunde en arkitektur med dessa utgångspunkter kanske kunna få oss att utveckla våra kroppar och sinnen i nya oväntade riktningar. Ito sammanfattar sina intentioner: "Architecture won't last, but people will."⁷⁶ Ito konstaterar vidare i en intervju: "The thing that worries me the most is that everyone wears the same things, eats the same things, lives in the same environments, this is what worries me the most."⁷⁷

Elisabeth Grosz skriver: "How can architecture, as the art or science of spatial organization, open itself up to the temporal movements that are somehow still beyond its domain?"⁷⁸ Ito tycks antyda att arkitekturen kan vara så mycket mer, bortom vår föreställningsförmåga, där arkitekturen inte i första hand behöver vara ett verktyg för att kontrollera och reglera våra miljöer, utan snarare kan vara något att växa och förändras med, genom vilket vi kan bli mer än vi tidigare varit. Elisabeth Grosz skriver vidare: "Architecture is not simply the colonization or territorialization of space, though it has commonly functioned this way, ... it is also, at its best, the anticipation and welcoming of a future in which the present no longer recognize itself."⁷⁹

Inte långt ifrån Kensington Gardens ligger Regents Park och London Zoo. Där samsas myrslokar, zebror, kameler, giraffer, noshörningar, tapirer, okapis, pandor, uttrar, flodhästar, lemurer, tamariner, apor, tigrar,

⁷⁵ http://www.operacity.jp/ag/exh77/interview_e.html hämtad 091001

⁷⁶ http://www.operacity.jp/ag/exh77/interview_e.html hämtad 091001

⁷⁷ <http://www.designboom.com/eng/interview/ito.html> hämtad 091001

⁷⁸ Grosz, Elisabeth, 2001, s 137, *Architecture from the Outside*, Cambridge, MIT Press

⁷⁹ *ibid*, s 165-166

sköldpaddor, pytonormar, komodovaraner, krokodiler, kajmaner, kobror, gamar, pingviner, pelikaner, flamingos, ibisar, hyenor, surikater, wallabys, spökdjur, silkesapor, spindelapor, makaker, gibbonapor, skunkar, lamor, alpakor, emuer, hägrar, storkar, änder, duvor, påfåglar, kookaburror, gäss, svanar, örnar, falkar, hökar, ugglor, tukaner, papegojor, kameleonter, basilisker, iguaner, geckoödlor, gilaödlor, boaormar, anakondor, skallerormar, mambor, kobror, taipaner, huggormar, paddor, grodor, lejon, piggsvin, jordsvin, värtsvin, råttor, chinchillor, sengångare, maror, langurer, gorillor och inte minst människor på ett 15 hektar stort område. Akvarier, aviarier, lejonburar, ahus, och olika former av inhägnader, med gator och torg bildar en mindre stad under bar himmel. Arrangemangen är inte bara till för att hålla isär den brokiga skaran av däggdjur, fåglar, reptiler, insekter, fiskar och blötdjur utan även för att i någon mån kompensera för det djuren förlorat och skapa utmaningar så att deras naturliga instinkter inte trubbas av. Gör vi egentligen likadant med oss själva? Ger det vi bygger något utöver vad vi i förväg kan föreställa oss? Läser vi inte in oss själva i ett slags burar som bromsar vår nyfikenhet och hindrar vår lust att tänka nytt och omedelbart förändra vår omgivning?

*

Finns det då inga svagheter i Toyo Ito´s paviljong i Kensington Gardens? Man kan konstatera att den egentligen inte inleder någon dialog med sin omgivning. Här finns ingen tydlig dialog, utan snarare ett mantra, en algoritmisk upprepning, stilla men ändå knivskarp. Detta blir tydligt när man jämför med den gamla herrgården intill, numera Serpentine Gallery, som på ett helt annat sätt upplevs som integrerad med sin omgivning. Den nya paviljongen skapar sitt eget sammanhang, sin egen ordning, är sig själv nog. Men den engelske diktaren och prästen John Donnes (1572-1630)⁸⁰ tes: "ingen människa är en ö" ("No man is an island entire of itself"), gäller också för våra byggnader.⁸¹Ingen byggnad kan ses som

⁸⁰ <http://www.ne.se/lang/john-donne> hämtad 091210

⁸¹ Donne, John, 2008, *Meditation XVII, Devotions Upon Emergent Occasions*, Charleston, Bibliolife

autonom. Den är som vi själva inskriven, delaktig och medskapande i ett sammanhang, oberoende vad som avsetts med den.

Byggnader påverkas också av sin användning och inte minst av en utebliven användning. När människor överger en byggnad förändras den långsamt men obehagligt. Det gäller även om grundläggande klimatkrav tillgodoses, fönster målas, takpapp byts ut etc. Vi känner det redan när vi stiger in i ett hus som stått oanvänt en längre tid. Nya nyttjare, mikroorganismer, insekter och andra former av biologiskt liv tar över och skapar egna lokala mikrobiotoper. Ljuset, luften och grönskan som gör den beboelig orsakar också dess förintelse.

När en byggnad betraktas i ett posthumant perspektiv framträder så mycket mer av våra egentliga livsvillkor, av vår "utkastadhet" i natur och kultur. Som Georg Simmel skriver i *The ruin*: "a segment of existence must collapse before it can become unresistant to all currents and powers coming from all corners of reality."⁸² Simmel ser ruinerna inte bara som ett nostalgiskt tecken för alltings förgänglighet utan också som en öppning för nytt meningsskapande. Det blir särskilt påtagligt under dekadenta tidsperioder.

Oavsett grunden för fascinationen för ruiner kan vi konstatera att byggnader som ruiner tappar sin autonomi och i viss mån sin integritet. De integreras i stället i sin omgivning och blir ett med sitt sammanhang. Det för oss tillbaka till Sou Fujimoto och hans resonemang kring nästen (nests) och grottor (caves). Han skriver: "Ruins are the ending of architecture, and simultaneously the beginning of architecture. Ruins are incomplete and accidental, and therefore become artificial caves. Architecture is the delicate design of ruins."⁸³ I ruinerna ser Fujimoto vidare ett fenomen där dikotomier som insida och utsida, som det naturliga och konstfulla, upphör att vara entydiga. En "insida" på en ruin, är uppenbarligen också i viss mening en utsida. Hur avgör vi var det naturliga börjar och det konstfulla slutar?

⁸² Simmel, Georg, et al, 1959, s 266, *Essays on sociology, philosophy & aesthetics*, New York, Harper & Row

⁸³ Fujimoto, Sou, 2009, s 143, *2G N.50 Sou Fujimoto*, Barcelona, Gustavo Gili

Tanken om ruinernas betydelse för arkitekturens utveckling är inte ny. Albert Speer, Adolf Hitlers hovarkitekt, skapade redan 1917 det han kallade *Die Ruinenwerttheorie*, eller "Teorin om ruiners värde". Han skriver i sin memoarer: "The idea was that buildings of modern construction were poorly suited to form that 'bridge of tradition' to future generations which Hitler was calling for. It was hard to imagine that rusting heaps of rubble could communicate these heroic inspirations which Hitler admired in the monuments of the past. My 'theory' was intended to deal with this dilemma. By using special materials and by applying certain principles of statics, we should be able to build structures which even in a state of decay, after hundreds or (such were our reckonings) thousands of years would more or less resemble Roman models."⁸⁴ Skillnaden mot Simmel och Fujimoto är att Speer och Hitler såg ruinerna inte som en kulturell öppning utan som något som teleologiskt kunde bära det tusenåriga riket in i evigheten.

Redan grekerna och romarna skapade artificiella ruiner, ett slags konstfulla grottor. På latin kom de att kallas "crypta", på italienska *grotto* och på franska långt senare *grotesque*. Under barocken kom grottos att utvecklas som motiv i trädgårdskonsten. Det gäller t ex Boboliträdgårdarna utanför Florens, Villa d'Este utanför Rom, och Tuilerierna utanför Paris. Man skiljde på två typer av grottos, *rustika*, grotthärmande byggnadsverk och *nymfeum*, med mer arkitektoniska ambitioner.⁸⁵

Så när den New York-baserade arkitektduon Aranda/Lasch (Benjamin Aranda och Chris Lasch) lämnade ett förslag med mottot "The Grotto", till det program som skapats av konstinstitutionen PS1 (Public School 1) i New York för att ge unga arkitekter möjligheter att genomföra ett tillfälligt byggnadsverk på den gamla skolgården vid entrén, anknöt man till en stark men glömd tradition. Utgångspunkten var en klassisk grotto "providing a dark and erotic narrative to the landscape gardener's palette."⁸⁶ På renderingarna av projektet ser vi män och kvinnor, klädda som

⁸⁴ Speer, Albert, 1970, s 56, *Inside the Third Reich*, London, Weidenfeld & Nicolson

⁸⁵ <http://www.ne.se/grotto> hämtad 091210

⁸⁶ Sakamoto, Tomoko, Ferre, Albert, Hwang, Irene, 2007, s 8, *Verb Natures*, Barcelona, Actar

antika herdar och herdinnor i slokande hattar, utsträckta på grottliska formationer. Skillnaden mot klassiska bilder är att formationerna är sammansatta av algoritmiskt baserade "plastbumlingar" i EPS (Expanded PolyStyrene foam). Det är på något sätt Flintstones och Jane Austen i ett andetag.

I en intervju kommenterar de arbetet med projektet: "We understood the Grotto's history as a space that transcends its own artificiality. Like Pinocchio becoming a boy, what's more natural than that?"⁸⁷ Här ekar Fujimoto's fråga: Är det möjligt att återskapa något som tillkommit utan mänskligt syfte? Aranda/Lasch menar uppenbarligen att det här är fråga om en *heuristisk* och inte en funktionell ambition. Det handlar om "educated guesses, intuitive judgments or simply common sense",⁸⁸ och inte om föreställda ömsesidigt betingande mönster, beteende och koder. Miljön är tänkt för lek och undersökande, som en inledning på något okänt och inte som en manifestation av något redan färdigtänkt. Naomi Miller skriver: "From Homer to Joyce the grotto has been the locus of mysterious forces, of unanswered questions, of states of being and becoming. ... both unearthly and divine, it is the far side of paradise and the paradise within, the beginning and the end. A fancy a capricious toy, it is born of nature and spun by art for delectation and delight; it is elusive and remote and infinite in its potentials. ... It is only the beginning."⁸⁹

I Grotton, den artificiella grottan, kan vi således finna en öppen, men samtidigt distinkt, miljö, som kortsluter våra begreppsliga verktyg. Miljön är inte svaret på en efterfrågan utan ett öppet erbjudande. Den knyter an till en vild, bångstyrig och motsägelsefull tradition, lika gammal som Platons akademi, som undviker enkla förklaringar och reduktiva inskrivningar. Den låter sig inte begränsas eller befästas utan är en början utan slut. Denna tradition borde kunna vara en inspiration för skapandet av en samtida miljö för konstnärlig forskning.

⁸⁷ *ibid*, s 13

⁸⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Heuristic> hämtad 091212

⁸⁹ Miller, Naomi, 1982, s 123, *Heavenly Caves – Reflections on the Garden Grotto*, New York, Georg Brazillier

*

När Ludwig Mies van der Rohe frågar 1928 sina uppdragsgivare på Tyska Utrikesdepartementet vad som skall ställas ut i den tyska paviljongen som han tillsammans med Lilly Reich fått i uppdrag att rita för Världsutställningen i Barcelona året därpå får han svaret: "ingenting, det är paviljongen själv som skall ställas ut" (fritt översatt).⁹⁰

På ett foto från öppningen av paviljongen taget av José Maria Sagarra (återgivet i Beatriz Colominas bidrag till essäsamlingen *The Presence of Mies, "Mies Not"*), kan man se Mies stå och samtala med Alfonso de Borón eller Alphonso XIII⁹¹, den spanske regenten. Liksom Mies, tvingades även han senare i landsflykt. Alphonso håller sin top-hat ledigt längs sidan av högra benet, medan Mies försiktigt håller upp sin framför bröstkorgen med en näsduk (!?). Situationen påminner mig om vad Alison och Peter Smithson skrev om paviljonger ett fyrtiotal år senare: "The architects of the Renaissance established ways of going about things which perhaps we unconsciously follow: for example, between the idea sketchily stated and the commission for the permanent building came the stage-architecture of the court masque, the architectural settings and decorations for the birthday of the prince, for the wedding of a ducal daughter, for the entry of a Pope into a city state; these events were used as opportunities for the realisation of the new style; the new sort of space; the new weight of decoration; made real perhaps for a single day... the transient enjoyable consumed, creating the taste for the permanent."⁹²

Det bakomliggande syftet med den Tyska Paviljongen, eller "Barcelonapaviljongen" som den kommit att kallas, var att iscensätta mötet mellan

⁹⁰ Adjaye. David, Eliasson. Olafur, Colomina. Beatriz, et al, 2007, s 156, "Pavilions of the future", *Your Black horizon Art Pavilion*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König

⁹¹ Mertins, Detlef (ed), Colomina. Beatriz, 1994, "Mies Not": *The Presence of Mies*, New York, Princeton Architectural Press

⁹² Adjaye. David, Eliasson. Olafur, Colomina. Beatriz, et al, 2007, s 152, "Pavilions of the future", *Your Black horizon Art Pavilion*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König

den tyska delegationen och Alphonso XII. Barcelonapaviljongen var först och främst en scen för detta möte, en föreställning regisserad av Mies van der Rohe, det tyska utrikesministeriet och den tyska byggnadsindustrin. Utifrån denna vetskap ter sig svaret om att "ingenting skall ställas ut" inte lika märkligt.

