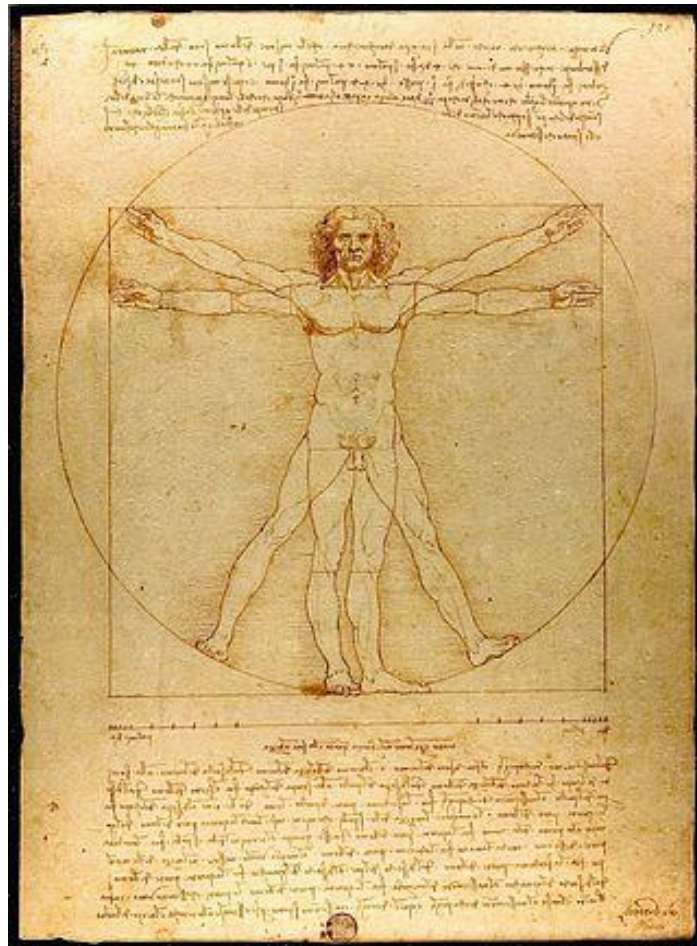


Formkanon i förändring

- från antiken till postmodernismen -



Författare: Göran Westergren
Konst- och bildvetenskap
Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs Universitet
Masteruppsats, 30 hp, vt 2015
Handledare: Bia Mankell

Abstract

Konst- och bildvetenskap
Institutionen för kulturvetenskaper, GU
Adress: Box 200, 405 30 Göteborg
Telefon: 031-7860000 (vx)
Handledare: Docent Bia Mankell
Titel: Formkanon i förändring - från antiken till postmodernismen
Författare: Göran Westergren
Adress: Svanhallavägen 31, 302 40 Halmstad
Telefon: 035-35996
E-postadress: gnwn@telia.com
Typ av Uppsats: Master 15 hp
Ventileringssermin: Vt 2015

Summary

In western cultural circles, concepts such as balance, harmony and beauty have always played a central part in how the world is interpreted. These fall under the designation form canons and have varied from antiquity to the present day. In antiquity, two types of form canon dominated. The first is called "human-based" form canon and built upon conceived ideal relationships between the parts of the human body. The second is called "formal" form canon and built upon Pythagorean numerical mysticism and was expressed in terms of geometric and stereometric concepts such as the "Golden Section".

The study begins by tracing the two types of canon, from when they first mentions to modern times. There are some clear signs of these in the ionic nature philosophers and the Pythagorean numerical mysticism of the sixth century BC. The first specific signs of canon forming the basis for sculpture and architecture can be found in the classic Greek cultural circles (400-300 BC). This is exemplified in Ictinus and Callicrate's Parthenon temple on Acropolis and sculptures of classic sculptors such as Myron, Polycleitus and Praxiteles.

Canon is then transferred to Roman cultural circles (particularly in the centuries before and after the birth of Christ), with Vitruvius as a central theorist and the Pantheon in Rome as a concrete example. The next major movement in history was the renaissance (the period 1350-1550). Here, we analyse architectural theorists such as Alberti and his Palazzo Rucellai in Florence and Palladio with his Villa Rotonda in Vincenza.

The last historical movement is during neoclassicism in the 1800s. Here, one sees how "human-based" and "formal" form canon begin to lose their influence, but that that the architects still retain a free manner of using antique form elements in their architecture.

In the 1900s there is a major shift, where an entirely new way of viewing ideally shaped architecture begins to dominate. The change is so important that one might go so far as to call it a paradigmatic shift. A new type of personal form canon arises, which builds upon cognitive-perceptual functions. At the start of the 21st century, the new type of form canon assumes a dominant position among the most famous architects.

Keywords

Architectural theory, antiquity, renaissance, neoclassicism, postmodernism, Vitruvius, Alberti, Palladio, Venturi. Moore, Wingårdh, Foucault, Kuhn, Wittgenstein, Baxandall and Green-blatt.

Innehållsförteckning

1. Inledning	
Ämnesval och motivering.....	4
Syfte och frågeställning.....	5
Metoddiskussion.....	5
Teoretiska perspektiv.....	7
Material och källor.....	10
Källkritisk reflektion.....	11
Forskningsöversikt.....	12
Begreppsdiskussion.....	19
Uppsatsens disposition.....	22
2. Humanbaserad och formal formkanon	
De första konkreta uttrycken.....	24
Den romerska kulturkretsen.....	27
Renässanskulturen.....	29
Nyklassicismen.....	35
3. Attityder till kanonbegreppen under 1900-talet	
Modernismen.....	40
Postmodernismen.....	43
Dekonstruktivismen.....	45
Ett samtida exempel - Gert Wingårdh.....	47
4. Avslutande diskussion.....	50
Litteraturförteckning.....	58
Bildförteckning.....	69
Populärvetenskaplig sammanfattning.....	70
Bildbilaga.....	71

1. Inledning

Jag hade blivit besviken på filosofin, jag trodde knappast på psykologin och inte alls på sociologin, men jag hade kommit till den slutsatsen att många sanningar och fragment av sanningar låg begravda i folklöre, i drömmar och fantasier. När tanken inte är bunden av någon disciplin är den i stånd att fånga glimtar bakom de yttre fenomenens ridå.

Isaac Bashevis Singer i *Ung man söker kärleken*

Ämnesval och motivering

Valet av ämne bygger på ett konstvetenskapligt intresse av att förstå idéhistorien bakom olika typer av formkanon inom arkitekturen. När människan förhåller sig till tillvaron i allmänhet och arkitektur i synnerhet, återkommer ofta begrepp som balans, harmoni och skönhet. Begreppen har rimligtvis alltid varit en del av vår verklighetsbedömning, och man återfinner dem också i alla större religioner och livsåskådningssystem. I den västerländska kultursfären kan man se uttryck för detta från de joniska naturfilosoferna och fram till våra dagar.¹

Men låt oss börja i det antika Grekland. Under den grekiska antiken kan man se två olika hållningar till harmoni inom byggnadskonsten. Den äldsta bygger på tänkta ideala relationer mellan olika kroppsdelar och definieras här som en "humanbaserad formkanon".² Den andra hållningen bygger ursprungligen på pythagoreiskt geometriska och stereometriska relationer och definieras här som "formal formkanon".³ Begreppet kanon är ett komplicerat begrepp som fått olika semantisk innebörd genom tiderna. I den här undersökningen används kanon utifrån den preskriptiva antika traditionen från Polykleitos (460 - 420 f.Kr.) som brukar kallas *exemplum virtutis*.⁴ Han förknippas allmänt med "proportionsläran", som var en kanon med ett strikt regelsystem för att i konst avbilda mänsklig anatomi. Ett exempel på detta är hans skulptur Spjutbäraren/*Doryforos* som på sin tid ansågs som optimalt proportionerlig, genom att den uppfyllde kraven för "det gyllene snittet". (Bild 2.)

Det för mig, ur konstvetenskaplig synpunkt intressanta, är att undersöka hur arkitekter förhåller sig till den grekiska antikens formkanoner över olika epoker fram till vår samtid. Jag avgränsar arkitekter till ett antal, som jag bedömer, ledande företrädare. Det är även viktigt att betona, att målsättningen inte handlar om att undersöka harmonibegrepp och skönhet i största allmänhet, Det är redan gjort.⁵ Frågeställningen är avgränsad till att undersöka de två tidigare nämnda kanonformernas förändringar inom arkitektur över tid och inget annat.

¹ Hemenway, Priya, *The Secret Code - the mysterious formula that rules art, nature, and science*, Evergreen, Köln 2008.

² Kanonbegreppen är av mig definierade som stipulativa definitioner. Se avsnitt "Begreppsdiskussion" s. 19. Unwin, Simon, *Analysing Architecture*, Routledge, London & New York, 2009, s. 138ff.