Sett i ljuset av den ikonisering och medialisering av Mies van der Rohe och inte minst Barcelonapaviljongen som Philip Johnsons Mies van der Rohe-utställning på MOMA 1947 gav upphov till är det svårt att tänka sig paviljongen som bakgrund snarare än som förgrund. Efter MOMA-utställningen har paviljongen alltid varit ett huvudmotiv. Men denna bakgrund är utan tvekan en förklaring till bristen på dokumentation och vittnesmål från den ursprungliga paviljongen (som kom att rekonstrueras 1988). Mediernas intresse låg på det viktiga mötet. Paviljongen var bara en fond, en representativ bakgrund.

Dagen efter invigningen av 2009 års version av Serpentine Gallerys årliga paviljonger, av den japanska duon SANAA eller Kazuo Sejima och Ryue Nishizawa kan vi läsa i *The Guardian* att Damien Hirst, Bianca Jagger, David Blake och David Gilmour var där och att sångerska Natalie Imbruglia (ryktesvis Prins Harrys flickvän) var bäst klädd i en lång klar-röd klänning.⁹³ Man kunde se eleganta, mestadels svartklädda människor konversera med varandra. I händerna har de inte top-hats utan champagneglas. Deras gestalter dubbleras i det blankpolerade aluminiumtaket som böljar fram mellan träden vilande på enstaka trädsmala stälpelare. En ny scen.

På Fundació Mies van der Rohe's hemsida⁹⁴ hittar jag en bild av Kazuo Sejima och Ryue Nishizawa. Anledningen är en installation de genomförde i Barcelona-paviljongen mellan 26 november 2008 och 28 januari 2009. De är vända mot kameran och framträder bara som mörka silhuetter. Jag tror mig ana Sejima med konturen av ett par glasögon och en

⁹³ <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jul/12/serpentine-pavilion-gallery-sanaa> hämtad 091001

⁹⁴ <http://www.miesbcn.com/en/act2008/SAANA.html> hämtad 091001

härknut till höger i bilden. I bakgrunden ser man en väggskiva av grönaktig marmor från alperna där skuggbilden av ett lövverk spelar över ytan och mellan Sejima och Nishizawa framträder Mies patenterade krysspelare i förkromat stål.

På bilden bredvid ser vi en glasklar akrylskiva böja sig in i rummet på ett såpbubblelikt sätt. Av en planritning kan man förstå att akrylskärmen omsluter en av stälpelarna och en marmorväggskiva i en spirallrörelse. I vinkel mot marmorskivan, med ett av uterummen och Georg Kolbes bronsnymf Alba som fond, ser vi ett par av Mies van der Rohe´s Barcelona-fätöljer i beige skinn med sina förkromade stålstommar som var framtagna just för paviljongen. I förgrunden skymtar man SANAA´s stol för Nextmaruni, i formpressat trä med en tudelad rygg, som två kaninöron. Barcelonapaviljongen har övergått från att vara en vacker bakgrund till att ingå i en arkitektonisk dialog.

Det slår mig att det märkvärdiga med Barcelonapaviljongen i ett samtida perspektiv kanske inte är den fria planlösningen med sina avskiljande marmor- och travertinskärmar omslutna av ett tunt glasskikt. Det är visserligen en lösning som fått ett oerhört genomslag men som nu inte kan bidra med så mycket mer. Det är kanske i stället den blankpolerade marmorn som fångar upp minsta reflex, minsta ljusskiftning. På bilden från installationen kan vi se hur akrylskärmen tycks vara på väg rakt in i marmorn, som om den vore luft. Man kan inte vara säker på vad som är reflekterat och vad som reflekteras. Genom att introducera ytterligare ett reflekterande och brytande skikt förstärks paviljongens redan inneboende spegelhus-karaktär. Varje skiftning lämnar ett långt visuellt eko efter sig.

Sejima kommenterar installationen: "We decided to make transparent curtains using acrylic material, since we didn't want the installation to interfere in any way with the existing space of the Barcelona Pavilion," och fortsätter: "The acrylic curtains rest lightly on the floor and adopt the form of a sinuous spiral. The curtain adapts smoothly to the Pavilion's inner space to create a new atmosphere. The view through the acrylic material is rather different from the original one, in that it generates gen-

tle reflections that slightly distort the Pavilion.”⁹⁵

När Ryue Nishizawa ett halvår senare kommenterar den böljande aluminiumpaviljongen utanför Serpentine Gallery är det som ett eko från arbetet med Barcelonapaviljongen. Han säger till *The Guardian*: "The pavilion is designed to amplify the way things look."⁹⁶ Men vad är det som förstärks? Jonathan Glancey, reporter på *The Guardian*, beskriver hur ljudet från den förbipasserande trafiken, från fågelsång, från förbipasserande hästkärror, förstärks när man är under taket. När man vänder sin blick mot undersidan av det blankpolerade aluminiumtaket dubblas också regndropparna som faller från taket och ser ut att klättra upp mot himlen. Inifrån själva Serpentine Gallery framträder paviljongen som en spegeldamm svävande mellan trädkronorna.

På några bilder jag hittar på fotografen Iwan Baan´s hemsida⁹⁷ kan jag också se hur paviljongen på ett märkligt sätt i samma andetag löser upp och förvrider sitt sammanhang. De smala stälpelarna fortsätter upp i det reflekterande undertaket där de bryts med en lätt knäck och plötsligt ser ut som en gren eller en stam som sticker iväg. Det böljande taket som från ovan ser ut som en spegeldamm ter sig underifrån snarare som en trädkrona som får sin färg inte av ett svävande lövverk, utan av gräset framför dig.

Jag tänker åter på bilden där silhuetterna av Kazuo Sejima och Ryue Nishizawa tecknar sig mot den grönaktiga alpmarmorn, och där det är svårt att avgöra vad som är förgrund och bakgrund. Är det Sejima och Nishizawa som är huvudmotivet eller marmorskivans effekter? Kanske både och. Paviljongen underordnar sig och tar kommandot över sitt sammanhang växelvis beroende på utsiktspunkt, väderlek, ljusförhållande och tid på dygnet osv. Nishizawa kommenterar: "When architecture

⁹⁵ <http://www.dezeen.com/2008/11/25/mies-van-der-rohe-pavilion-installation-by-sanaa/> hämtad 091001

⁹⁶ <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jul/08/sanaa-summer-pavilion-serpentine> hämtad 091001

⁹⁷ http://www.iwan.com/iwan_index.php hämtad 091001

falls away into the background, it can be incredibly beautiful. Sometimes, though, the background can fold into the building.”⁹⁸

SANAA hade tidigare erfarenhet av böljande glas, inte minst från Glas-museet i Toledo, men glas kunde aldrig ha gett samma effekter som det böljande, blankpolerade aluminiumtaket. SANAA är kända just för sitt intresse för effekterna snarare än för materialen i sig. Materialen ges inte något egenvärde utan är något som processas och behandlas för att ge vissa effekter. Deras byggnader är raffinerat vita genomskinliga, eteriska. Denna transformation gäller även Barcelonapaviljongen. Också här är materialen tuktade och disciplinerade för att inordna sig som komponenter bland andra komponenter. Marmor är ju egentligen på många sätt sinnebilden för materialitet, med sin tyngd och intensiva ådring som vi är så vana att se den i palats och banker. Men här är all denna tyngd och intensitet som bortsprungen. Materialet oscillerar framför våra ögon. Vi kan inte avgöra var stenen börjar och reflektionen slutar. Vad vi ser skiftar från stund till stund, beroende på väderlek, ljusförhållanden och tidpunkt. Materialet är både förgrund och bakgrund och åstadkommer hela tiden mer än man kan förvänta sig.

Det gäller också båda paviljongerna som helhet. De kan inte begränsas till sina delar lika lite som till sitt ursprungliga syfte, sin bakgrund. De förmedlar något som inte kan reduceras till en given eller tänkt funktion, någon speciell användning och har potential att träda fram i ett helt annat och oförutsägbart ljus i framtiden.

Elisabeth Grosz skriver: "As Bataille identifies it, architecture must seek its own excesses, its bestial monstrosity, its allegiances with forces affects, energies, experiments, rather than with ordinances, rules, function, or form. We must ask, following this understanding of the place of the excessive as transgression, how to engender an architectural "bestial monstrosity," a radically antifunctional architecture, an architecture that is anti-authoritarian and antibureaucratic. An architecture that refuses to function in and be a part of, as Deleuze names them, "societies of con-

⁹⁸ <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jul/08/sanaa-summer-pavilion-serpentine> hämtad 091001

trol".⁹⁹

Kanske ligger Barcelonapaviljongens spökfulla kraft i den uppenbara frånvaron av entydig användning. Att den i en tid, besatt av planering och kontroll, vägrade att inordna sig. Kanske var just det, att det inte finns något enkelt fack att stoppa den i, också orsaken till det magra intresset från arkitektkåren och de professionella kritikerna när det begav sig. De fotografier som finns att tillgå av originalbyggnaden var så få och bristfälliga att man var tvungen att återskapa den.

Till skillnad ifrån Barcelona-paviljongen har årets upplaga av paviljongen i Kensington Gardens (2009) inte bara uppmärksammats av omvärlden och kritikerna utan tagit den med storm. Jonathan Grounds skriver: "Of all the Serpentine pavilions, SANAA´s ranks as one of the best not just because it is rather beautiful, but because it attempts to be no more and no less than a canopy set between trees, albeit one made of aluminium."¹⁰⁰ Detta stämmer också väl med intentionerna som de uttrycks i det första pressmeddelandet från SANAA: "The reflective canopy undulates across the site, expanding the park and sky. Its appearance changes according to the weather, allowing it to melt into the surroundings. It works as a field of activity with no walls, allowing uninterrupted view across the park and encouraging access from all sides. It is a sheltered extension of the park where people can read, relax and enjoy lovely summer days."¹⁰¹

I essän *Pavilions of the future* skriver Beatriz Colomina: "The tradition of the experimental pavilion is first and foremost about the construction of an image – a striking image exposed to a mass audience through popular exhibitions, then covered by newspapers, magazines, films, television and now the internet."¹⁰² Mot denna föreställning skriver Julia Peyton-

⁹⁹ Grosz, Elisabeth, 2001, s 155, *Architecture from the Outside*, Cambridge, MIT Press

¹⁰⁰ <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jul/08/sanaa-summer-pavilion-serpentine> hämtad 091001

¹⁰¹ http://www.serpentinegallery.org/2009/02/serpentine_gallery_pavilion_20_10.html hämtad 091001

¹⁰² Adjaye, David, Eliasson, Olafur, Colomina, Beatriz, et al, 2007, s 70, "Pavilions of the

Jones: "Architecture exhibitions often have little to do with the actuality of architecture, frequently focusing on display and technology rather than on the buildings themselves. People need specialist knowledge in order to read plans, to unpick the computer-generated images, drawings, photographs, texts and models that constitute these exhibitions. In order to be really be appreciated, architecture need to be experienced first hand; the space must be felt, the colours seen, the textures engaged with. Being inside a building, absorbing the space, experiencing the light, is the only way to gain a true understanding of it."¹⁰³

Skulle vi inte kunna betrakta SANAA´s paviljong som en samtida form av *rustika*? Det är naturligtvis inte ett "grottnliknande byggnadsverk" men ändå en byggnad som försöker att inte vara en byggnad, utan något annat. Det är utan tvekan en miljö där kropparna inte kan skiljas från sin omgivning, eller med Sou Fujimotos ord: "Matter and space are not disparate things. / Sound and silence are not disparate things."¹⁰⁴

Sou Fujimoto skriver vidare: "Imagine going back in time before architecture became architecture, and standing at the exact moment when architecture began. This is not to retrace the ancient history of Rome or Greece; rather it is to envision the moment architecture emerged from the fluctuations of a nebulous, protean field together with a vague and originary trace of human domain."¹⁰⁵ Vad Fujimoto söker är ögonblicket innan vi skiljde rummet och materien åt ("Before matter and space were separated, there was an unfathomable potential concealed in the unequivocally, undifferentiated state").¹⁰⁶

Ernst Cassirer skrev 1942, kanske på plats i Sal 10 i det som då var Göteborgs Högskola, med utsikt över Vasaparken mot Götabergsgatan till, i

future", *Your Black horizon Art Pavilion*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König

¹⁰³ Peyton. Julia, et al, 2005, s 25, *Serpentine Gallery Pavilion 2005*, London, Serpentine Gallery

¹⁰⁴ Fujimoto. Suo, 2008, s 119, *Primitive Futures*, Tokyo, INAX

¹⁰⁵ Fujimoto. Suo, 2008, s 21, *Primitive Futures*, Tokyo, INAX

¹⁰⁶ Fujimoto. Suo, 2008, s 119, *Primitive Futures*, Tokyo, INAX

*Zur Logik der Kulturwissenschaften: Fünf Studien i Göteborgs Högscolas årsskrift 48 1942,*¹⁰⁷ vilket i S. G. Loft's översättning lyder enligt följande: "Already in the sphere of myth and religion, we sense in all this the feeling that human culture is not something given and self-evident, but rather that it is a kind of miracle that requires explanation. But this leads to a deeper self-contemplation as soon as man not only feels himself called and authorized to pose such questions, but instead goes beyond this to develop a separate and independent procedure, a "method" by means of which he can *answer* them. This step occurs the first time in Greek philosophy – and herein lies its meaning as the great spiritual turning point in history. Here for the first time, a new power is discovered which alone can lead to the science of nature and to the science of human culture. In the place of the undetermined multiplicity of mythical attempts at explanation, which turn sometimes toward one phenomena and sometimes toward another, steps the idea of the general unity of being, to which the same unity of cause must correspond. This unity is only accessible to pure thought. The numerous colorful and diverse creations of myth-forming imagination [*Phantasie*] are now subjected to the critique of thinking and thus uprooted. But to this critical task a new positive task is coupled. Thinking must, out of its own powers and out of its own responsibility, reconstruct that which it has destroyed."¹⁰⁸

Och om inte *vi* gör det, finns det ivriga gräsuggor, igelkottar, korsspindlar, maskrosor, mossor och en arme av olika mikrober och svampar vilka kan göra jobbet åt oss. Småfåglar vilka kan flytta in i våra seminarierum, styrelserum och trapphus. Baggar och borrar vilka kan hitta nya hem i mellanbjälklag och innerväggar. Träd och buskar vilka kan hitta fotfäste i betong, bruk och tegel. Mikrober vilka kan bryta ner takstolar tills vi kan höra regnet smattra i aulor, föreläsningssalar och korridorer.