³ Richter, Gisela, *A handbook of Greek Art*, Phaidon, London 1965.

Smith, Richard, *Hellenistic Sculpture*, Thames & Hudson, London 2006.

Norberg-Schulz, Christian, *Meaning in Western Architecture*, Rizzoli, New York 1983.

Mårtelius, Johan, "Vitruvius och antiken", i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 17-35.

Unwin 2009, s.153 ff.

⁴ Karlholm, Dan, *Kontemporalism. Om samtidskonstens historia och framtid*, Axl Books, Stockholm 2014, s.186-187.

⁵ Eco, Umberto, *Om skönhet*, Brombergs, Stockholm 2004.

Eco, Umberto, *Om fulhet*, Brombergs, Stockholm 2007.

Alla studier hör hemma i någon form av forskningstradition. Det är utifrån en kombination av forskarens bakgrund och den aktuella forskningstraditionen som resultat och tolkningar kan förstås. Den kanadensisk-amerikanske filosofen Stephen Hicks har tydliggjort detta:

Alla intellektuella åskådningar definieras utifrån sina grundläggande filosofiska premisser. Premisserna redogör för vad som antas utgöra verkligheten, vad det innebär att vara människa, vad som är värdefullt och hur kunskap förvärvas. Varje intellektuell åskådning har med andra ord en metafysik, en uppfattning om mänsklighetens natur och värderingar, samt en kunskapsteoretisk grund.⁶

Valet av ämne och genomförande präglas av min bakgrund som psykolog och psykoterapeut samt av mångåriga studier i filosofi, idé- och lärdoms historia och klassisk arkeologi.

Teoretiskt hör uppsatsen hemma i en idéhistorisk forskningstradition.

Syfte och frågeställning

Studiens huvudsyfte är att beskriva och visa hur antikens två formkanoner uppfattats och använts av ledande arkitekter under skilda tider/epoker, från antiken fram till att de förlorade i betydelse i och med postmodernismen.

Mera precist vill jag beskriva och diskutera om den förändring som skett över tid, från humanbaserad och formal formkanon, till personlig formkanon, kan ses som diskursförskjutningar eller paradigmskiften inom arkitekturen.

Frågeställning: Kan man se förändringen från humanbaserad och formal formkanon till personlig formkanon som diskursförskjutningar i Michel Foucaults bemärkelse eller som paradigmskiften i Thomas Kuhns bemärkelse?⁷

Metoddiskussion

Vid all forskning är det metodval man gör även ett uttryck för samtidens forskningsdiskurs. För varje generation forskare är det därför viktigt att inse, att det forskningsresultat man kommer fram till inte är någon slutgiltig sanning. Kulturhistorikern Peter Burke har argumenterat för, att man måste inse att alla tolkningar av nuet och det förflutna inom humaniora och samhällsvetenskap är lika tidsbundna som alla andra aktiviteter.⁸

Konstteoretikern Whitney Davis skriver i samma anda att "the paradigm constitutes the discipline".⁹

En likartad inställning kan man se hos socialantropologen Ruth Benedict när hon skriver att "Vi ser inte den lins genom vilken vi betraktar världen."¹⁰ Kulturhistorikern Stephen Green-

⁶ Hicks, Stephen, R.C., *Postmodernismens förklaring. Skepticism och socialism från Rousseau till Foucault*, Timbro, Stockholm 2014.

⁷ Jag återkommer senare i texten, under rubriken "Teoretiska perspektiv" (sid. 7.), med preciseringar av de teori resonemang hos Foucault respektive Kuhn som jag stödjer mig på.

⁸ Burke, Peter, *What is Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 39.

⁹ Davis, Whitney, "Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History", i Preziosi, Donald (red), *The Art of Art History* Oxford University Press, Oxford 2009, s. 17 ff.

blatt argumenterar i samma anda och talar om "*the doctrine of the plurality of meaning*".¹¹ Umberto Eco betonar också subjektiviteten, och att alla verk är beroende av en tolkande betraktare.¹² Alla dessa synpunkter påminner om Hans-Georg Gadamer och Karl Poppers påpekanden att varje tolkning alltid bygger på en förförståelse, eller om man så vill "omdöme i förväg".¹³

Den övergripande inställningen jag har, är att i Isaac Singers' och även Karen Barads och Michael Baxandalls anda inte vara alltför låst vid enskilda discipliner eller teoribildningar utan att försöka ha en öppen hållning till ämnet.¹⁴

Med en medvetenhet om nämnda svårigheter är det ändå nödvändigt att bestämma sig för ett metodiskt angreppssätt. Vid en genomgång av konstvetenskapliga metodhandböcker är slutsatsen att det inte finns något absolut givet angreppssätt för den här undersökningen, utan man måste göra ett val styrt av det syfte och den/de frågeställningar som finns.¹⁵

En möjlighet är att ta stöd i ett semiotiskt paradigm. Där framträder centralgestalter som Roland Barthes, Jean Baudrillard, Umberto Eco och Nelson Goodman.¹⁶ De presenterar, som jag tolkar det, ganska heterogena teoribildningar inom paradigmerna och semiotik känns då inte som det optimala valet. Många begrepp här är för abstrakta och svårhanterliga för den här typen av undersökning.

Mitt val blir att jag genomför undersökningen som en konstvetenskaplig idéhistorisk studie. Jag ställer samman en rad olika texter, både rena källtexter och översiktstexter, med syftet att beskriva och diskutera huruvida den förändring som skett över tid, från humanbaserad och formal formkanon till personlig formkanon, kan ses som diskursförskjutningar eller paradigmskiftet inom arkitekturen.

När jag arbetar med vad som skrivits/texter bedömer jag att det krävs ett tvärvetenskapligt anslag för att nå syftet och väljer därför att sätta in antikens två formkanoner i en bred idéhistorisk kontext. Jag följer dem från antiken fram till dess att de förlorade sin hegemoni under

¹⁰ Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar. *Den kultiverade människan*, Liber, Lund 1986, s. 13.

¹¹ Gallagher Cathrine & Greenblatt, Stephen, *Practicing New Historicism*, University of Chicago Press, Chicago 2001.

¹² Eco, Umberto, *The Open Work*, Harvard University Press, Harvard 1989.

¹³ Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, Crossroads, New York 1997.

¹⁴ Barad, Karen, *Meeting the Universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Duke University Press, Durham N.C. 2007.

Baxandall, Michael, *Patterns of Intention*, Yale University Press, New Haven & London 1985.

¹⁵ Preziosi, Donald, *The Art of Art History*, Oxford University Press, Oxford 2009.

d'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King, London 2010.

Larsson, Lars-Olof, *Metoder i konstvetenskap*, Norstedts, Stockholm 2010.

Matt, Michael & Klonk, Charlotte, *Art History: a critical introduction to its methods*, University Press Manchester, Manchester 2006.

Zabel, Igor, (ed), *Contemporary Art Theory*, JRP/Ringier, Zürich 2012.

¹⁶ Barthes, Roland, *The Semiotic Challenge*, University of California Press, Berkeley 1994.

Baudrillard, Jean, *The System of Objects*, Verso, London 2005.

Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington & London 1976.

Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis, 1976.

1900-talets andra hälft. Målsättningen är att hitta texter som fungerar som evidens eller belegg för förändringar inom formkanon. Texterna kompletteras med objektsbeskrivningar av arkitektoniska verk som konstruktionsmässigt helt eller delvis baserats på respektive formkanon. För att även belysa samtidsarkitekturen undersöks också texter som beskriver nutida exempel på personlig formkanon och arkitektur, och som kan ses som uttryck för den.

Det är även viktigt att tydliggöra, att tolkningarna av de arkitektoniska verken i den här undersökningen görs från ett nutida perspektiv med de möjligheter och begränsningar det innebär.

Teoretiska perspektiv

För undersökningen finns, som jag bedömer, tre fruktbara teoretiska perspektiv. Det är de teoribildningar som företräds av Michel Foucault (1926–1984), Thomas Kuhn (1922-1996), och Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

Om man ser till Foucaults teoribildning så är den svärgenomtränglig och förändrades mycket över tid. Det jag avser att utnyttja i undersökningen är ett selektivt urval av begrepp som jag bedömer som användbara. I *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 1969 inför han begreppet *auteur*. Det är centralt i diskursdiskussionen där det har betydelse som skapare eller upphovsman. I den här undersökningen tänker jag närmast på upphovsmännen-/traditionen bakom de olika typerna av formkanon/diskurser.

- Humanbaserad formkanon har vuxit fram ur en antik grekisk tradition och kan inte på något självklart sätt kopplas till någon enskild person eller grupp.
- Formal formkanon kan direkt kopplas till det pythagoreiska brödrskapet som bildades på 500-talet f.Kr i Kroton i syditalien (*Magna Graecia*).
- Personlig formkanon kan kopplas till några ledande 1900-talsarkitekter som utifrån sina estetiska och arkitekturteoretiska idéer utvecklade egna "formkanontyper".