¹⁰⁷ Cassirer, Ernst, 1942, *Zur Logik der Kulturwissenschaften: Fünf Studien*, Göteborg, Göteborgs Högskola

¹⁰⁸ Cassirer, Ernst, 2000, s 3-4, *The Logic of the Cultural Sciences*, New Haven, Yale University Press

Ett enkelt rum

I ett visst skede av livet är vi benägna att uppfatta varje plats som en tomt på vilket ett hus skulle kunna byggas.

Henry David Thoreau: *Walden*

I slutet av 1840-talet ger sig Henry David Thoreau in i skogarna utanför det lilla samhället Concord i Massachusetts. Där finner han under sina vandringar en bit mark vid sjön Walden. Marken ägs av Thoreaus mentor, filosofen Ralph Waldo Emerson, en av transcendentalismens centrala gestalter, som går med på att upplåta marken till Thoreau som har för avsikt att bygga en liten stuga och leva ett enkelt liv nära naturen. Denna stuga blir välkänd i och med Thoreaus litterära arbete om sitt liv vid sjön där han "förhärliigar ett liv i enkelhet och oberoende"¹⁰⁹ vilket publiceras 1854 under namnet *Walden, or, Life in the Woods* eller *Skogsliv i Walden* alternativt *Walden* på svenska.

På titelsidan i den första utgåvan kan vi se en bild av en enkel stuga, inklämd mellan tre granar och ytterliggare ett träd (oidentifierbart). Stugan har sadeltak, ett enkelt fönster mitt på långsidan och en skorsten som sticker upp bakom bakre gaveln. Idag kan vi besöka en replika av stugan på parkeringsplatsen en bit ifrån den ursprungliga platsen inne i skogen, idag markerad av 9 meterhöga och kvadratiska huggna stenplintar. Själv beskriver Thoreau stugan som "ett tätt och putsat hus, tre meter på bredden, fem meter på längden och två och en halv meter på höjden; där fanns också en vind och en garderob, ett stort fönster på vardera sidan av huset, två luckor i golvet, en dörr i ena kortändan och en murad eldstad mittemot."¹¹⁰

Stugan var till stora delar ett nedmonterat skjul som han hade köpt för fyra dollar och tjugofem cent av John Collins, en irländare som bodde vid järnvägen i Fitchburg.¹¹¹ Allt som allt kom stugan att kosta honom 28 dollar och 12 ½ cent fördelad enligt följande; Brädor \$ 8.03½, Kasserade plattor för tak och väggar \$ 4.00, Lister \$ 1.25, Två begagnade fönster med glas \$ 2.43, Ettusen begagnade tegelstenar \$ 4.00, Två fat kalk \$ 2.40 ("Ganska dyrt." noterar Thoreau), Tagel \$ 0,31 ("Mer än jag behövde."), Täckjärn \$ 0,15, Spikar \$ 3.90, Nitar och skruv \$ 0,14, Dörrklinka \$ 0.10, Kalk \$ 0,01, och slutligen, Transporter \$ 1.40 ("Det mesta bar jag

¹⁰⁹ <http://www.ne.se/lang/henry-david-thoreau> hämtad 091123

¹¹⁰ Thoreau, Henry David, 2006, s 65, *Walden*, Stockholm, Natur & Kultur

¹¹¹ *ibid*, s 59-60

själv på ryggen.”).

På sida 65 i *Walden* frågar han sig: ”Vad innebär egentligen arkitekturen för det stora flertalet människor?” Han fortsätter: ”Under alla mina vandringar har jag aldrig råkat stöta på en man som var upptagen med en sådan enkel och naturlig syssla som att bygga sitt eget hus. Alla tillhör vi allmänheten. Det är inte enbart skräddaren som utgör människans nionde del: i lika hög grad är också prästen, affärsmannen och bonden det. När skall denna arbetsdelning ta slut? Och vad har det egentligen för syfte? Det är ingen tvekan om att någon *annan* också kan tänka för mig; men därför är det inte önskvärt att han gör det till en sådan grad att jag helt och hållet slutar tänka själv.”¹¹²

Thoreaus försök i *Walden* är i många avseenden ett projekt i Ralph Emersons och Walt Whitmans anda som i slutändan handlade om individens relation till gud, till naturen, och till omvärlden enligt devisen: ”Ditt liv kan bara berikas om du ser dig själv.”¹¹³ (Som Peter Handbergs formulerar det i förordet till 2006 års nyutgåva.)

Handberg menar dock att Thoreaus litterära vittnesmål överbetonar hans autonomi vid sjön *Walden*. Det var bl.a. så att hans mor tvättade hans kläder och också stundom försåg honom med mat.¹¹⁴ Man kan också fråga sig hur mycket kulten kring Thoreau och vallfärdandet till hans boplatz i praktiken har betytt för att människor skall ”få syn på sig själva” och bli mer självständiga och kritiska i sitt handlande och tänkande. Thoreau var i många avseenden en motsägelsefull figur. Handberg skriver: ”Kanske kan det förklaras med att man endast finner sanningen om sig själv och sitt liv inuti sig själv och inte utifrån abstrakta lagar. Det anarkistiska drag som man skönjer hos honom härrör från en större trohet mot just infall och inre strömmar. Sådant är inte irrationellt utan tvärtom en djup insikt: den att liv inte kan underordnas en modell som

¹¹² Thoreau. Henry David, 2006, s 65, *Walden*, Stockholm, Natur & Kultur

¹¹³ *ibid*, s III

¹¹⁴ *ibid*, s V

aldrig helt kan omfatta detta liv.”¹¹⁵

Som konstnärlig forskare i en ny och osäker situation är det lätt att ta en sådan formulering och utgångspunkt till sitt hjärta. Men Thoreaus stuga har samtidigt en dragningkraft. Ett rum och sedan resten av världen, som en transcendentalistisk dröm. Allt man behöver finns på armlängds avstånd, ingen farstu, ingen korridor, inget trapphus, inga kulvertar, inga extrarum eller biutrymmen. Vad mer kan man behöva? Är allt utöver det ett hinder för att få syn på sig själv?

*

Idag är byggandet allt annat än en ”enkel syssla”. Det inrymmer säkerställandet av rätten till marken, möjligheter att utnyttja gemensamma system, anpassning till tekniska och juridiska förordningar och rekommendationer som reglerar vad man får göra och vem som tar ansvaret. Många specialister och leverantörer är inblandade och arbetsdelningen är långtgående. Det är egentligen olagligt att bygga sitt eget hus om man inte är licensierad sig inom en rad specialområden som exempelvis el eller VVS.

Byggandet regleras även av materiella, teknologiska, logistiska, resursmässiga och ekonomiska förutsättningar. Byggmaterial produceras i givna dimensioner, givna sammansättningar och givna utförande för att kunna sammanfogas på ett förutbestämt sätt i en viss sekvens. Det byggs på vissa standarder bestämda av standardiseringsinstitut som ISO (International Organisation for Standardisation) och dess svenska motsvarighet SIS (Svensk Internationell Standard). Vi har också gemensamt överenskomna kvalitetsnivåer och processföreskrifter i Svensk Byggnorm (SBN) och Allmän Material- och Arbetsbeskrivning (AMA). Där finns ”över 15000 koder och rubriker med tillhörande föreskrifts- och rådtexter”.¹¹⁶

¹¹⁵ *ibid*, s III

¹¹⁶ <http://ama.byggjanst.se/#VadArAma> hämtad 091120

Nationalencyklopedin definierar begreppet standardisering som: "systematisk ordnings- och regelskapande verksamhet med syfte att uppnå optimala tekniska och ekonomiska lösningar på återkommande problem. Standardisering tar främst sikte på att underlätta kommunikation genom att skapa entydiga begrepp med definitioner och termer; att säkerställa utbytbarhet och kompatibilitet genom fastläggande av mått, dimensioner, storlekar och gränssnitt; att åstadkomma variantbegränsning genom urval av mått, dimensioner, storlekar och utföranden; att ge flexibilitet genom modulisering; att normera egenskaper, funktioner, kvalitet och säkerhet för varor, processer, system och tjänster."¹¹⁷

Standardiseringen har en militär bakgrund. I *War in the Age of Intelligent Machines* pekar Manuel De Landa på två olika sätt att föra krig. Å ena sidan stäppernas och öknarnas nomadiska krigsmaskin, företrädd av Djingis Khan, med snabbhet, överraskning och taktisk flexibilitet som framträdande drag, å andra sidan, bofasta jordbrukssamhällets krigsmaskin, företrädd av Assyrier, Greker och Romare, med koordination, kontroll och planering som framträdande drag.¹¹⁸ Där De Landa tecknar, via renässansens belägringsmaskiner, via Trettio-åriga krigets "urverks-arméer" (clockwork armies), via Napoleon-krigets kampanjer, via Tredje Rikets blixtnö krig, fram till dagens informations-krig, en historia vilken inte handlar så mycket om krigskonstens historia som om hur människan genom tiderna organiserat och syntetiserat människor och materia i nya former.

Ett exempel är standaret som var en "större fana som är fästad vid en tvärstång uppbytt av en bärstång"¹¹⁹ som NE härleder till 1638 men som etymologisk kan härledas ända till 1138, i form av "estandar" dvs. stå fast (stand hard).¹²⁰ Standarer tjänade som samlande och koordinerande punkter för truppers rörelser, dvs. en informationsteknologi,

¹¹⁷ <http://www.ne.se/lang/standardisering/314053> hämtad 091122

¹¹⁸ De Landa. Manuel. 1991, s 11-12, *War in the Age of Intelligent Machines*, New York, Zone Books

¹¹⁹ <http://www.ne.se/sve/standar> hämtad 091129

¹²⁰ <http://www.etymonline.com> hämtad 091129

dels för att hantera dels truppernas omfattning genom att ge olika regementen, skvadroner och bataljoner egna index, dels för att koordinera truppernas rörelser i fält. Standaren var med andra ord ett verktyg med vars hjälp kroppars rörelse i tidsrummet koordinerades. Kroppar vilka annars skulle vara åtskilda och röra sig utan kännedom av varandra. En stabilitet (ifråga om kopplingen mellan trupp och index) som medgav ökade militära möjligheter ifråga om rörlighet och timing.

De olika överenskomna standarderna var det som gjorde en ny rörlighet möjlig inte bara i militära sammanhang utan också mellan olika marknader och regioner. Olika standardiseringsinstitut som ANSI (American National Standards Institutet), BSI (British Standard Institutet), DIN (Deutsches Institut für Normung). ISO och SIS har med hjälp av delvis gemensamma och i varje fall korresponderande standarder, förmått begränsa antalet varianter och på så sätt förbilliga produktionen och öka konkurrensen. SIS omsätter ca 200 miljoner (2007), har ca 170 anställda och ca 1450 företag och organisationer som medlemmar.¹²¹ ISO redovisade under 2008 1230 nya standarder (totalt 69303) motsvarande 17765 sidor (totalt 704871 sidor) som tar upp alltifrån pappersklämmor till beslutsfattande inom t.ex. kommunala förvaltningar.¹²² Man kan bara föreställa sig vad Thoreau skulle ha tyckt om denna typ av reglering av primära mänskliga processer. Vad skulle tiden som blev över användas till?

Standardiserings-instituten som ANSI, BSI, DIN, SIS får inte bara "världen att fungera". De konstituerar också en ny verklighet ovanpå på den gamla som klockan och möjligheten att kontrollera och synkronisera "tiden" gjorde (vilket Henri Bergson tar upp i bl.a. *Tiden och den fria viljan*),¹²³ och som alfabetena och skriftspråken och möjligheten att binda och reglera vissa fonem i skrift ännu tidigare gjorde (som Manuel De Landa tar upp i *A thousand years of non-linear history*¹²⁴ och Walter J.

¹²¹ http://www.sis.se/pdf/256068_SIS_Verksamhet_07.pdf hämtad 091022

¹²² http://www.iso.org/iso/iso_in_figures_2009.pdf hämtad 091022

¹²³ Bergson, Henri, 1992, *Tiden och den fria viljan*, Nora, Nya Doxa

¹²⁴ De Landa, Manuel, 1997, *A thousand years of nonlinear history*, New York, Zone Books

Ong i *Muntlig och skriftlig kultur*¹²⁵).

Standardiseringen förutsätter exakta verklighetsbeskrivningar som påminner om de tidiga försöken att skapa precisa kartor som Jorge Luis Borges fabulerar om i *On Exactitude of Science*. En karta som blev så otymplig att den föll i glömska och slutade som ruin, bebodd av djur och tiggare ("inhabited by Animals and Beggars").¹²⁶ Även det globala standardiseringsprojektet riskerar att bli en koloss när det bortser från att "liv inte kan underordnas en modell som aldrig helt kan omfatta detta liv."¹²⁷ Till skillnaden mot Borges karta som blev verkningslös är risken att ISO-projektet, likt en bortbyting, skapar en ny värld, en ny oförutsägbar helhet. På ISO´s hemsida kan vi förebådande läsa att "When standards are absent, we soon notice."¹²⁸

I SIS´ s informationsbroschyr "Det är inte pengar som styr världen" kan vi läsa: "Alla vet hur en lastpall ser ut. Men få vet vilken enorm betydelse den har. Historien börjar under andra världskriget, då amerikanerna kom på idén med lastpallar för att snabbare kunna forsla materiel. Eftersom det var en idé som fungerade, spred den sig genast till Europa. Det växte fram pallar av alla möjliga storlekar och modeller. Inte alltid så praktiskt. Men redan 1947 började arbetet med att skapa en internationell standard, och idag är 800 x 1200 mm den gemensamma Europa-standard. Den har påverkat det mesta. Förr brukade lastbilar ha en bredd på runt 2,30 – 2,35 m. Idag är de flesta ca 2,60 m breda. Anpassade för två pallar i bredd. Höjden på lagerbyggnader beräknas så att pallar kan staplas ända upp till taket, för att utnyttja utrymmet maximalt. När ett livsmedelsföretag ska göra en ny förpackning vill marknadsavdelningen ha så stor exponeringsyta som möjligt. Men man får oftast anpassa måtten till lastpallens standard. Och ska man anpassa förpackningens

¹²⁵ Ong, Walter J, 1996, *Muntlig och skriftlig kultur*, Gräbo, Antrophos Förlag

¹²⁶ Borges, Jorge Luis, 1998, *On exactitude of Science, Collected Fictions*, New York, Penguin Books

¹²⁷ Thoreau, Henry David, 2006, s III, *Walden*, Stockholm, Natur & Kultur

¹²⁸ http://www.iso.org/iso/about/discover-iso_why-standards-matter.htm hämtad 091022

mått, måste man också anpassa innehållet i den. Så påverkar lastpallen alltifrån byggnader och lastbilar, till det du handlar i livsmedelsbutiken. Tack vare att lagring och transporter blir billigare, så blir produkterna det också. Nästa gång du tar en sockerbit i kaffet, ska du veta att det du lägger i koppen är en standard.”¹²⁹

När arkitekten Nikolaus Hirsch, i samband med arbetet med ett kontorskomplex i Tbilisi i Georgien, funderar kring vad det lokala i byggandet egentligen består i hittar han svaret i GEOSTM (Georgian National Agency for Standards, Technical Regulations and Metrology). Han skriver: "What is local? For now, I am tempted to answer: first of all, rules and standards. Beyond the picturesque discourse about context, it is the law that defines what is specifically local. A legal paper whose paragraphs define data, not style, maximum density, volume, height or minimum insulation, fire protection, health, and safety parameters. In a world in which the standards are approaching "a standard," the little differences in a boring text define the local. Unspectacular, small paragraphs on the natural lighting of workspace can have spectacular effects on the volume of a building. The distance from a window to a work desk becomes a defining parameter of local difference; whilst German codes in their obsession with natural light allow work desk a maximum distance of 4.50 meters from a window (which explains the endless repetition of thin office buildings throughout the country), Georgian building regulations offer particular opportunities, deep buildings.”¹³⁰

Men hur mycket som än standardiseras globalt och lokalt finns väl ändå platsen unika påverkan kvar? "Plats" som arkitektoniskt begrepp är relativt ungt och dyker upp under 1970-talet när geografen Edvard Relph polemiserar mot det modernistiska rumsbegreppet som etablerats av framför allt Siegfried Gideon. Relph beskriver detta rumsbegrepp "som en abstrakt geometri, formad ur ett förnekande av den sinnliga upplevelsen och av lokala egenarter",¹³¹ där platsen som Catharina Gabrielsson-

¹²⁹ http://www.sis.se/pdf/SIS-broschyr_2008_09_09.pdf 091001 hämtad 091022

¹³⁰ Hirsch, Nikolaus, 2007, s 82, *On boundaries*, New York, Lukas & Sternberg

¹³¹ Gabrielsson, Catharina, 2006, s 157, *Att göra skillnad*, Stockholm, Axl Books

skriver: "uppstår ur en negation, ur upplevelsen av *platslöshet*. Den svarar mot en brist, en förlust av autencitet och mening, och det är ur denna *brist* som de positiva värdena extraheras."¹³² Utifrån denna diskurs, senare utvecklad av Christian Norberg-Schultz med hans begrepp *Genius Loci* eller "platsen själ", blir arkitektens uppgift att ur lokala sammanhang uttolka och skapa meningsfulla platser, "att frilägga och symbolisera en given ordning i bebyggelsens form."¹³³

Detta synsätt tenderar att bortse från människans delaktighet i platsskapandet och även det faktum att landskapen hela tiden förändras, inte bara genom människans handlande, utan även genom, som Doreen Massey påpekar, olika geologiska, biologiska, och biokemiska processer.¹³⁴ Det finns egentligen ingen "plats" bara, en kontinuitet av platser som hela tiden omskapas. Masseys poäng är att "rummet" - i en doxisk bemärkelse inte är något som föregår oss utan något som vi själva skapar, bl.a. genom olika förordningar, föreskrifter och regler - inte är mindre taktilt och substantiellt, än de "platser" som djur, växter, och geologiska, kemiska, biokemiska och atmosfäriska processer ger upphov till. Catharina Gabrielsson konstaterar: "Det sociala producerade, relationella rummet är vad som håller oss samman och som skiljer oss; det är vad som möjliggör det specifika och samtidigt påkallar vad vi kan kalla en universell solidaritet – en medvetenhet om och ett ansvarstagande för vår samtida, mångfaldiga samexistens på jorden. Detta", fortsätter hon, "är rummets verkliga potential, och här uppstår en distinktion i förhållande till platsen. Platsen kan bara vara solidarisk med dem som hör till insidan, medan rummet – som utsida – är gemensamt för hela mänskligheten."¹³⁵

För att komma framåt i utvecklingen av byggandet måste standardiseringsprocessen och platsdiskussionen relateras. Uppgiften vi står inför är, enligt Massey med Gabrielssons ord, att "konfrontera *en* ideologi med

¹³² Gabrielsson. Catharina, 2006, s 156, *Att göra skillnad*, Stockholm, Axl Books

¹³³ *ibid*, s 170-171,

¹³⁴ Massey. Doreen, 2005, *For Space*, London, Sage Publishing

¹³⁵ Gabrielsson. Catharina, 2006, s 170-171, *Att göra skillnad*, Stockholm, Axl Books

en *annan*.”¹³⁶ Arkitekturen och byggandet uppstår i spänningen mellan planerandet, byggandet och förvaltandet av våra byggda miljöer och de platser vi bygger på. ”Platsen är inte essentiell: den är ett projekt, ett specifikt och samtidigt öppet fenomen”.¹³⁷ Inte bara för människor, utan även för djur, växter, och mikroorganismer. Där det är just det sätt som våra byggda miljöer förbinder rum och miljö som särskiljer arkitekturen, eller som arkitekterna James Timberlake och Stephen Kieran noterar: ”When materials are anchored to the ground, they assume the potential for transformation, by circumstance, into architecture.”¹³⁸ Risken är att standardiseringen drivs så långt att särdragen på platsen måste elimineras innan något kan byggas viket naturligtvis aldrig kommer att lyckas. David Leatherbarrow skriver: ”Architecture made up of a ”kit of parts” changed the relationship between a building and its potential site, allowing assembly and construction to take place on any site, to a great degree independent of its local environmental and climatic conditions – which paradoxically makes it siteless.”¹³⁹

Men byggandet har inte alltid varit autonomt. Det finns med Cornelius Castoriadis begrepp en *heteronom* bakgrund och tradition att anknyta till.¹⁴⁰ I traditionellt träbyggande, i exempelvis Norden eller Japan, var virke inte virke i allmänhet utan ett levande material som hade starkt samband med lokala förutsättningar. Med en term från vin-världen kan man tala om dess *terroir*. För att få ut det mesta sökte man få användningen att korrespondera med ursprunget. Om ett träd hade varit vänt mot söder, försökte man använda detta uppsågade virke på byggnationens sydsida med rotdelen nedåt och kron delen upp. Krokiga grenar sågs inte som oanvändbara eller sämre utan som material med särskilda möjligheter.¹⁴¹ Utan kunskap om det använda trädets *terroir*, dess orienter-

¹³⁶ *ibid*, s 215

¹³⁷ *ibid*, s 218

¹³⁸ Kieran, Stephen, Timberlake, James, 2008, s 57, *Loblolly House – Elements of a New Architecture*, New York, Princeton Architectural Press

¹³⁹ Leatherbarrow, David, Mostafavi, Mohsen, 1993, s 29, *On Weathering*, Cambridge, MIT Press

¹⁴⁰ Castoriadis, Cornelius, 1995, *Filosofi, Politik, Autonomi*, Stockholm, Symposion

ing, dess upp och ner, dess bak och fram minskade således dess värde.¹⁴²

Tidigare var således plats och platser inskrivna i själva byggandet. I och med att byggandet blivit alltmer autonomt finns inte längre något självklart samband. Alla platser framstår som likvärdiga och alla typer av byggande lika möjliga överallt. Men man kan lika gärna vända på slutsatsen. Med rätt utnyttjande av standardiseringen kan vi få ökade möjligheter att välja platser på ett mer medvetet sätt och att anpassa byggandet till varje plats. Autonomi kan bli till heteronymi.

*

Vid Chesapeake Bays strand, på Taylor Island, ligger Loblolly House, ett sommarhus ritat av de Philadelphia-baserade arkitekterna Stephen Kieran och James Timberlake. På framsidan till *Loblolly House – Elements of a New Architecture* visas en byggnadsvolym i två våningar som vilar på pelare ett par meter upp i luften. Det är kväll och de kringliggande tallarna tecknar sig mot den djupblå himlen som mörka siluetter. Från byggnadens uppglasade långsida strömmar ett varmt gult ljus.

Arkitekterna kommenterar: "Loblolly House is not just set within the natural elements, it is extracted from the site's ecology. ... In architectural terms, Loblolly House seeks a relationship to nature like that of Aztec sculpture. It seeks to exist within the elements of site and aspires to create an aesthetic connection to the ecology that surrounds it. Conceived as a hybrid, it is derived from the elements of nature but organized through the artifice of nature. A comparison between Loblolly House and Mies Van der Rohe's Farnsworth House illustrates, in architectural terms, the differing relationships to nature that these two sculptures embody. While both are elevated on platforms, the Farnsworth House exists as an object in a field. Enclosed in glass and organized around a central core, its form

¹⁴¹ Azby Brown, S, 1989, *The Genius of Japanese Carpentry*, Tokyo, Kodansha International

¹⁴² Totman. Conrad, 1989, *The Green Archipelago*, Athens, Ohio University Press

is independent of nature, not a derivation of it. By contrast, Loblolly House is a viewing platform set within the trees. Lifted on canted timber piles, which rise from the earth to support the platform, the house opens itself to the elements.”¹⁴³

Loblolly House är således, enligt arkitekterna, inte i första hand en uppgörelse med, utan snarare den logiska konsekvensen av, det modernistiska arvet. De menar att byggindustrin, till skillnad från bilindustrin, båtindustrin och flygplansindustrin, inte har lyckats omsätta de positiva möjligheterna med modern informationshantering och processstyrd produktion. Det har sin orsak i att byggindustrin, trots den välutvecklade modulariseringen och prefabriceringen, envisas med att utföra så stora delar av arbetet på plats (on-site).