För Foucault utgjordes en diskurs inte bara ett integrerat system av texter, begrepp, bilder och hypoteser utan också av avgränsningar, skillnader och motsättningar. Om man definierar en formkanon som en diskurs, så handlar det således inte bara om hur en formkanon bildas (= diskursiv formation) och vad som "håller ihop" den, utan lika mycket om vad som skiljer en formkanon från en annan. En ytterligare frågeställning som Foucault håller upp är vad det är som gör att olika diskurser/formkanoner är oförenliga, det som han kallar diffraktionspunkter och dess motsats ekvivalenspunkter.

En annan aspekt av Foucaults teoribildning som är användbar i en undersökning av det här slaget, är hans kritik av traditionsbegreppet i lineära utvecklingskedjor som epoker och århundraden. Problemställningen blir extra tydlig när man hanterar samtidsbegreppet, något som Dan Karlholm också har aktualiserat.¹⁷ I "Vetandets arkeologi" (*Archéologie du Savoir*) diskuterar Foucault olika analysnivåer. Under exempelvis epokbegreppet finns analysnivåer som "vetets historia" "sjövägarnas historia" etc. I den här undersökningen är det viktigt att klargöra på vilken analysnivå formkanon diskuteras.

¹⁷ Karlholm 2014.

Diskontinuiteten är för Foucault den historiska analysens grundläggande beståndsdel, och han menar att det var just det som han försökt visa i de tidigare verken.¹⁸ Foucault riktar också uppmärksamheten på brytningsfenomenen eller avbrotten i tidskedjor. Han använder där begreppet "de epistemologiska handlingarna". I den här studien aktualiseras frågan om vad det är som gör att en formkanon helt eller till delar förlorar sin aktualitet och vad det är som gör att en ny dyker upp? I anslutning till detta får man även se Foucaults kritik av alltför strikt uppdelning i olika diskurstyper som vetenskap, litteratur, historia, fiktion etc. För honom är de delar i en större sammanhängande diskurs. Av det skälet kan man inte studera en formkanon som ett lösryckt fenomen utan de måste, som tidigare påpekats (avsnitt iv.), tolkas som en del i en större övergripande samhälls- och idéhistorisk diskurs.

Det finns också en kunskapsteoretisk problematik hos Foucault som bygger på hans historiebegrepp. Den har vissa likheter med Claude Lévi-Strauss' historiesyn. Båda var intresserade av det som låg under ytan av det man såg direkt. Den centrala skillnaden var att Lévi-Strauss såg strukturerna som universella, medan Foucault såg dem som historiska. Foucault menar att det gäller att hitta underliggande struktursammanhang inom en given epok eller en given kultur. Han tänker sig att det under varje struktur finns en kod och ett givet begreppssystem som är stabilt just under den givna perioden. Det ord han använder är episteme som är det grekiska ordet för vetande eller kunskap. Varje tidsperiods kanon i min studie har enligt detta synsätt därför en speciell kod och ett speciellt begreppssystem som är möjligt att kartlägga.

Foucault avslutar *Vetandets arkeologi* med orden:

Diskursen är inte livet; dess tid är inte vår tid, den förlikar oss inte med döden; det kan mycket väl hända att ni dödar Gud under tyngden av allt det ni sagt, men tro inte att ni med allt det ni säger kan lyckas skapa en människa som kommer att leva längre än han.¹⁹

Även Kuhns paradigmbegrepp bedömer jag som något som kan vara användbart i den här studien. Det är särskilt de idéer han utvecklade i *The Structure of Scientific Revolutions*.²⁰ Grundtanken som kan vara tillämpbar, är hans idé om att kunskapen genomgår en "ryckvis" utveckling. Han menar att en kunskapsrevolution alltid föregås av vad han kallar anomali, dvs. ett fenomen som den etablerade kunskapen inte förmår att lösa. Det nya paradigm som växer fram har då helt eller delvis ny metodologi och nya giltighetskrav. Den här frågan har då sin relevans när det gäller vad som hände när antikens formkanoner blev inaktuella till förmån för mer personliga formkanoner. Frågan som väcks är, om antikens formkanoner inte räckte till för att hantera den moderna arkitekturens problem? Uppstod en "arkitektonisk anomali"? Var det så att 1900-talets personliga formkanoner löste problem som de antika inte klarade av?

¹⁸ Foucault, Michel. *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, Arkiv, Stockholm 1986.

Foucault, Michel, *Övervakning och straff - fängelsets födelse*, Arkiv, Stockholm 2003.

Foucault, Michel, *The Order of Things*, Routledge, London 2002.

Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi*, Arkiv, Stockholm 2002.

¹⁹ Foucault 2002, s. 248.

²⁰ Kuhn, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1962.

Ett annat centralt begrepp hos Kuhn är inkommensurabilitet. Varje paradigm bygger på specifika metodologier och begrepp vilket betyder att paradigmerna både är ojämförbara och oförenliga. Utveckling kan därför bara ske inom ett givet paradigm. Kuhn skriver själv att "The normal scientific tradition that emerges from a scientific revolution is not only incompatible but often actually incommensurable with that which has gone before".²¹

Wittgensteins familjebegrepp kan kanske också vara fruktbart i den här undersökningen.²² Idén bygger på hans teori om språkspel. Om man vill förstå ett språk så hjälper det inte att kunna betydelsen hos enskilda ord utan man måste också förstå syntaxen. Tar man ett annat exemplet, spelet schack, finns det regler för hur man får flytta varje pjäs. Men vill man förstå schackspelet i stort, bygger det på att man förstår summan av alla regler.

Wittgenstein skriver:

How should we explain to someone what a game is? I imagine that we should describe *games* to him, and we might add: "This *and similiar things* are called 'games'". And do we know any more about it ourselves? It is only other people whom we cannot tell exactly what a game is?—But this is not ignorance. We do not know the boundaries because none have been drawn. To repeat, we can draw a boundary for a special purpose. Does it take that to make the concept usable? Not at all! (Except for that special purpose.) No more than it took the definition: 1 pace = 75 cm. to make a measure of length 'one pace' is usable. And if you want to say "But still, before that it wasn't an exact measure", then I reply: very well, it was an inexact one. Through you still owe me a definition of exactness.²³

Kanske kan min studie ge några öppningar till frågan om Wittgensteins familjebegrepp är ett fruktbart begrepp när det gäller att förstå och beskriva förändringen av formkanon.

²¹ Kuhn 1962, s. 103.

²² Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford 1963, s. 20.

²³ Wittgenstein 1963, s. 33 (69).

Material och källor

Detta är en idéhistoriskt baserad studie med fokus på förändringen över tid av de tidigare nämnda begreppen humanbaserad och formal formkanon fram till att de följdes av personliga formkanoner under 1900-talets andra hälft.

Primärkällor

- Antika originaltexter.
- Arkitekturtraktat - Vitruvius, Alberti och Palladio.
- Konstvetenskapliga, idéhistoriska och filosofiska originaltexter.
- Arkitekturritningar.

Sekundärkällor

- Konstvetenskapliga, idéhistoriska och filosofiska översiktsverk.
- Arkitekturhistoriska översiktsverk.

De viktigaste källorna för den här studien är följande tre arkitekturtraktat

- Marcus Vitruvius Pollio allmänt kallad Vitruvius (80-70 f.Kr - ca 15 e.Kr) med *De architectura libri decem* (Tio böcker om arkitektur).
- Leon Battista Alberti (1404-1472) med *Della Pictura* (Om målarkonsten, 1436) med den kanske första genomgången av centralperspektivet och *De re aedificatoria libri decem* (Om byggnadskonsten - tio böcker, 1452) där han anknyter till Vitruvis arkitektursyn.
- Andrea Palladio/Andrea di Pietro della Gondola (1508-1580) med *Quattro Libri dell'Architettura* (Fyra böcker om arkitekturen, 1570).

Därefter har jag översiktligt granskat följande verk:

Från renässansen, Sebastiano Serlio (1475-1552) med *Tutte le Opere di Architettura* (1584), den andre Giacomo Barozzi di Vignola (1507-1573) med sin *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* (1562) och den tredje Vincenzo Scamozzi (1552-1616) med *Dell' Idea dell' Architettura Universale* (1615).

Lämnar jag den grekiskt-romerska kulturkretsen och vänder blicken mot Frankrike och arkitekturtraktaten där finner jag verk som: Philibert de l'Orme (1510-1570) med *Architecture* (1567), Roland Préart (1613-1688) med *Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne* (1650), Claude Perrault (1613-1688) med *Ordonnances des Cinq Espèces de Colonne* (1676), De Codemoy (okända födelse och dödsår) med *Nouveau Traité de Toute l'Architecture* (1706), M.A. Laugier (1713-1769) med *Essai sur l'Architecture* (1753), Francois Blondel (1679 -1719) med *Cours d'Architecture* (1675) och Vincenzo Scamozzis *Idea della architettura universale* från 1615.