De pläderar för att flytta allt som är möjligt till industrianläggningar vilket skulle ge bättre arbetsvillkor, öka effektiviteten och förbättra kvaliteten. Byggandet på plats skulle övergå till att vara montering. De skriver: ”Assembly is fast: construction takes much longer: Assembly can be performed with rudimentary skill and just a few simple tools. Construction, on the other hand, is complex and often requires considerable skill, training, and specialized tools and equipment. Assembly depends on factory-controlled cutting, prefabrication, drilling and jiggling, it dictates field fabrication methods and fittings; and it can be completed with the aid of written directions. For the most part, construction is directed by unwritten knowledge passed along through formal training and apprenticeship.”¹⁴⁴

Loblolly House är följaktligen uppbyggt av prefabricerade ”element” vilket normalt ses som en inskränkning i arkitekternas frihet. Kieran och Timberlake menar dock att de fått ökade möjligheter att förhålla sig till platsen. Man kan lättare föreställa sig resultatet genom enkla och exakta simuleringar och pröva sig fram. Byggandets påverkan på platsen kan

¹⁴³ Kieran, Stephen, Timberlake, James, 2008, s 27-28, *Loblolly House – Elements of a New Architecture*, New York, Princeton Architectural Press

¹⁴⁴ *ibid*, s 80-81

också minimeras eller i varje fall lättare kontrolleras. De skriver vidare: "The plethora of parts that make up the contemporary building have put an end to longstanding and otherwise well focused theories of architecture. Previously, the Construction Specifications Institute organized its bewildering array of parts – numbering in the tens of thousands – into sixteen discrete divisions. More recently this system was expanded to an astounding forty-eight division, but this may not be the best approach. In its place, we propose to establish fewer, highly individualized elements, such as: *site* (piles and utilities), *structure* (scaffold or frame), *floor cartridge* (wood-sheated floor, ceiling and roof panels with integrated structural, mechanical and electrical systems), *block* (bathrooms enclosed in wood, with mechanical rooms and integrated fixtures, equipment, piping, wiring, and ductwork), *wall cartridge* (wood-sheated panels with integrated windows, insulation, cement board, and vapour barrier), and *FFE elements*, including *furnishings* (moveable furniture and major appliances), *fixtures* (fixed elements such as kitchen cabinets and stairs), and *equipment* (moveable elements ...)."¹⁴⁵

Vad Kieran/Timberlake i själva verket gör är att fokusera på processen snarare än på produkten."Rather than begin from the premise of a certain look being the principal driver in composition we subscribe to an open, holistic process of need and solution. We reject what many architects constitute as an important result. We do not adhere to formal language, requiring that construction support appearance, inside or out. Rather the appearance is the result of carefully constructed decisions, interwoven in search of solutions and guided by the ultimate objective of placing substance over surface. We believe that beauty is inherent in all things and that it resides in whatever composition has been carefully constructed of informed solutions."¹⁴⁶

De skriver vidare:"Just as the site inspires an elemental house derived from nature, so does the process inspire a return to an elemental architecture, almost classical in its nomenclature: scaffold, cartridge, block,

¹⁴⁵ *ibid*, s 54-55

¹⁴⁶ *ibid*, s 158

fixture, furnishing and equipment. The 40,000 parts of the conventional American House – spanning fifty CSI divisions - collapse into several component types, ready for site assembly.”¹⁴⁷

Fokusering på processen, själva görandet, samt på produktion av platser i sig själv kan med Catharina Gabrielssons ord här ses ”som ett slags konstform”¹⁴⁸ som vi också känner igen från Thoreau. Jag påminns om några rader i Aristoteles *Den Nikomachiska Etiken*: ”var och en som skapar någonting, gör det för ett ändamål. Men samtidigt är det skapande inte ett mål i absolut mening (utan bara relativt och för en viss person) i motsats till handlingen. Ett gott handlande är nämligen självt ett ändamål, och begäret strävar därefter.”¹⁴⁹ Där vi lär oss de saker vi skall utföra genom att göra dem. ”Så blir vi t.ex. husbyggare genom att bygga hus och gitarrspelare genom att spela gitarr.”¹⁵⁰ Eller som Mika Hannula brukar formulera sin snabbversion av Aristoteles: ”Good practice comes from good practice.”

Henry David Thoreau, Stephen Kieran, James Timberlake, Aristoteles och Mika Hannula verkar vara överens om att det finns olika vägar till ett mål och att det inte är valet av väg som är det väsentliga utan hur närvarande vi är i det vi gör och hur medvetna vi är om grunderna för olika ställningstaganden. Risker med både en långtgående standardisering och en långtgående industrialisering är att den inte utgår från de lokala processerna, själva slutförandet och ansvaret för resultatet. Tappar man handlingsfriheten där och tvingas in i enkla förutbestämda val kan allt gå förlorat. Kanske är det som Thoreau på sitt eget vis uttrycker det: ”Om människan byggde sin bostad med egna händer, och skaffade mat åt sig och sin familj på vanligt hederligt sätt, skulle den poetiska ådran utvecklas i samma mån som fåglar över hela världen sjunger när de är sysselsatta. Men ack, vi liknar brunhövdade kostarar och gökar, vilka lägger

¹⁴⁷ Kieran, Stephen, Timberlake, James, 2008, s 24, *Loblolly House – Elements of a New Architecture*, New York, Princeton Architectural Press

¹⁴⁸ Gabrielsson, Catharina, 2006, s 191, *Att göra skillnad*, Stockholm, Axl Books

¹⁴⁹ Aristoteles, 2004, s 160, *Nikomachiska Etiken*, Göteborg, Daidalos

¹⁵⁰ Aristoteles, 2004, s 49, *Nikomachiska Etiken*, Göteborg, Daidalos

sina ägg i bon som byggts av andra och inte hälsar någon vandrare med sina snattrade omusikaliska läten.”¹⁵¹

*

Jag passerar hörnet Vasagatan/Götabergsgatan ett par gånger i veckan och slänger alltid ett öga på de stora kastanjerna, (antagligen hästkastanjer, *Aeschulus Hippocastanum*), som kantar Götabergsgatan. Kastanjer är enligt B. K Bloom och H. Kleijn ”lätta att känna igen genom sina stora, avlånga blad med sågade kanter och många raka sidonerver.”¹⁵² De är ”typiska parkträd, alltför breda för gator och vägar, och alltför stora för trädgårdar.”¹⁵³ och kan enligt *Arkitektens handbok* bli upp till 20 m höga och upp till 15 m i diameter och blommar i maj-juni.¹⁵⁴ På platsen finns också tallar med familjenamnet *Pinus sylvestris*, bokar med familjenamnet *Fagus sylvatica*, och en rad andra växter, buskar och träd.

Träden sträcker sig högt upp mot himlen, och tecknar en grön fond sett från fönstret i Sal 10 i Universitets Huvudbyggnad, där den tyske filosofen Ernst Cassirer mellan 1935 och 1941 höll sina föreläsningar, innan han av rädsla för att falla i nazisternas händer, reste till USA och en professur vid Yale University.¹⁵⁵ Det är möjligt att man då kunde skymta de gamla sekelskiftesfasaderna på andra sidan gatan.

Om man vågar sig in ifrån Götabergsgatan med sina butiker och stilla gatuliv, förbi de parkerade bilarna, mellan de närmaste kastanjerna och går knappa 10 meter upp mot Göteborgs Huvudbyggnads östra gavel hamnar man i den naturliga lövsalen som sträcker sig i nord-sydlig riktning. På sommaren är den skuggigt grön, på hösten omväxlande gul och röd, och på vintern tränger himmelsljuset ner genom grenverket som formar

¹⁵¹ Thoreau. Henry David, 2006, s 62, *Walden*, Stockholm, Natur & Kultur

¹⁵² Bloom. B. K, Kleijn. H, 1966, s 73, *Trädens Rike*, Stockholm, Natur och Kultur

¹⁵³ *ibid*, s 74

¹⁵⁴ Bodin. A, Hidemark. J, Stintzing. M, 2008, s 95, *Arkitektens handbok*, Stockholm, Addera Förlag

¹⁵⁵ <http://www.glanta.org/cassirer/cassirer.html> hämtad 091112

ett nät med mörka trädsmala siluetter. Ställer man sig mitt i lövsalen vänd mot söder möts blicken av fler välvuxna kastanjer i backen upp emot Vasaparkens höjd. Åt norr finns Vasagatan med sin strida ström av fotgängare, cyklar, bilar, bussar och spårvagnar.

Lövsalen var inramningen för mitt slutseminarium en solig augustidag 2009. Med hjälp av några stolar arrangerade vi en samtalsmiljö. Det var inte så mycket för att påminna om Akademikos och Lykeion som för att pröva praktiskt hur det skulle fungera att vara i det fria med ett konstnärligt forskningsseminarium. Det är svårt att veta om det hela skulle ha utvecklats på annat sätt på en annan plats, t ex i ett traditionellt seminarium, eller i ett något annorlunda klimat. En faktisk fördel var att jag fysiskt kunde beskriva byggnadens platstagande och idé. Att alla efteråt var entusiastiska kan ju bero på nyhetens behag och på den vackra platsen i sig. Det viktigaste var kanske ändå att det faktiskt var möjligt att koncentrera sig trots att mycket hände runt omkring. Det funktionella kunde underordnas det heuristiska.

Hur kan man då få till en bra miljö för den konstnärliga forskningen? Verksamheten i sig själv kan inte vara utgångspunkten. Den är både för utvecklad och för variationsrik för att kunna vara styrande. Som jag tidigare konstaterat, skulle en sådan funktionalism sannolikt också motverka det heuristiska syftet. Det skulle låsa fast snarare än frigöra. Ett annat sätt skulle vara att avstå från att bygga något nytt och söka finna en redan existerande byggnad som upplevs som inspirerande. Användningen av turbinhallen på Tate Modern är ett av många exempel på sådana lyckade övertaganden av gamla industriella miljöer i konstnärliga sammanhang.

Men en sådan strategi skulle vara att ge upp tanken på att de genuina arkitektoniska kvaliteter som verkar heuristiskt och som vi kan finna i vissa existerande byggnader. Mies van de Rohes Barcelonapaviljong och Toyo Ito´s paviljong i Kensington Gardens 2002 är exempel på byggnader där "inget skall ställas ut". Där har de funktioner som alltid finns i byggnader och som bestäms av den mänskliga kroppens mått och grundläggande förmågor samt byggandet i sig självt, byggprocessen och bygg-

materialen, tagits till utgångspunkt för skapandet. SAANAs paviljong 2009 hämtade sin motsvarande utgångspunkt framför allt i det sammanhang den var tänkt att samspela med.

Även i dessa fall handlar det om en inramning av en mänsklig verksamhet. Men denna verksamhet är mer grundläggande och svår att precisera i ett program. Den framträder fullt ut först när byggnaden finns på plats men är för den sakens skull inte mystisk. Den kan artikuleras men inte utan en speciell känslighet. Alla de rum och byggnader jag har tagit upp tidigare i texten, Robert Frank-salen, Valands aula, HDK´s Stora och Lilla Hörsal, Glashuset, Itos Serpentine Pavilion 2002, Aranda/Laschs "The Grotto", SANAAs Serpentine Pavilion 2009, Thoreaus stuga vid Walden, Kieran/Timberlakes Loblolly House har sina speciella inramningskvaliteter som får olika mänskliga möjligheter att aktualiseras eller hållas tillbaka och utmanar oss på olika sätt.

Arkitektur är med Elisabeth Grosz ord, *inramningens* konst. Hon skriver: "Art is not linked to some intrinsic relation to one's own body but exactly the opposite: it is linked to those processes of distancing and the production of a plane of composition that abstracts sensation from the body. The emergence of the "frame" is the abstraction of all arts and is the particular contribution of architecture to taming of the virtual, the territorialization of the uncontrollable forces of the earth. It is the frame that constitutes painting and cinema just as readily as architecture; it is the architectural forces of framing that liberates the qualities of objects or events that come to constitute the substance, the matter, of the artwork. The frame is what establishes territory out of the chaos that is the earth. The frame is thus the first construction, the corners, of the plane of composition. With no frame or boundary there can be no territory, and without territory there may be objects or things but not qualities that can become expressive, that can intensify and transform living bodies."¹⁵⁶

Hur kan ny byggnad för konstnärlig forskning i Vasaparken bli en radikalt annorlunda inramning som på samma sätt som SANAAs och Ito's

¹⁵⁶ Grosz, Elisabeth, 2009, s 11, *Chaos, Territory, Art*, New York, Columbia University Press

paviljonger utmanar aktuella socialt imaginära betydelser?¹⁵⁷ Hur kan konsten och forskningen problematiseras som etablerade doxa genom användning av rumsliga medel?

Lägger vi an ett heuristiskt perspektiv skulle man kunna säga att det finns två möjliga utgångspunkter för en miljö för konstnärlig forskning. Dels de yttre omständigheter och fenomen vilka en byggnad måste förhålla sig till genom att negera, ignorera eller bejaka dem på olika sätt och i olika grad. Dels byggandet i sig själv och de processer och produkter som betingar det, exempelvis olika former av standarder. Frågan är hur yttre omständigheter som väder, ljus (väderstreck), växtliv, djurliv, stadsliv, topografi, infrastruktur och byggnader såväl som hur inre omständigheter som standarder, regler, rekommendationer och förordningar ifråga om utförande och utformning av olika processer och produkter kan göras till utgångspunkt (snarare än verksamheten i sig själv).

*

På samma sätt som hissar och rulltrappor¹⁵⁸ (tillsammans med modern stålbyggnadsteknik) möjliggjorde byggnation på höjden, och mekaniska ventilationssystem större byggnadsdjup,¹⁵⁹ gav oss uppfinningar som glödlampan (Thomas A. Edison 1879) och sedan lysröret (Arthur Compton 1934) möjligheten att bruka våra byggnader som om det vore evig dag. Junichiro Tanizaki skrev 1933 *In'ei Raisen (Till skuggornas lov)*¹⁶⁰ där han går till storms mot det artificiella ljuset. Han menade att glödlampan lyser alltför klart, starkt och skoningslöst. Alla variationer försvinner. Nyanserna och skiftningarna som levandegör vår vardag och stimulerar våra sinnen försvinner med skuggorna från de naturliga ljuskällorna hotas hela den japanska kulturen han vuxit upp i.

75 år senare ger hans landsman Sou Fujimoto uttryck för liknade tankar

¹⁵⁷ Castoriadis. Cornelius, 1995, *Filosofi, Politik, Autonomi*, Stockholm, Symposion

¹⁵⁸ Koolhaas. Rem, 1994, *Delirious New York*, New York, Monacelli Press

¹⁵⁹ Ábalos. Inaki, Herreros. Juan, 2005, *Tower and Office*, New York, MIT Press

¹⁶⁰ Tanizaki. Junichiro, 2005, *Till Skuggornas Lov*, Lund, Ellerströms

när han reflekterar kring vår tendens att ordna våra byggda miljöer efter olika funktioner. Han skriver: "In ordinary architecture, our world is clearly arranged according to the word "function" as is clearly divided into black and white. But isn't real life sustained by innumerable acts that lie between them? And unlike the Internet, space cannot instantaneously switch from 0 to 1. Conversely, the charm of space lies in the richness of gradations that exists between 0 and 1 implemented in the real world.¹⁶¹ Det är således nyanserna, skiftningarna och variationerna, snarare än distinktionerna, tydligheterna och konformiteten som borde vara utgångspunkten för hur vi planerar våra miljöer. För att parafrasera Tanizaki, bör vi sluta sjunga "entydighetens lov".

Med detta i åtanke återvänder jag till platsen mellan de tre kastanjerna, till lövsalen. Jag låter det gröna lövverket, genom vilket man kan skymta himlen och som filtrerar ljuset olika beroende på tidpunkt, årstid, lövverkets täthet och färg och vinden, bli min utgångspunkt. Genom att fånga upp och rama in sådana nyanser, skiftningar och variationer borde det vara möjligt att skapa en miljö som varken är ljus (som den vita kuben) eller mörk (som den svarta lådan, utan där ljus och mörker i olika grad och på olika sätt samverkar).

Hur skall då insidan och utsidan förbindas för att ta tillvara denna speciella kvalitet? Arkitektens normala svar är ta bort delar av väggar och tak och skapa fönster, dörrar och andra typer av öppningar som i Thoreaus stuga. Vad händer om man ser det tvärtom och koncentrerar sig på det som placeras mellan ute och inne? Väggar, skivor, pelare? I SANAA:s Serpentine Pavilion 2009 är förbindelsen ett par nåltunna pelare och en böljande skiva. Toyo Ito lyckas på ett häpnadsväckande sätt utföra en balansakt där man vid anblicken av den algoritmiska strukturen, ömsom öppen och ömsom sluten, har svårt att avgöra vad som tagits bort eller vad som lagts till.

Många konstmiljöer idag saknar helt öppningar och kan på så sätt både bada i ljus och vara helt nersläckta. De har gjorts oberoende av yttre tid

¹⁶¹ Fujimoto. Sou, 2009, s 132, 2G N.50 Sou Fujimoto, Barcelona, Gustavo Gili

och rum. Vad säger det om samtidskonsten? Många andra byggnader har i stället jämnt utplacerade fönster som ger alla delar av huset samma ljusfördelning. Allt betraktas som likvärdigt och det finns ingenstans där man kan komma undan upplysningen.

Den konstnärliga forskningen och dess seminarier har utan tvekan behov av ljus för att titta på olika typer av skisser och verk och samtala om dem. Men det behövs också mörker för föreställningar med ljussättning och digital bildvisning. Men måste alla delar av rummet vara antingen ljusa eller mörka? Kan man inte tänka sig en analog ljusvärld där det är nästan mörkt i en del och blir successivt ljusare när man flyttar sig till andra delar, där man får söka upp rätt ljus för det man håller på med?

Det finns olika sätt att åstadkomma en sådan övergång. Vore jag Ito skulle jag söka en algoritm som genererar en raffinerad följd av öppningar från makro till mikro. Man skulle också kunna tänka sig en gradient eller ett raster, exempelvis screentryck på glas, en lösning Jean Nouvel använt sig av, eller som CNC-fräst plåt, som Hitoshi Abe utnyttjat i en restaurang (Aobi-Tei).¹⁶²

I projekt som N–House,¹⁶³ pekar Sou Fujimoto på en annan en möjlighet, mindre teknisk och mer intuitiv. Där används en fri men fortfarande ortogonal fönstersättning med rektangulära fönster i olika storlekar, höjder och bröstningar (en liknande lösning finns i SANAA's Zollverein Business School)¹⁶⁴ som ger stora möjligheter att ta tillvara unika ut- och insikter och erbjuda platser för olika aktiviteter med stor variation.

Jag prövar mig fram med åtta fasta fönster, sex takfönster och tre dörröppningar. Jag samlar de fasta fönstren och takfönstren i byggnadens norra del och öppningarna med dörrarna i byggnadens södra del. Genom detta minimerar jag infallet av *direkt* solljus i norra del och ger den i stäl-

¹⁶² Abe. Hitoshi, 2005, *Flicker*, Tokyo, IMAX

¹⁶³ Fujimoto. Sou, 2009, *2G N.50 Sou Fujimoto*, Barcelona, Gustavo Gili

¹⁶⁴ Feiress. Kristin, et al, 2006, *SANAA The Zollverein School Essen Germany*, Munich, Prestel Verlag

let ett solljus filtrerat genom de tre kastanjernas gren- och lövverk. Väljer man att ha de sydliga dörröppningarna stängda kommer inget direkt solljus in i byggnadens södra del, bara indirekt via de nordliga fönstren. Den sydliga delen förblir på så sätt i dunkel även under dagtid.

*

Platsen vid Götabergsgatan har god tillgänglighet för de kranar, truckar och lastbilar som behövs för att transportera byggnadsmaterial och byggnadselement på plats. Svårigheten är det som ger platsen dess alldeles speciella karaktär, de tre kastanjerna, och valet att lägga byggnaden precis under trädkronorna. Dess lägsta grenar når ner mellan 3 och 6 m över mark. Hur lotsar man truckar, kranar och lastbilar under detta grenverk? Ett produktivt problem i den meningen att det istället för att bara "lösas", kan ge upphov till överväganden som skapar oväntade och nya kvaliteter?

Jag väljer att pröva en stomlösning med Kerto och en fasadlösning med Cor-Tenskvivor och låter standardutförandena på Kerto och Cor-Ten bestämma den tänkta byggnadens dimensioner. Där utsidans 15 x 6 m är jämn delbart med breddmättet på Cor-Ten-plåten (1500 mm) och där höjden, insida takfot och insida takås, sätts till 2.5 m respektive 5 m, jämn delbart med det bredaste utförandet på Kerto-S (2500 mm). Där Kerto-Q-skivorna monteras off-site i element, bestående av en inre skiva och en yttre skiva av Kerto med mellanliggande isolering, där fönster och dörrar lyfts in på plats innan skivorna täcks av med en asfaltpapp. Där slutligen Cor-Ten-plåten, även de skurna och borrarade off-site, bultas på plats.

Kerto är ett exempel på modern materialteknik, där långsamma och delvis odlade bestånd av skog och en hantverksmässig lyhördhet för respektive ämnes potential, ersatts av en industriell framodlad skog där råämnet processas på olika sätt för att ge en specifik produkt med specifika egenskaper av en jämn kvalitet. Där träets allmänna karaktär och egenskaper prioriteras istället för det enskilda trädets karaktär och egenskaper som i fallet med äldre trädbyggnadsteknik. På trävaruproducenten

Moelvans hemsida kan vi läsa att: "Kerto är en LVL produkt (Laminated Veneer Lumber) och består av 3 mm tjocka fanerlager av gran eller furu. Fanerlagren limmas samman. Fiberriktningen är i balkens längdriktning för Kerto-S (balkar, takstolar). Kerto-Q har ca 20 % tvärgående fanerlager som gör att den passar till både balk och skiva."¹⁶⁵ Kerto är en förnyelsbar produkt med god hållbarhet, styvhet, och formstabilitet och kan levereras i dimensioner upp till 20x2,5 m. Dock är standardlängderna mellan 2,4 och 13,5 m. Både Kerto-S vilken tillverkas i balktjocklekar mellan 27 och 75 mm i storlekar med 6 mm´s intervall, samt Kerto-Q vilken tillverkas i tjocklekarna 21, 24, 27, 33, 39, 45, 51, 57, 63 samt 69 mm, är mycket riktigt certifierat enligt ISO-9002 vad det gäller tillverkningsen.

Cor-Ten är ett stål legerat med ca 2 % koppar vilket får stålet att *rosta* av sig självt där rosten bildar en skyddande och "självlärande" hinna.¹⁶⁶ David Leatherbarrow skriver: "When exposed to the elements, weathering steel (Cor-Ten) rusts. Its surface color changes to earthy red, the evenness of which cannot be produced artificially. The speed of this process varies from place to place and is dependent upon atmospheric and geographic conditions as well as the season of the year. The rusty patina that develops within a few months grows darker in time. The oxide surface is supposed to resist further corrosion and preserve the structural strength of steel. If any part of its surface is scratched off, it reforms itself in time. Cleaning Cor-Ten promotes corrosion."¹⁶⁷ Materialet finns i en mängd utförande, i profiler såväl som plåtar, men jag väljer att använda ett standardutförande (4x1500x3000 mm). I termer av byggande kom Cor-Ten först att användas i John Deere Headquarters av Eero Saarinen 1964¹⁶⁸ och Richard Serra började använda materialet i början av 70-talet för sin plats-specifika installationer.¹⁶⁹ Materialet har en vacker

¹⁶⁵ <http://www.moelven.com> hämtad 091222

¹⁶⁶ <http://eng.archinform.net/stich/1395.htm> hämtad 091220

¹⁶⁷ Leatherbarrow, David, Mostafavi, Mohsen, 1993, s 104, *On Weathering*, Cambridge, MIT Press

¹⁶⁸ Leatherbarrow, David, Mostafavi, Mohsen, 1993, s 104, *On Weathering*, Cambridge, MIT Press

¹⁶⁹ McShine, Kynaston, 2007, *Richard Serra, Sculpture: Forty years*, New York, The

rostbrun ton som är framträdande i samtida exempel som Echigo-Matsunoyama Museum of Natural Science av Tezuka Architects.¹⁷⁰

På den aktuella platsen finns sannolikt berg inte alltför långt ner i myllan. Det kan möjligen bli aktuellt med pålning. Men det jag prövat mig fram till är ju en liten byggnad (6 x 15 m), som borde kunna vila direkt på marken med delvis nedgrävda plintar, 12 plintar i natursten, 3 på bredden (c-c 2.6 m), och 4 på längden (c-c 4.6 m), likt Thoreaus stuga, med krage och längsgående primärbalkar (som fallet med Loblolly House).

*

Lövverket skyddar byggnaden från den starka solen under sommarhalvåret, men låter byggnadens insida fyllas med ljus under vinterhalvårets få ljustimmar. Om man trots allt vill ha artificiellt ljus finns två alternativ. För det första fungerar ovandelen av insidan på takåsen som reflektor för den rad av dagsljuslysrör som sitter monterade på var sin sida av den bärande Kerto-S balken med Kerto-Q skivorna täckta med blank plåt så att hela taknocken fungerar som en lampkupa. För det andra är undersidan av Kerto-S balken avtäckt med en horisontell Kerto-Q skiva och har en infälld ljusskena för spotlights, projektorer, sensorer eller högtalare längs rummets hela längd.

Slår man sommar, vinter eller höst upp portarna genomströmmas byggnaden inte bara av ljus. Ljudet utanför tränger också in och förändrar atmosfären. Regndropparnas distinkta ljud förstärks av Cor-Ten plåten. Akustiskt sett kan den sida av Kerto-Q skivorna vilken är vänd inåt rummet fräsas till en prismatisk yta, i syfte att förbättra ljudmiljön. Där ytan, trots sin struktur och akustiskt dämpande effekt, fortfarande är möjlig att behandla som vilken plankvägg som helst, för att skruva, spika och fästa saker i, för att hänga saker eller måla på.