Från tyska och nederländska traktat har jag funnit Hans Blum (okända födelse- och dödsdatum) med *Quinque Columnarum exacta descriptio atque delinatio* (1550); Vredemann de Vries (1527-1604) med *Architectura* (1577) samt Wendel Dietterlin (c.1550-1599) med *Architectura* (1594-98).

Slutligen har vi den engelska kulturkretsen, där jag funnit John Shute (d. 1563) med *The First and Chief Groundes of Architecture* (1563), James Gibbs (1682-1754) med *Rules for Drawing the Several Parts of Architecture* (1732), Isaac Ware (d.1760) med *The Complete Body of Architecture* (1756) och William Chambers (1723-1796) med *A Treatise on Civil Architecture* (1759).

Efter det att nyklassicismen klingat av, har det med undantag av Le Courbusier's (eg. Charles-Édouard Jeanneret) *Modulor* (1950) inte skrivits något betydande traktat som behandlar klassisk formkanon efter 1870.²⁴

Källkritisk reflektion

Det är viktigt att de i undersökningen använda texterna bedöms utifrån sin tidsanda, saklighet, och normativa inslag. Det är texter, som i sina original, skrevs på latin för mellan två tusen och fem hundra år sedan för sin tids publik. De skall därför ses i sitt historiska sammanhang och man måste, som påpekats tidigare (Metoddiskussionen s.5 ff), inse svårigheten och begränsningen när man så långt efteråt försöker förstå och tolka innehållet i äldre texter.

När det gäller de moderna texterna har, för att säkerställa sakligheten, urvalet begränsats till facklitteratur, akademiska avhandlingar och vetenskapliga artiklar. Därigenom finns en viss garanti för just saklighet, genom att de inte kunnat publiceras utan föregående granskning (*peer review*). Trots den övergripande säkerheten kommer ändå varje enskild utsaga eller påstående bedömas utifrån vad jag vet om dagens kunskapsnivå. En del av det som en gång var accepterade vetenskapliga fakta kan idag betraktas som felaktiga på grund av nyare forskningsresultat.

Ett exklusionskriterium har varit mer allmänna och populärvetenskapliga texter liksom Wikipedia.

²⁴ Mallgrave, Harry, Frances, *Architectural Theory Vol 1 - From Vitruvius to 1870*, Blackwell, Oxford 2006.

Forskningsöversikt

Den här forskningsöversikten har sitt fokus på forskningen om de tre mest centrala arkitekterna i studien - Vitruvius, Alberti och Palladio och deras formkanoner. Utöver det görs, som tidigare nämnts, nedslag i litteraturen om kanonbegreppet under nyklassicismen och 1900-talet.

En generell erfarenhet vid genomgången av den för studien relevanta arkitekturteoretiska forskningen är, att det inte har varit möjligt att hitta någon studie som direkt berör förändring av humanbaserad eller formal formkanon över tid. I forskningsöversikten har jag valt att relatera till de övergripande problemställningarna medan snäva forskningsfrågor diskuteras i det undersökande avsnittet (s. 23 ff.) samt i den avslutande allmänna diskussionen (s. 49 ff.).

Men åter till Vitruvius, Alberti och Palladio. I korthet vill jag nämna följande.

Vitruvius

I sin analys av Vitruvius arkitekturteori betonar Johan Mårtelius, professor i arkitekturhistoria, den grekisk-hellenistiska bakgrunden till Vitruvius teoribildning.²⁵ Han ger exempel på begrepp som ligger till grund för Vitruvius arkitektursyn. Ett sådant är *mimesis* - att naturens och organiska former översattes till byggnadselement och former i sten. Det gällde också att följa *symmetria* - måttförhållandena måste överensstämna med naturen. Detsamma gäller begreppet *eurythmia*. Begreppet bygger på *symmetria* och har att göra med upplevelse av den goda formen. Mårtelius menar att Vitruvius fått sina idéer om människokroppens geometriska lagbundenhet genom studium av Polykleitos' *Kanon*. Man kan, i Mårtelius analys, se hur Vitruvius utvecklade antikens kanonsystem till en normativ typ av integrerad human- och formalbaserad formkanon.

Trots sin senare ikonstatus hade Vitruvius traktat begränsad betydelse under antiken. Det kan bero på, att den arkitektur han förespråkade mer hörde hemma i det grekiska eller hellenistiska Mindre Asien än i hans samtids Rom. Man vet att traktatet var känt under medeltiden men fick ett nyvaknat intresse först under renässansen, där den första nyutgåvan trycktes 1486. Det var förmodligen det enda traktat av den typen som författades under antiken.

Alberti

Mårtelius sammanfattar bilden av Alberti med att han återupprättade Vitruvius och den romerska arkitekturteorin, samtidigt som han tog initiativ till något nytt.²⁶ Om Vitruvius förmedlade en traditionell hellenistisk arkitekturtradition, var Albertis inställning annorlunda. Han hade kontakt med antikens formkanoner men avsikten var att reformera dem. Det arkitekturtraktat han skapade betraktas också som det första genomgripande sedan Vitruvius. Trots inflytandet från Vitruvius är *De re aedificatoria libri decem* (Om byggnadskonsten i tio böcker) en helt självständig text. En principiell skillnad från Vitruvius var att Alberti såg byggnaden inte som en enkel fysisk verklighet, utan som dess abstraktion i form av *lineamenta*. Det betyder byggnadens utsträckningar och begränsningar i väggar, tak, olika slags

²⁵ Mårtelius 2011, s. 17-36.

²⁶ Mårtelius, Johan, "Leon Battista Alberti", i Caldenby Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Stockholm 2011, s. 53-66.

öppningar etc. Alberti använder begreppet *concinnitas* för att beteckna det som kan ses som ett uttryck för jämvikt och harmoni, och man kan se en viss likhet med Vitruvius *symmetria*. I Albertis formkanon var cirkelns *lineamenta* den ideala formen för *concinnitas*. Albertis uppfattning har här tydliga drag av en formalbaserad formkanon. Han ansåg att förmågan att uppleva skönhet är naturgiven och universell. På samma sätt som människokroppen består av harmonierande delar skall arkitekturens olika delar sammanföras i en gemensam harmoni så att upplevelsen blir *concinnitas*. Alberti försökte förtydliga sitt *concinnitas*-begrepp genom att införa ytterligare tre begrepp. De var *numerus* (= tal eller antal), *finito* (= avgränsningar eller konturer) och *collocatio* (= position och komposition). Det viktiga i sammanhanget är, att hela begreppsserien handlar om rent formala egenskaper utan kulturella eller andra referenser.

Lise Bek, professor i konsthistoria, menar att det som så småningom hände under högrenässansen var, att man övergav Albertis syn på byggnaden som en organism eller kropp.²⁷ Förändringen som skedde berodde på att man följde en idé från Filarete (1400-1469), att se byggnaden som en mikrokosmisk avspiegling av universum med centralplanen som det viktigaste för arkitekturen. Det är det man kan se i Donato Bramantes (1453-1514) Tempietto och hans plan för Peterskyrkan.²⁸ Den klassiska formkanonen började därmed krackelera.

Palladio

År 1570 gav Palladio, egentligen i Venedig ut sitt traktat *Quattro Libri dell'Architettura* (Fyra böcker om arkitekturen). Bek menar att han utgick från Albertis tredimensionella system men betonade samordningen av rum med olika ytor under ett gemensamt tak.²⁹ Han förhöll sig friare till antiken än vad Alberti gjorde och förändrade Albertis naturnära formkanon till en geometriskt högre abstraktionsnivå med centralbyggnaden som ideal. Det kan också beskrivas som, att det var mer universalitetstanken hos Alberti än hans naturrekonstruktion som var hans förebild.

I Palladios arkitektur kan man se hur hans *imitatio* av antika förebilder ledde till en rekonstruktion med axialsymmetrin som ideal.

När det gäller de "övriga äldre arkitekturtraktaten" visar en översiktlig genomgång av huvuddelen av dem att det går att se ett tydligt mönster.³⁰ Det finns referenser till både humanbaserad och formal formkanon i dessa texter. Författarna har överlag, förhållit sig på ett fritt och obundet sätt till antiken och anpassat formkanon efter sin epok och kulturs stilideal. Samtidigt är det påfallande, att det finns ett normativt inslag i traktaten. Författarna anser överlag att man vet vad som är den optimalt harmoniska arkitekturen. I en del äldre traktat finns också kritik mot en del av antikens formkanoner. Ett tydligt exempel på detta är Claude Perrot (1613-1688). Han hade översatt Vitruvius till franska men tog avstånd från Vitruvius åsikter

²⁷ Bek. Lise, "Renässansen" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Stockholm 2011, s. 67-92.