Museum of Modern Art

¹⁷⁰ Tezuka. Takaharu, Tezuka. Yui, 2008, *Takaharu+Yui Tezuka Architecture Catalogue*, Tokyo, TOTO Shuppan

Den 15 x 6 m stora byggnaden med sadeltak, i Kerto och Cor-Ten, med den 14.4 x 5.4 m stora insidan, dvs. 78 kvm eller nästan lika stor som Robert Frank-salen, med 2.5 m till takfot och 5 m till taknock, med sina olika öppningar, är tänkt, likt Thoreaus stuga, som ett enkelt rum med vissa egenskaper, som den konstnärliga forskningens *minimum*. Där byggnaden, till skillnad från hur många av våra miljöer för kunskapande ser ut idag, syftar till att förbinda byggnaden med omvärlden i så hög grad som möjligt men samtidigt behålla en viss integritet för att byggnaden skall vara tjänlig året om. Paviljongens slutliga uttryck blir likt en enkel röd stuga, fast i plåt, vars yttersta skikt (av rost) är uttryck för en i allra högsta grad *lokal* (kemisk) process *på plats*, som en *ruin*, eller en *grotto*, ett *nymfeum*, i ett konstant blivande. En enkel röd stuga, vars öppningar ramar in världen utanför, de förbipasserande och de tre kastanjernas, stammar, grenar, och lövverk ifrån insidan. Där samma öppningar ramar in den konstnärliga forskningen åt omvärldens blickar (från utsidan). En enkel röd stuga, vilken likt Thoreaus stuga, när den tjänat sitt syfte, bara lämnar grunden, att naturaliseras eller åter bebyggas, kvar.

English Summary

Artistic research is a new field of activity based generally on integrated artistic projects. Unlike other research, it does not have any hard and fast rules by way of quality assurance. And, given the differences between artistic practitioners, it is still unclear how far there is any point in applying a single concept to what is now in the process of developing, added to which, there is a good deal to suggest that the development of this field also reflects a more general reappraisal of established knowledge concepts and of the role of research in relation to the practices it is meant to support. The notion of research being able to deliver evidence-based relations which practice then employs as components in the creation of increasingly durable artefacts is being called into question, The importance of perspective for deciding what knowledge emerges and the difficulties of knowing what really applies beyond the narrow limits which research has defined in order to gain control are coming to be seen as more and more of a problem. In this way the practitioners' own production and dissemination of knowledge, based to a great extent on well-presented examples, has also come in for added attention. No hope is here entertained of possibilities for a direct transfer of experience. The examples have to be used associatively and metaphorically. Outside artistic contexts as well, one can speak of a poetic.

At the same time research must be able to remain a practice in its own right with unique forms of work and representation and special quality criteria. The artistic projects undertaken within the framework of artistic research therefore have to be different as regards both focus and implementation. In order to be properly understood and thus constructively serviceable outside the contexts where they originate, they must be placed in wider contexts and opened up to a critical discussion which will stimulate a variety of preconditions. Unlike many works of art, projects cannot be end points, but this is not to say that they are necessarily to be viewed as a new jigsaw piece in a preconceived whole.

In my case this is not only an artistic research project but also a dissertation, which causes additional established norms and conceptual frames to come into play. What is normally required is a stated awareness of different ways of conducting the type of research in question and of the

practice to which the knowledge is addressed. This has been none too easy, there being so few instances of artistic research in architecture and design. My most important concern has instead come to be with making the special relationship between the concrete project and the text as clear as possible. The focus is not on buildability or analytical acuity but on the interaction between the production of images and text.

This work, in other words, is neither a building project nor an analytical dissertation but an articulation, in text and image, of the experience of working *with* a notional built environment for artistic research. It is not a reflection *on* or a description *of* the process the work has entailed, but above all an *articulation, characterisation and development, in words and images, of the conceptual and pictorial world constituted during, through and by reason of* the actual work, with an environment for artistic research in Vasaparken. The work is design of a design process, or in the words of Aristotle, a form of *poetic*.

The work can also be seen as a form of travel report. It is both general and specific in the sense that all of us can travel to London, Barcelona or Concord, but depending on who we are, what experience and skills we have and what choices we make, our respective experiences will be unique, but all the same universal in that they are experiences which everyone has possibilities of relating to, especially if they have been in London, Barcelona or Concord themselves. This journey, like all journeys, begins with someone putting their foot down *somewhere* and taking a first step *somewhere else*, and then another step, and then another one and so on.

But in order to be communicated, an experience has to be narrated, it has to be *staged*. But as we all know, a good story only becomes a good story by virtue of what it leaves out. A story recounting everything that happened, even if it were possible to accomplish, would be tiring and uninteresting. If an experience is to get across in the first place, then not only just certain things but in fact most of the conceivable content must be left out. One is forced to make strategic choices of what is most relevant in the context. And so there are a lot of things which this disserta-

tion could have contained if I had made other choices.

Then again, as every good storyteller knows, a story cannot be just reeled off regardless of who is listening. The communication and staging of experience have to be altered to suit the pitch of the hall. Like other travel stories, this one is primarily addressed to those interested in similar journeys, to similar places but not necessarily on the same premises. It is my hope that the work can be used as a form of *travel guide*, to be read by those who want to go on corresponding journeys themselves, but that it will also be capable of serving as *travel literature* for those who are interested in the place or the travelling as such.

The title of the dissertation alludes to Plato's Academy in the olive grove of Akademikos as a possible starting point for a built environment for artistic research in the shade of the trees in Vasaparken, Göteborg. Behind this concrete work is an interest in the fundamental issue of the relation between activities (people), environments (buildings) and outward circumstances in perspectives of change. As a general rule, buildings and other artefacts are only noticed as conceivable impediments to unforeseen events. One speaks of flexibility and changeability. We think less often about the delimitations which are made and the contexts which are created through spatial design and organisation and, not least, the discussion of the choices, also being able to strengthen, weaken and give rise to wholly new relations which cause other entities to appear and different futures to seem possible. These issues are general in character but are especially relevant in relation to the emergence of new fields and practices, as in the case of artistic research. Thus fields, activities and practices which are of a more *open* character and more amenable to change than usually are the case with more established fields, activities and practices.

The work begins with *the visual essay* "An environment for artistic research". This opens with pictures from some of the environments used at seminars within the Faculty of Art, followed by a number of additional pictures from the environment which, in my view, could be considered exemplary in various special ways. It ends with a number of pictures

from my concrete project.

Next come three essays on the basic issues addressed in the work. The first of these, “Bodies under trees”, addresses *artistic research* and the relation between environment, activity and change. The second, “New bodies”, shows how *buildings* can change and be changed. The third, “A simple space”, concretises the possibilities of *building* a new environment for artistic research in Vasaparken. The pictorial essay and the three essays are related to each other in a more complex way than that of a sequence, and so it may be a good idea to move back and forth and make them mirror one another. Certain associations are brought out more clearly in the pictorial essay, while other connections are more clearly expressed in the essays.

Writing, then, has played as central a part in this work as the development of the notional environment for artistic research with the aid of sketches, pictures, models and drawings. Writing and planning have proceeded simultaneously and reciprocally. Text and image have evolved simultaneously and conjointly. Thus it is not a case of the project having been developed first and the text written afterwards, as a commentary or reflection on what has been done, as is common, for example, in teaching situations. Nor is it a case of the text having been written first and the project part being a kind of answer to the questions asked, which would be a more analytical procedure. Instead the work has proceeded by alternation and to a very high degree associatively. The work with the text creates certain associations while the work on the project part creates others. One thing leads to another, and so on. An interaction which, for good or ill, I have affirmed to the very end.

An interaction which is also the reason for the text being written in essay form. The essay, as Gunnar D. Hansson puts it, can “at one and the same time speak of the ego and of the nature of the world. An ego as ultimate instance. Writing and analysis exist on equal terms.”¹⁷¹

¹⁷¹ http://litterargestaltning.gu.se/docs/handledardocs/gdh_essayer.pdf downloaded 11th Jan. 2010.

*

Put in concrete terms, this work contains an introductory *pictorial essay*, “An environment for artistic research”. The essay begins with a series of pictures, with brief commentaries added, of some of the environments which have been used at seminars by PhD students in the Faculty of Art, myself among them. Then come more pictures (with commentaries) of different environments which in various ways, according to the terms of the project, exemplify an environment for artistic research and its seminars, and finally a series of pictures telling what the notional environment could look like. Apart from the notional environment for artistic research in Vasaparken, reference is made to the Main Auditorium (HDK), the Lesser Auditorium (HDK), Vasaparken (where I conducted by final seminar), the Göteborg University Main Building, “the Cluster Room” (Valand), the Glasshouse (Valand), the Robert Frank Room (HFF), Serpentine Pavilion 2002 (Toyo Ito), the Grotto in the Boboli Gardens, Aranda/Lasch’s “Grotto”, The Barcelona Pavilion (Ludwig Mies van der Rohe), Serpentine Pavilion 2009 (SANAA), Henry David Thoreau’s cabin by Lake Walden, Loblolly House (Kieran/Timberlake), Mastunoyama Museum (Tezuka Architects), Aobe-Tei (Hitoshi Abe), N-House (Sou Fujimoto) and the Zollverein Business School (SANAA).

The first essay “Under the canopy” is an attempt to characterise artistic research as expressed at Göteborg University in perspectives of its practitioners and environments, the point of departure being Plato’s Academy, Aristotle’s Peripatetic School in the Lykeion and Wilhelm von Humboldt’s vision of an enquiring university. The focus is on the way in which the first academy and the peripatetic school were knowledge-producing activities conducted in the open air and, for good or ill, were more open to outward circumstances than our present-day university environments. Where openness of this kind is not necessarily to be viewed as a problem, a view expressed by today’s often hermetically sealed lecture rooms and seminar rooms, but on the contrary can be seen as a possibility and a source for developing new and unexpected thoughts and knowledge. Where the essay ultimately, aided by Michael de Certeau, Paul Feyerabend and Judith Butler among others, investigates how people (activi-

ties) and environments condition one another. Above all the essay endeavours to show how artistic research as a very young activity, which in the vocabulary of Mats Rosengren has not been *doxified* to such a great extent, on the one hand, in its eagerness to become an established field, risks reproducing the established practices and formats nearest to hand, not least through the technologies, presentation formats and facilities used in connection with artistic research seminars. But on the other hand this essay also tries to show how the open and partly unwritten character of artistic research (its not having been *doxified* to such a great extent) is in fact its greatest possibility, on which point the essay gathers ammunition from Elisabeth Grosz, Mika Hannula and Doreen Massey.

The second essay, “New bodies”, is an attempt, developing the argument about man and environment conditioning one another, to investigate how built environments relate to *change*. There the essay takes as its point of departure the post-war discussion about making buildings *flexible* so as to cope with various forms of anticipated and unanticipated change and attempts, via Herman Hertzberger and Henri Lefebvre, to shed light on the shift from the notion of passive users to active co-agents, finally landing in a post-humanist perspective as expressed by Michel Serres, David Leatherbarrow and Sou Fujimoto. In other words, how we can see our built environments as conditioned, not only by our own notions and practices but also by other circumstances beyond our control and horizon. Where Leatherbarrow and Fujimoto indicate various ways of embracing this experience, with ruins and grottos according to Fujimoto constituting examples of *heuristic* environments (from the Greek *heuriskein*, meaning to find or discover). In other words, environments which are to a great extent conditioned by non-human circumstance and offer other challenges than we are normally accustomed to. Environments which we are urged to *explore* rather than use in a strictly functional sense, where we have historical examples in the tradition of building grottos or artificial cave. Various perspectives which are developed with the aid of two temporary buildings or pavilions in Kensington Gardens, London. Firstly, Toyo Ito’s Serpentine Pavilion 2002, which is above all investigated against the background of Ito’s ideas concerning architecture, not as a neutral vessel but as something which actively

shapes and builds up new skills, new knowledge and new bodies. And secondly, SANAA's Serpentine Pavilion 2009, which is above all investigated against the background of the way in which a built environment, instead of reducing outward circumstances and phenomena, as buildings often tend to do, reinforces and plays on them, i.e. a built environment which embraces outward circumstances and the way in which they are changed and fluctuate instead of negating them.

The final essay, "A simple room", opens with Henry David Thoreau's self-build beside Lake Walden, on the outskirts of Concord, Massachusetts, where Thoreau's aim in building his home beside Walden, seeking to establish a *simple* environment in which the outside world is so close at hand that he "need not go out for fresh air", also provides the starting point for developing the notional environment for artistic research. But where Thoreau's self-build also provides a starting point for reflecting on the way in which building today is anything but, as Thoreau puts it, "a simple occupation", involving as it does a number of more or less accredited specialists and a host of more or less standardised, or *isofied*, products, processes and services. A development whereby building, from at first having been supremely conditioned by local resources, skills, techniques and methods, today seems on the whole to act independently of what, who and how, i.e. is a more or less autonomous process in relation to the local. A development whereby local preconditions and the local, as the architect duo Stephen Kieran and James Timberlake (Kieran/Timberlake) point out, is tending to become a technicality and a bureaucratic circumstance rather than a resource and a possibility, as they demonstrate with Loblolly House. Where their discussions of prefabrication and production off-site are expounded against the background of the possibilities of building a new environment for artistic research in Vasaparken which will not only make the best of the preconditions of the site but will also be conducted in such a way as to minimise the destructive impact of building development on the site. The essay concludes with an argument, built up with the aid of inputs from David Leatherbarrow and Sou Fujimoto, concerning the standpoints which have led to the actual realisation of the notional building in Cor-Ten and Kerto, and the standpoints which have led to the way in which the relation between inside

and outside is expressed through doors, windows and openings.

Referenser

- Ábalos. Inaki, Herreros. Juan, 2005, *Tower and Office*, New York, MIT Press
- Abe. Hitoshi, 2005, *Flicker*, Tokyo, IMAX
- Abe. Hitoshi, 2008, *On the Spot*, Ann Arbor, Michigan Architecture Papers
- Adjaye. David, Eliasson. Olafur, Colomina. Beatriz, et al, 2007, *Your Black horizon*
Art Pavilion, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König
- Anderson. Mark, Anderson. Peter, 2007, *Prefab Prototypes*, New York, Princeton
Architectural Press
- Anderson. Mark, Anderson. Peter, 2000, *Architecture and Construction*, New York,
Princeton Architectural Press
- Aristoteles, 2004, *Nichomachiska Etiken*, Göteborg, Daidalos
- Aristotle, 2005, *Poetics and Rhetoric*, New York, Barnes & Noble
- Arieff. Allison, Burkhart. Bryan, 2002, *Prefab*, Salt Lake City, Gibbs Smith
- Aristoteles, 2004, *Nichomachiska Etiken*, Göteborg, Daidalos
- Azby Brown. S, 1989, *The Genius of Japanese Carpentry*, Tokyo, Kodansha
International
- Augé. Marc, 1995, *Non-places – introduction to anthropology of supermodernity*,
London, Verso
- Balmond. Cecil, Ito. Toyo, 2002, *Serpentine Gallery Pavilion 2002: Toyo Ito with*
Arup, Tokyo Telescoweb.com
- Balmond. Cecil, 2007, *Element*, Munich, Prestel Verlag
- Balmond. Cecil, 2002, *Informal*, Munich, Prestel Verlag
- Brand. Stewart, 1994, *How Buildings Learn*, New York, Penguin Books
- Bergson. Henri, 1992, *Introduktion till Metafysiken*, Lysekil, Bokförlaget Pontes
- Bergson. Henri, 2004, *Matter and Memory*, New York, Dover Publications
- Bergson. Henri, 1992, *Tiden och den fria viljan*, Nora, Nya Doxa
- Bloom. B. K, Kleijn. H, 1966, *Trädens Rike*, Stockholm, Natur och Kultur
- Blostein. Beth, Tilder. Lisa et al, 2009, *Design Ecologies*, New York, Princeton
Architectural Press

- Bodin. A, Hidemark. J, Stintzing. M, 2008, *Arkitektens handbok*, Stockholm, Addera Förlag
- Borges. Jorge Luis, 1998, *Collected Fictions*, New York, Penguin Books
- Butler. Judith, 2005, *Könet Brinner*, Stockholm, Natur och Kultur
- Cassirer. Ernst, 2000, *The Logic of the Cultural Sciences*, New Haven, Yale University Press
- Castoriadis. Cornelius, 1995, *Filosofi, Politik, Autonomi*, Stockholm, Symposion
- Certeau. Michel de, 1984, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press
- Cline. Ann, 1997, *A Hut of One's Own*, Cambridge, MIT Press
- Colomina. Beatriz, 1996, *Privacy and Publicity*, Cambridge, MIT Press
- De Landa. Manuel, 1997, *A thousand years of nonlinear history*, New York, Zone Books
- De Landa. Manuel. 1991, *War in the Age of Intelligent Machines*, New York, Zone Books
- Deleuze. Gilles, 1988, *Bergsonism*, New York, Zone Books
- Donne. John, 2008, *Devotions Upon Emergent Occasions*, Charleston, Bibliolife
- Feiress. Kristin, et al, 2006, *SANAA The Zollverein School Essen Germany*, Munich, Prestel Verlag
- Feyerabend. Paul, 1999, *Conquest of Abundance*, Chicago, The University of Chicago Press
- Feyerabend. Paul, 2000, *Mot metodtvånget*, Lund, Arkiv Förlag
- Fleck. Ludwik, 1997, *Uppkomsten och utvecklingen av ett vetenskapligt faktum*, Eslöv, Symposion
- Forty. Adrian, 2000, *Words and Buildings – A Vocabulary of Modern Architecture*, London, Thames & Hudson
- Fujimoto. Sou, 2009, *2G N.50 Sou Fujimoto*, Barcelona, Gustavo Gili
- Fujimoto. Sou. 2008, *Primitive Futures*, Tokyo, INAX

- Gabrielsson. Catharina, 2006, *Att göra skillnad*, Stockholm, Axl Books
- Gissen. David, 2009, *Subnature – Architecture´s other Enviroments*, New York, Princeton Architectural Press
- Grosz. Elisabeth, 2001, *Architecture from the Outside*, Cambridge, MIT Press
- Grosz. Elisabeth, 2009, *Chaos, Territory, Art*, New York, Columbia University Press
- Grosz. Elisabeth, 2004, *Nick of Time*, Durham, Duke University Press
- Grosz. Elisabeth, 2005, *Time Travels*, Durham, Duke University Press
- Gualart. Vicente, 2008, *Geologics*, Barcelona, Actar
- Guattari. Felix, 2008, *Three Ecologies*, London, Continuum
- Hansson. Gunnar D, 2007, *Columbi enkrona/Behövs poetik? Finns det regler?*, http://litterargestaltning.gu.se/docs/handledardocs/gdh_essayer.pdf hämtad 10011
- Hannula. Mika (et al), 2005, *Artistic Research*, Göteborg, University of Gothenburg / Art Monitor
- Hertzberger. Herman, 1962, "Flexibility and Polyvalence", *Forum vol. 16 no.2*
- Hirsch. Nikolaus, 2007, s 82, *On boundaries*, s New York, Lukas & Sternberg
- Humboldt. Wilhelm von, "Universitets idé – igår, idag, imorgon", *Psykoanalytisk Tidskrift 2009:26-27*
- Ito. Toyo, 2009, *Toyo Ito*, London, Phaidon Press
- Isozaki. Arata, 2006, *Japan-ness in Architecture*, New York, MIT Press
- Karlsohn. Thomas, "Det romantiska universitetet", *Psykoanalytisk Tidskrift 2009:26-27*
- Kieran. Stephen, Timberlake. James, 2008, *Loblolly House – Elements of a New Architecture*, New York, Princeton Architectural Press
- Kieran. Stephen, Timberlake. James, 2004, *Refabricating Architecture*, New York, McGraw Hill
- Koolhaas. Rem, 1994, *Delirious New York*, New York, Monacelli Press
- Kwinter. Sanford, 2002, *Architecture of time*, Cambridge, MIT Press
- Kwinter. Sanford, 2008, *Far from Equilibrium*, Barcelona, Actar

- Leatherbarrow. David, 2009, *Architecture Oriented Otherwise*, New York, Princeton Architectural Press
- Leatherbarrow. David, Mostafavi. Mohsen, 2005, *Surface Architecture*, Cambridge, MIT Press
- Leatherbarrow. David, 2000, *Uncommon Ground*, Cambridge, MIT Press
- Leatherbarrow. David, Mostafavi. Mohsen, 1993, *On Weathering*, Cambridge, MIT Press
- Lefebvre. Henri, 1991, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell Publishing
- Leupen. Bernard, et al, 2005, *Time-based Architecture*, Rotterdam, 010 Publishing
- Lynch. Kevin, 1960, *The Image of the City*, Cambridge, MIT Press
- Lübcke. Poul (red), *Filosoflexikonet*, 1988, Stockholm, Forum
- Lundegårdh. Per H, 2002, *Stenar, bergarter och mineral i Norden – det levande jordklotets geologi*, Västerås, Ica bokförlag
- Maffei. Andrea et al, 2001, *Toyo Ito*, Milano, Electa Architecture
- Manaugh. Geoff, 2009, *The BLDGBLOG Book*, San Francisco, Chronicle Books
- Massey. Doreen, 2005, *For Space*, London, Sage Publishing
- Mertins. Detlef (ed), Colomina, Beatriz, 1994, *The Prescence of Mies*, New York, Princeton Architectural Press
- McShine. Kynaston, 2007, *Richard Serra, Sculpture: Forty years*, New York, The Museum of Modern Art
- Miller. Naomi, 1982, *Heavenly Caves – Reflections on the Garden Grotto*, New York, Georg Brazillier
- Nationalencyclopedin*
- Ong. Walter J, 1996, *Muntlig och skriftlig kultur*, Gräbo, Antrophos Förlag
- Plutarch, *Greek Lives*, 2009, Oxford, Oxford University Press
- Redman. Charles. L, 1999, *Human impact on ancient environments*, Tuscon, The University of Arizona Press

- Reiser + Umemoto, 2006, *Atlas of Novel Tectonics*, New York, Princeton Architectural Press
- Rosengren. Mats, 2002, *Doxologi – en essä om kunskap*, Åstorp, Retorikförlaget
- Rosengren. Mats, 2006, *För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet*, Åstorp, Retorikförlaget
- Sakamoto. Tomoko, Ferre. Albert, 2003, *Sendai Mediatheque*, Barcelona, Actar
- Sakamoto. Tomoko, Ferre. Albert, Kubo. Michael, 2008, *From Control to Design*, Barcelona, Actar
- Sakamoto. Tomoko, Ferre. Albert, Hwang. Irene, 2007, *Verb Natures*, Barcelona, Actar
- Serres. Michel, 1995, *The Natural Contract*, Ann Arbor, University of Michigan Press
- Serres. Michel, 2007, *The Parasite*, Minneapolis, University of Minnesota Press
- Simmel. Georg, et al, 1959, *Essays on sociology, philosophy & aesthetics*, New York, Harper & Row
- Speer. Albert, 1970, *Inside the Third Reich*, London, Weidenfeld & Nicolson
- Tanizaki. Junichiro, 2005, *Till Skuggornas Lov*, Lund, Ellerströms
- Tepfers. Ira, 1991, *Universitetsbyggnaden i Vasaparken*, Göteborg, Ira Tepfers/Göteborgs Universitet
- Tezuka. Takaharu, Tezuka. Yui, 2008, *Takaharu+Yui Tezuka Architecture Catalogue*, Tokyo, TOTO Shuppan
- Thoreau. Henry David, 2006, *Walden*, Stockholm, Natur & Kultur
- Totman. Conrad, 1989, *The Green Archipelago*, Athens, Ohio University Press
- Van Lengen. Johan, 2008, *The Barefoot Architect*, Bolinas, Shelter Publishing
- Virilio. Paul, 2007, *The Original Accident*, Cambridge, Polity
- Vitruvius, 1989, *Om Arkitektur – Tio Böcker*, Stockholm, Byggförlaget

ArtMonitor

Dissertations published at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, University of Gothenburg / Doktorsavhandlingar utgivna vid konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet:

1. Monica Lindgren (music education / musikpedagogik)
Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006
ISBN: 91-975911-1-4
2. Jeoung-Ah Kim (design)
Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006
ISBN: 91-975911-2-2
3. Kaja Tooming (design)
Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007
ISBN: 978-91-975911-5-7
4. Vidar Vikören (musical performance and interpretation / musikalisk gestaltning)
Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850. Med et tillegg om registreringspraksis
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007
ISBN: 978-91-975911-6-4
5. Maria Bania (musical performance and interpretation / musikalisk gestaltning)
“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-7-1

6. Svein Erik Tandberg (musical performance and interpretation /
musikalisk gestaltning)
Imagination, Form, Movement and Sound - Studies in Musical
Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-8-8
7. Mike Bode and Staffan Schmidt (fine art / fri konst)
Off the Grid
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-0-0
8. Otto von Busch (design)
Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-2-4
9. Magali Ljungar Chapelon (digital representation / digital gestaltning)
Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic
experiences in between illusion and reality in immersive virtual
environments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-1-7
10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson (music education /
musikpedagogik)
Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om
musikundervisning i ensemble och gehörs- och musiklära inom
gymnasieskolan
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-5-5
11. Bryndís Snæbjörnsdóttir (fine art / fri konst)
Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-6-2
12. Anders Tykesson (musical performance and interpretation /
musikalisk gestaltning)
Musik som handling: Verkanalys, Interpretation och musikalisk
gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-7-9

13. Harald Stenström (musical performance and interpretation /
musikalisk gestaltning)
Free Ensemble Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-8-6

14. Ragnhild Sandberg Jurström (music education / musikpedagogik)
Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av
multimodal kommunikation i kör
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-9-3

15. David Crawford (digital representation / digital gestaltning)
Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-1-6

16. Kajsa G Eriksson (design)
Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-4-7

17. Henric Benesch (design)
Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-6-1

The Journal ArtMonitor / Tidskriften ArtMonitor:

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 1, 2007
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2007
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-975911-4-0

Konstens plats / The Place of Art
ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga
fakulteten vid Göteborgs universitet. No 2, 2008
Johan Öberg (ed.)
ArtMonitor, Göteborg, 2008
ISSN: 1653-9958
ISBN: 978-91-975911-4-0

Frictions

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 3, 2008

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-9-5

Talkin' Loud and Sayin' Something – Four perspectives on artistic research

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 4, 2008

Johan Öberg (ed.)

Guest editor: Mika Hannula

Art Monitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977757-3-1

The Politics of Magma – A research report on artistic interventions in post political society

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 5, 2008

Johan Öberg (ed.)

Guest editor: Mats Rosengren

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977757-4-8

There will always be those that slam on the brakes & say this is wrong...

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 6, 2009

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2009

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977758-3-0

Distribution: www.konst.gu.se/artmonitor