²⁸ Bek 2011, s. 78.

²⁹ Bek 2011, s. 83.

³⁰ Bek 2011, s. 67-91.

om, att arkitektonisk harmoni byggde på människokroppens proportioner.³¹ Perrot skrev själv att "The taste of our century, or at least of our nation, is different from that of the Ancients".³² I den arkitekturteoretiska diskussion som följde från barocken och långt in på 1800-talet var det Vitruvius traktat och en integrerad humanbaserad och formal formkanon som var kärnan i många diskussioner. Alberti och Palladio kommenterades bara perifert.³³ Det enda större undantaget var England, där Colen Campbells gav ut *Vitruvius Britannicus* (1715-25). Den bidrog till ett så stort intresse för Palladio, att den engelska palladianismen kom att betraktas som en inhemska stil.³⁴

Nyklassicismen

Arkitekturhistorikern Kristian Berg Nielsen beskriver hur det i Tyskland fanns en beundran för den grekiska kulturen under 1800-talet.³⁵ Man ville ha en monumental arkitekturstil i kungarikets huvudstad Berlin. Det stora namnet var Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), och hans inflytande gällde långt in på 1900-talet. Ett exempel på detta är Mies van der Rohe (1886-1969) som ofta hänvisade till honom. Schinkel såg den gotiska arkitekturen som uttryck för andlighet, medan antiken verkar i det materiella genom massa. Idén bygger på Friedrich Hegels (1770-1831) föreläsningar om estetik 1818-20. Schinkel beskriver arkitekturen som "konstruktion förädlad genom känsla". I den tyska kulturkretsen var också Johan Joacim Winckelmann (1717-1768) verksam. Han skilde på det essentiella och det dekorativa i grekisk arkitektur. Detta lade grunden för ett nytt begrepp - *tektonik*. Det var Schinkels efterträdare Karl Bötticher (1886-1889) som utvecklade begreppet. Tektonik kom att stå för det essentiella, och det uttrycktes genom byggnadstyp, konstruktion och material. Det dekorativa, som namnet antyder, stod för utsmyckning. Tektonik kom att stå i motsats till den vitruvianska traditionen, där man tänkte sig att skönhet, harmoni, konstruktion och funktion byggde på analogi och likhet.

Här ser man alltså en annan arkitektonisk idé än Vitruvius³⁶

Konsthistorikern Olle Svedberg menar, att nyrenässansen var den mest framgångsrika av alla *revivals* i England och var så i över hundra år. Detta gällde framför allt offentliga byggnader, bostadshus och hotell. Den engelska varianten av nyrenässans var mer "borgerlig" än den grekiska och romerska. Ett av skälen till framgång var att dess byggnader var förhållandevis billiga att bygga, och att det var enklare att dölja praktiska funktioner som rörledningar etc i konstruktionen.³⁷ År 1870 införde konstteoretikern Robert Fischer begreppet *Einfühlung*.

³¹ Mårtelius, Johan, "Barocken och den franska klassicismen" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Stockholm 2011, s. 93-111.

³² Mallgrave, Harry Francis & Goodman, David, *Modern Architectural Theory. A Historical Survey 1673-1968*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 1.

³³ Caldenby, Claes och Nergaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 93-213.

³⁴ Nygaard, Erik, "1700-talet" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Stockholm 2011, s. 116.

Tavernor, Robert, *Palladio and Palladianism*, Thames and Hudson, London 1991, s. 106 ff.

³⁵ Berg Nielsen, Kristian, "Tyskland under 1800-talet" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 151-167.

³⁶ Berg Nielsen 2011, s. 158-159.

³⁷ Svedberg, Olle, "England under 1800-talet" i Caldenby Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*,

Det innebar att betraktaren av konstverk eller arkitektur skulle vara medskapare och projicera sina subjektiva känslor på verket och relatera det till de egna kroppsupplevelserna.³⁸ Detta synsätt kom ju att återaktualiseras under 2000-talet.

1900-talet

Rent allmänt kan man inte på ett enkelt sätt se 1900-talet som en linjär fortsättning på föregående epoker.³⁹ Det var en pluralistisk period i Europa, med formtendenser som rörde sig åt olika håll. Om man skall tala om någon gemensam trend kan det vara att de gamla arkitektoniska stilarna inte var anpassade till vad man kallade den "moderna människan". Man ville inte bara allmänt bryta med det gamla, utan man ville att det nya skulle bli en samlad diskurs som kulturströmning. Det finns inga traditionella arkitekturtraktat under 1900-talet men däremot "programmanifest". Ett sådant var Bruno Taut (1880-1938) som 1918 skrev *Ein Architekturprogramm*, där han tog starkt avstånd från det förgångna och pläderade för en ny typ av arkitektur.⁴⁰ Han gav redan 1914 exempel på sin arkitektursyn, när han i Werkbundsutställningen i Köln visade sin glaspaviljong.

Från svensk horisont hade Gregor Paulsson (1889-1977) stort inflytande. När han 1916 gav ut "Den nya arkitekturen" argumenterade han för ett nytt synsätt på arkitektur som var anpassat till ett nytt tidevarv.

I själva verket börjar nu ett tidevarv, vars form vi ännu ej ha klar för oss, men som visar tecken till att i allt, från kolonialpolitik till de sköna konsterna, bli ett annat än det som gick. De värden som vi nu komma med kunna vara så livskraftiga, att de icke dö på ett par generationer, utan stå i år hundraden som t.ex gotikens nybildningar.⁴¹

När jag läser uttalandet, som skrevs mitt under första världskriget och samma år som slagen vid Verdun och Somme, är det svårt att förstå den framtidstro som Paulsson utstrålar.

Efter första världskrigets slut uttalar sig Mies van der Rohe i samma optimistiska anda. och det går lättare att förstå den positiva synen på framtiden. I tidskriften *Bauen* skrev han 1923:

Vi känner ingen form utan bara byggproblem. Formen är inte målet utan resultatet av vårt arbete. Det finns ingen form i sig. Det verkligt formfulla är betingat och vuxet ur uppgiften, ja det är det mest elementära uttrycket för dess lösning. Form som mål är formalism, och det avvisar vi. Lika lite söker vi en stil. Också viljan till stil är formalistisk. Vi har andra bekymmer. Vi är upptagna med att befria byggeriet från estetisk spekulation och återigen göra byggandet till det enda det skall var, nämligen BYGGANDE.⁴²

Formas, Stockholm 2011, s. 169-195.

³⁸ Eriksson, Eva, "Sekelskiftet 1900: Österrike, Tyskland och Norden", i Caldenby Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 226.

³⁹ Karlholm 2014.

⁴⁰ Mollerup-Ahnfeldt, Merete, "Modernismen i Tyskland" i Caldenby Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 243-259.

⁴¹ Paulsson, Greger, *Den nya arkitekturen* P.A. Norstedts & Söners förlag, Stockholm 1916, s. 37f.

⁴² Mollerup-Ahnfeldt 2011, s. 251.

Arkitekturteoretikern Fredrik Nilsson argumenterar i samma riktning 80 år efter Gregor Paulsson. Han menar på samma sätt, att modernismens uppbyggande av gamla traditioner och sociala mönster var en förutsättning för de "fria moderna människorna". De gamla stilarna sågs som förlegade dödvikter som måste överges. I stället skulle man utnyttja den nya tidens avancerade teknologi som medgav oanade möjligheter att uttrycka sig hur man ville. Avståndstagandet från traditionen gick ibland så långt så att man uppfattade alla historiska referenser och all dekoration som något aversivt.⁴³

Den norske arkitekturprofessorn Christian Norberg-Schulz menar att antikens formkanon inte längre hade någon bäring. I en genomgång av betydelsebärande element och strukturer finns inte antikens formkanoner med som några betydande formelement efter renässansen och bara som imitation under nyklassicismen. Han säger ingenting om förekomsten under 1900-talet. Där är han mer normativ och menar att man bör gå så långt, att man inte bara skall glömma antiken utan också ta avstånd från den. Det gäller allt från renässansens volymbegrepp, linjära perspektiv men också barockens totalitära regelsystem. Han refererar till den schweiziske arkitekten och Bauhausrektorn Hannes Meyer (1889-1954). Denne skriver att "Each age demands its new form. It is our mission to give the new world a new shape with the means of today. But our knowledge of the past is a burden that weight upon us".⁴⁴ Han refererar vidare till den italienske futuristen Antonio Sant'Elia (1888-1916) som skrev "Architecture breaks with tradition: of necessity, it begins again from the beginning. ... The formidable antithesis between the modern world and the old is determining by everything that was not before. ... We must invent and build *ex novo* the modern city".⁴⁵ I sitt manifest för futuristisk arkitektur skrev han 1914 i den futuristiska tidskriften *Lacerba*...

Vertikala och horisontella linjer, kuber och pyramider är statiska, undertryckande och främmande för vår moderna sensibilitet. ... Den nya arkitekturen är en kalkylerad arkitektur som utstrålar djärvhet och enkelhet och som använder armerad betong, stål, glas, papper, textilfiber och ersättningsmaterial för trä, sten och tegel som tillåter maximal elasticitet och lätthet.⁴⁶

Två år senare bekräftas inställningen från svensk horisont av Gregor Paulsson:

Vi ha hus större än Vasatidens småväxta slott, vi ha fabriker, offentliga byggnader av ny art, och vi ha helt nya byggnadsmaterial, järn och betong. Järnets elasticitet, betongens spänstiga kraft och förmåga att foga sig efter vår djärvaste vilja ge byggnaden ett helt nytt skelett.⁴⁷

Norberg-Schulz' slutsats är, att den nutida arkitekturen behöver utveckla ett helt nytt språk och genomföra en visuell revolution. Han menar, att man inom arkitekturen måste följa den plastiska förändring, som man kan se inom skulpturen och den abstrakta nonfigurativa utvecklingen inom måleriet.

⁴³ Nilsson, Fredrik, *Ur sprickorna i spegeln. Dekonstruktion, Derrida och arkitektur*, Arkus, Stockholm 1996, s. 41.

⁴⁴ Norberg-Schulz, Christian, *Principles of Modern Architecture*, Andreas Papadakis Publ, London 2000, s. 9

⁴⁵ Norberg-Schulz 2000, s. 9.

⁴⁶ Mandal Hansen, Peter, "Modernismen i Italien" i Caldenby Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s.302.

⁴⁷ Paulsson 1916, s. 25.

En klassisk antik byggnadstyp som "återkommit" från sekelskiftet 18-19 hundra är de stora arenabyggena. Det var 2000 år sedan flaviska amfiteatern Colosseum byggdes på uppdrag av kejsar Titus (80 e.Kr) med plats för över 60.000 människor. En av de första nya som byggdes var den i Athen, när Olympiska spelen återkom 1897. Från svensk horisont finns Stockholms stadion, som Torben Grut ritade till Stockholmsolympiaden 1912. Den har kanske något gotiska drag över sig, men grundidén är densamma. En del arenor som i Los Angeles heter också *Coliseum* (1893). I Göran Lindahls genomgång av byggnadstypen nämns inte ett ord om någon antik formkanon, mer än att själva byggnadsformen har antikt ursprung.⁴⁸ Ett annat exempel där en arkitekt utgått från själva idén, men i övrigt förhållit fri, är Gert Wingårdhs förslag till en ny olympiastadion. Den ritades 1996 inför det att Sveriges sökt sommarolympiaden 2004. Wingårdh såg möjligheten att omtolka den gamla amfiteatern med modern konstruktionsteknik.⁴⁹ Athén vann och byggnaden färdigställdes aldrig.

Bernhard Tschumi (schweizisk-fransk arkitekt och dekonstruktivist, 1944-) har i en artikel försökt förklara varför antikens formkanon saknar relevans i 1900-talets arkitektur.⁵⁰ Han menar att den vitruvianska trilogin - *venustas* (tilltalande utseende), *firmitas* (strukturell stabilitet) och *utilitas* (lämplig rumslig anpassning) splittrades under 1900-talet, då den var oförenlig med industrialiseringen.

Ett annat sätt att se på skälet till att antikens formkanoner har blivit helt inaktuella, har framförts av arkitekturprofessorn Peter Eisenmann (1932-).⁵¹ Han menar, att tidigare har arkitekturen på något sätt förkroppsligat tidsandan. Den klassiska arkitekturen har sitt ursprung i något som närmast kan betraktas som en grekisk-romersk "gudomlig diskurs", medan den nya har sitt värde ur ett deduktivt förnuft, vars ursprung kan vara godtyckligt och utan värde. Den samtida arkitekturen betraktar nu inte längre den klassiska arkitekturens värden som betydelsefulla, sanna och tidlösa utan bara som upprepningar. Därför försöker man få slut på de klassiska värdenas dominans, för att andra skall få plats. Nilsson menar också att ett genomgående drag i Eisenmanns arkitektur är ett medvetet försök basera arkitekturen på något annat än det som har sitt ursprung i den mänskliga kroppen. Hans strategi är att införa begreppet *scaling*. Det innebär en ny typ av skala som är förskjuten från dess traditionella relation till den mänskliga kroppen. Det är ett teoretiskt svårtydligt begrepp. Syftet med *scaling* anges som att destabilisera det han kallar för arkitekturens omedgörliga och ohållbara centrismer som närvaro och ursprung. Genom att göra det, menar han att han uppnår ett ifrågasättande av det värde arkitekturen har som representation och det estetiska objektet. De tre metoder han anger för att uppnå destabilisering är *diskontinuitet* som angriper närvarons metafysik, *upprepande*, som angriper ursprung och *självlikhet*, som angriper representation och det estetiska objektet.⁵² Det betyder inte att arkitekturen skall representera en ny tids-

⁴⁸ Johansson, Britt-Inger & Lovén Christian, *Byggnader och betydelser - en antologi om arkitektur*, Arkitektur förlag, Stockholm 2000

⁴⁹ Nanfeldt, Mikael (ed). *Gert Wingårdh - thirty years of architecture through four decades*. Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin 2008, s. 306.

⁵⁰ Tschumi, Bernhard, "Arkitektur och gränser", i Wallenstein, Sven-Olof, *Arkitekturteorier*, Raster förlag, Stockholm 1999, s. 141-156.

⁵¹ Eisenmann, Peter, "Det klassiskas slut: begynnelsens slut, slutets slut", i Wallenstein, Sven-Olof, *Arkitekturteorier*, Raster förlag, Stockholm 1999, s. 157-183.

⁵² Nilsson 1996, s. 106.

anda, utan vad han kallar ett "annat tillstånd". Det är oklart vad han menar i detalj, men att det har att göra med betraktarens sätt att uppfatta arkitektur. Han talar om att förskjuta upplevelsen från traditionellt betraktande, till att man skall läsa arkitekturen som en text. För att förstå detta måste man inse att Eisenmann argumenterar för ett nytt tidsbegrepp.

Han skriver:

Att föreslå begynnelsens slut och slutets slut innebär därför att föreslå slutet på världets begynnelser och mål - att föreslå en *annan* "tidlös" rymd av uppfinnande. Det är ett "tidlöst" rum i nuet utan bestämmande anknytning till en ideal framtid eller ett idealiserat förflutet. Arkitektur i nuet kan ses som uppfinnandet av ett artificiellt förgånget och ett framtidslöst nu. Det minner om en framtid som inte längre är.⁵³

Det är ett synsätt som för tankarna till idéhistoria och socialantropologi och Karlholms argumenterade för att man skall se samtidskonsten i ett nytt tidsperspektiv. Grundtanken är att det traditionella sättet att se konstverket i en temporal position på en endimensionell tidsaxel med en irreversibel utvecklingslogik är förlegat och missvisande. Han menar att det förflutna är levande i nuet. Han gör det genom att införa en distinktion mellan *samtidighet* (contemporaneity) och *samtidighet* (contemporaneity) och argumenterar för att samtiden därigenom präglas av rum snarare än tid.⁵⁴

Eva Rudberg, Arkitekturmuseet Stockholm, betonar, att man skall uppfatta modernismen i Norden som en frihetens stil och hänvisar till Gregor Paulsons "Den nya arkitekturen" från 1916.⁵⁵ Han betonar där, att vi står inför en ny epok med nya tekniska landvinningar och en ny rums-tidskänsla. Vårt sätt att förflytta oss med de nya snabba järnvägarna, flyget och automobilerna har förändrat vår världsuppfattning. Vi kan också bygga med nya material som stål, betong och glas vilket ökar de estetiska möjligheterna och gör att tyngdlagen upphör.⁵⁶ Paulsson skriver vidare att:

Vi kunna alltså ej återgå till att inympa forna tiders formspråk på vår moderna konstruktionsarkitektur. Vi vilja ej att den skall lyda samma skönhetslagar som ett antikt tempel eller en barockbro, utan moderna. Vi vilja nå samma mål: rytm i helheten och jämvikt mellan delarna; men icke dekorativt genom gamla dogmer, utan ur våra egna förutsättningar. Vår främsta uppgift är att av vår tekniks möjligheter och vår formvilja skapa konstnärlig form. De yttre medlen till denna form kunna redan skönjas, och de bestå stort sett i ett förenhetligande av det konstruktiva, ett återförenande av konstruktionernas detaljer till ett fåtal formella faktorer.⁵⁷

Nils-Ole Lund, prof. emeritus i arkitektur, har granskat den schweiziske arkitekturhistorikern Sigfried Giedion (1888-1968) tankevärld.⁵⁸ Denne gav 1941 ut sin stora arkitekturhistoria *Space, time and architecture*. Den fungerade som en bibel i många arkitekturskolor fram till 1967. Giedion var elev till Heinrich Wölfflin (1864-1945), och hans huvudtes var att den nya uppfattningen om tid och rum borde avspeglas i arkitekturen. Han tar som ett exempel kubismens uppgörelse med renässansens centralperspektiv. Konstnärerna såg inte ett föremål från

⁵³ Eisenmann 1999, s. 182-183.

⁵⁴ Karlholm 2014, s.17f.

⁵⁵ Rudberg, Eva, "Modernismen i Norden", i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 315-377.

⁵⁶ Paulsson 1916, s. 74.

⁵⁷ Paulsson 1916, s. 81.

⁵⁸ Lund, Nils-Ole, "Den första efterkrigstiden", i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 361-377.

ett håll utan från flera. För Giedion översatte kubisterna Albert Einsteins relativitetsteori till ett fyrdimensionellt formspråk i måleriet. 1900-talets arkitektur såg han som en reaktion på 1800-talets estetiska och moraliska förfall. Den nya tiden, det som modernisterna kallade maskinåldern, skulle få sitt eget moderna uttryck. Det var inte en ny stil utan en ny ideologi som skulle vara basen. Lund påvisar konflikten mellan Le Corbusier (1887-1965) som såg sitt modulsystem som evigt giltigt, och konsthistorikern Rudolf Wittkower (1901-1971) som menade, att proportioner bara var ett uttryck för mänsklig känslighet, och att arkitekterna borde frigöra sig från "matematikens trældom".

I Karl-Otto Ellefsens, professor i arkitektur, analys av strukturalismen som arkitektonisk rörelse är det svårt att uppfatta förekomsten av någon formkanon.⁵⁹ Grundtanken i strukturalismen var ju att teorier från andra fält skulle översättas till arkitekters normativa formval. Det var framför allt språket man använde som metafor, och man lutade sig mot poststrukturalistisk teori och semiotik. Det var också semiotiker och samhällsvetare som Henri Lefebvre, Joseph Rykwert, Amos Rapaport och Umberto Eco som först försökte testa strukturell lingvistik på arkitektur. Strukturalismen fungerade också som en del i modernismkritiken. För en av centralgestalterna, Roland Barthes, var strukturalismen en metod som hade sitt ursprung i lingvistik men som användes för att analysera andra kulturella yttringar. Grundtanken är att människan strukturerar världen för att förstå den, och därigenom blir relationerna mellan objekten intressantare än själva objektet. Inom arkitekturen var det staden som helhet som var intressant och inte dess delar. Fokus låg ofta på stadsbyggnad, och det man intresserade sig för var därför snarare stadens infrastruktur än fasaderna. Ett exempel på detta är planen för Trondheims universitet (ritat av danske arkitekturprofessorn Henning Larsen (1974-78)).⁶⁰ Ett svenskt exempel är kvarteret Garnisonen i Stockholm (1964-1972). Det var ett pilotprojekt för strukturfilosofin. Det byggdes utan att det var bestämt vilka som skulle flytta in. Systemet var så öppet, att det var möjligt att optimalt anpassa det efter de olika verksamheter som flyttade in och som sedan kunde växa eller minska utifrån sitt ytbehov.

Begreppsdiskussion

De begrepp som används i olika vetenskapliga sammanhang är komplicerade fenomen. Det är en påtaglig variation av möjligheten till stringens inom olika vetenskaper. De begrepp som används inom humaniora är ofta mångtydiga och svåra att definiera. Rent allmänt är ett av de viktigaste kraven på begrepp *klarhet*. Det betyder att begreppet är definierat på ett sådant sätt, att man får en tydlig uppfattning om begreppets kännetecken. Begreppen måste sedan resultera i en *teoretisk definition*. Ett ytterligare krav på begreppen är att de skall vara *frukbara*, eller om man så vill ha en systematisk mening. Ett kunskapsteoretiskt krav på begrepp kallas *begreppsrealism*, vilket betyder att begreppen skall ha en verklighet oberoende av tillfälligheter. Ytterligare en svårighet är att skilja olika begrepp från varandra. Detta görs genom en *diskriminationsanalys* som syftar till att skilja ett begrepp från ett närstående. Diskriminationsanalys och semantisk analys av begrepp ger teoretiska definitioner, medan testbarhetsanalyser ger *operationella definitioner*.

⁵⁹ Ellefsen, Karl-Otto, "Strukturalismen", i Caldenby, Claes & Nergaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 379- 405.

⁶⁰ Kaiser, Lise, *Henning Larsen, Arkitekturens vaerksteder/The Architect's Studio*, Louisiana Humlebaek, 1999.

Ett annat problem har att göra med förhållandet mellan begrepp och observationer. Den klassiska empirismen krävde att kunskap och begrepp skulle komma från erfarenheten, dvs sinnestörelser. Dilemmat var att många begrepp inte gick att iaktta hur som helst som till exempel atomer och elektroner. Rudolf Carnap och Carl Hempel försökte lösa detta genom att tillåta att teorier kopplas till observationer på ett indirekt sätt.

Om vi återvänder till Foucault och ser på hans idéer om begreppsanalys, är hans egna begrepp ofta svårtydda och sinsemellan "spretiga". Jag tänker inte på de stora övergripande som diskurs och episteme, utan när han försöker analysera ner dem i sina "beståndsdelar". Begrepp varierar också i stringens. Foucault exemplifierar själv skillnaden mellan Carl von Linnés begreppsapparat, och den som finns inom nationalekonomin. Han menar, att man bör analysera begreppens *ordnande i olika utsägelseserier* som har att göra med hur man låter olika begrepp följa på varandra. Andra frågor är relationen mellan begreppen (*beroendetyper*), och det sätt på vilket man kan kombinera begrepp (*scheman enligt vilken man kan kombinera grupper av utsagor*) samt hur begreppen fungerar tillsammans (*begreppens samexistens*). Man kan också tala om begreppens *närvarofält* och *samtidighetsfält*.

Det finns alltså ett antal problem förknippat med begrepp i allmänhet, och framför allt med äldre begrepp som fortfarande har aktualitet. Kanon är ett sådant äldre begrepp och centralt i mitt arbete. Det brukar översättas med måttstock eller rättesnöre och syftar till ett antal kulturella produkter som har någon form av auktoritet och bestående värde som påverkar eller har påverkat en viss civilisation, epok eller nation. Hur ett arkitekturtraktat eller någon likartad text övergår till att bli kanon är naturligtvis en svårtolkad process. Kanon är heller inte ett statiskt begrepp och ser man det som en diskurs förekommer hela tiden olika typer av diskursförskjutningar. Karlholm beskriver det som att:

Kanonbildning är långsam, överindividuell och kumulativ där kanoniseringen kan beskrivas som auktoritär och interruptiv. Kanonbildningen formar en kanon som kanoniseringen genom en ingripande intervention försöker reglera, affirmera, revidera och kullkasta.⁶¹

Det är just den process som Karlholm beskriver som är undersökningens huvudmål.

Formkanon inom arkitektur är inget entydigt begrepp utan varierar. I uppsatsen används tre kanonbegrepp (humanbaserad, formal och personlig). De har heller inte någon absolut logisk relation till varandra. Begreppen kan möjligen också beskrivas i termer av Wittgensteins familjebegrepp.⁶² Det finns alltså inga allmänt "auktoriserade" definitioner av formkanoner. Trots den svårigheten är ändå strävan att de som används skall vara begripliga och fruktbara för den här undersökningens specifika målsättning.

Följande gäller: Den här undersökningens tre formkanoner skall tolkas som rent semantiskt stipulativa definitioner.

⁶¹ Karlholm 2014, s. 290-291.

⁶² Wittgenstein 1963, § 69.

- Den första typen av formkanon bygger på den antika traditionella uppfattningen, att det finns optimala relationer mellan människan skelettala delar (ex. förhållandet mellan huvudets storlek och resten av kroppen). Den betecknas, som tidigare angetts, som en "humanbaserad formkanon". Byggnader som var konstruerade utifrån den typen av kanon var logiskt sett harmoniska (relationen sågs som kausal).
- Den andra typen av formkanon bygger på den pythagoreiska talmystikens ideala geometriska och stereometriska idealformer som gyllene snittet, cylindrar och kuber. Många begrepp som förknippas med pythagoréerna är dock inte unika för dem, utan kan spåras bakåt. Ett exempel är "det gyllene snittet", som var känt i babylonsk matematik tusen år före Pythagoras.⁶³ Det finns en djupt förankrad, närmast arketypisk tro, att det finns geometriskt ideala proportioner som garanterar harmoni och skönhet.⁶⁴ Den arkitektur som baseras på detta betecknas som "formal formkanon". Byggnader som var konstruerade utifrån den typen av kanon var logiskt sett harmoniska (relationen sågs som kausal).
- Den tredje typen av formkanon är, som namnet antyder, rent personlig och subjektiv och bygger på de formidéer som varje arkitekt själv uppfattar som optimala. Byggnader som var konstruerade utifrån den typen av kanon uppfyllde naturligtvis den enskilde arkitektens ideal. Man skulle kunna beskriva dem som den enskilde arkitektens "ideala föreställningsdiskurs". I motsats till antikens ideal behöver det inte betyda harmoni i traditionell mening utan kan också stå för något helt annat. Detta är naturligtvis en öppen fråga hur "personlig" en formkanon egentligen kan vara. Barthes med sitt begrepp *La mort de l'auteur*/författarens död skulle förmodligen vara tveksam till det meningsfulla i att koppla en arkitekt alltför starkt till en viss formkanon. Här har jag dock ansett att det för uppsatsens ändamål varit en praktisk lösning.

Undersökningen följer föreställningskomplex inom arkitektur. Eftersom föreställningar inte kan mätas direkt går det därför inte att formulera några operationella definitioner av dem. Det är därför nödvändigt att hitta någon typ av indikatorer på dessa föreställningskomplex eller vad som möjligen skulle kunna betecknas som "föreställningsdiskurser", som gör att jag kan följa dem över tid. Ambitionen är att begreppen skall uppnå, för undersökningens ändamål, praktiskt användbar validitet och reliabilitet.

Undersökningen är diakron och följer de antika formkanonerna från antiken till postmodernismen. Det betyder, att ett antal tids/epokbegrepp används. Några av epokerna kan beskrivas i sin tidsmässiga utsträckning som antiken, renässansen och nyklassicismen. Karlholm talar om det som "konsthistorietid" som ger anvisningar om periodisering.⁶⁵ Begreppens temporala positioner utifrån en tidsaxel är naturligtvis inte exakta. I den här undersökningen räcker den precision som används i konsthistoriska översiktsverk.

⁶³ Linnér, Sture, *Mulåsan på Akropolis*, Norstedts, Stockholm 1996, s. 39.

⁶⁴ Unwin 2009, s.136.

⁶⁵ Karlholm 2014, s. 80.

Det stora problemet är det svårhanterliga begreppet postmodernism.⁶⁶ Begreppet är känt sedan 1930-talet, hade sin topp på 1950- och 1960-talet men fanns kvar fram till 1980-talet.⁶⁷

Karlholm definierar perioden som att "Det karakteristiska för postmodernerna, samtida verk är emellertid att de rent principiellt befriats från varje koppling till hårt arbete. Arbete är knappast en nödvändighet längre, det kan räcka med att få idéer som andra får utföra".⁶⁸ Hans uppfattning är att postmodernismen kulminerade på 1980-talet men att den nu förlorat sin kraft. Han skriver:

För inte så länge sedan sågs alltså den senaste eller samtida konsten som postmodern eller postmodernistisk. Idag (min anmärkning: skrivet 2014) och sedan ungefär femton år tillbaka har postmodernismen med den ovillkorliga utvecklingslogik som tillkommer modeföreteelser blivit omodern, obsolet, gammal, historisk, passé eller rent av dödförklarad av konstvärlden. Efter postmodernismen uppstod ett vakuum på det västdominerade internationella konstfältet som fylldes av något som till en början föreföll bokstavligen postkonceptuellt, det vill säga efterbegreppsligt, utan namn eller några specifika etiketter.⁶⁹

Om Karlholm ser postmodernismen som ett epokbegrepp så möter man hos Jean-François Lyotard (1924-1998) en helt annan inställning. Han ser postmodernismen mer som ett tillstånd.⁷⁰

Ett annat sätt att förhålla sig till postmodernismen är att beskriva vad man uppfattar som dess karakteristiska drag. Nilsson har i sin analys av postmodernismen framhållit vad han anser typiska drag. Det är blandningen av hög och låg kultur, parodiseringen av tidigare konst, ifrågasättande av det som ansetts som absolut, återanvändning av bilder, anknytning till konsumtions och informationssamhället. Allt detta gör att postmodernismens begreppsomfång är så stort att den inte går att fånga i något samlat begrepp. Nilsson sammanfattar sin analys med att " Postmodernismen är först och främst ett namn på de sociala och kulturella tendenser som ifrågasätter den institutionaliserade modernismens definition. Samtidigt har den hela tiden försökt lösa upp olika pålagda enhetliga definitioner om sig själv".⁷¹

Uppsatsens disposition

I inledningskapitlet beskrivs undersökningens syfte - att beskriva och visa hur antikens två formkanoner uppfattats och använts av ledande arkitekter under skilda tider/epoker, från antiken fram till att de förlorade i betydelse i och med postmodernismen. Mera precist vill jag beskriva och diskutera om den förändring som skett över tid, från humanbaserad och formal formkanon, till personlig formkanon, kan ses som diskursförskjutningar eller som paradig-

⁶⁶ Karlholm 2014, s. 157.

⁶⁷ Heartney, Eleanor, *Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge U.K. 2004.

Foster, Hal (ed), *Art since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2012.

Edwards, Folke, *Från Modernism till postmodernism*, Signum, Lund 2000.

⁶⁸ Karlholm 2014, s. 13.

⁶⁹ Karlholm 2014, s. 10.

⁷⁰ Lyotard, Jean-Francois, *The postmodern Condition: A report on Knowledge*, University of Minneapolis Press, Minneapolis 1984.

⁷¹ Nilsson 1996, s. 51.

skiften inom arkitekturen. Vidare diskuteras frågor om ämnesval, forskarreflexivitet, syfte och frågeställningar, metod, teori, material, källkritik, forskningsöversikt och begreppsanalys. I kapitel 2 beskrivs den idéhistoriska bakgrunden till undersökningens två formkanoner, den humanbaserade och den formala. I kapitel 3 analyseras 1900-hundratalets attityd till de antika formkanonerna och hur en ny typ av personliga formkanoner framträdde.

Den övergripande metodmässiga hållningen innebär, att jag analyserar centrala texter och konkretiserar mina resonemang med för respektive kanon karakteristiska byggnader. Detta görs genom en undersökning av hur kanonbegreppen används och tolkats genom nedslag i den antika kulturen, renässansen, nyklassicismen och 1900-talet. Uppsatsen avslutas i kapitel 4 med en allmän diskussion om hur man skall kunna se på undersökningens resultatet.

2. Humanbaserad och formal formkanon

Uppsatsens frågeställning har styrt undersökningen som är upplagd på följande sätt. Först sätts kanonformerna in i ett ur konstvetenskaplig synpunkt relevant idéhistoriskt perspektiv. Därefter undersöks centrala texter och byggnader, genom valda nedslag i arkitekturhistorien från antiken till vår samtid. Jag tydliggör förekomsten av humanbaserad eller formal formkanon inom varje epok. Det diakrona anslaget gör, att det därigenom blir möjligt att identifiera och undersöka eventuella förändringar över tid.

Målsättningen med de texter och byggnader som undersöks är inte att analysera dem i detalj - det har andra redan gjort! Den är begränsad till att inom varje epok hitta texter och byggnader som kan exemplifiera den eventuella förekomsten av humanbaserad och formal formkanon och ingenting annat.

De första konkreta uttrycken

För att förstå hur antikens kanonformer kom att bli så inflytelserika, som de blev i över 2000 år, måste man först sätta in dem i sitt idéhistoriska sammanhang.

I de grekiska myterna var det Zeus som bestämde hur villkoren skulle vara för människor och gudar. Det var han som skapade harmoni, ordning och reda ur det *Kaos* ur vilket man ansåg att världen hade uppstått. Därefter organiserade Zeus världen, så att det blev en jämvikt mellan det återhållande balanserade i Apollons gestalt och Dionysos mer utsvävande livsstil. Temat med två gudar som balanserade varandra kom under hela den grekiska antiken att fungera som en form av "balanskanon". Under 1800-talet tematiserades detta av Friedrich Nietzsche (1844 -1900) i *Tragedins födelse*.⁷²

I grekiskt arkaisk tid (ca 800 f.Kr.) fanns, vad jag kunnat bedöma, inga byggnader uppförda efter någon tydlig formkanon. Däremot kan man i de äldsta grekiska skulpturerna av män (*kore*) och kvinnor (*kouros*) finna, att de hade en likartad form. Det vore dock att gå för långt att definiera likformigheten i dessa skulpturer som uttryck för en kanon eller diskurs. Det verkar rimligare att tala om en begränsad formtradition.

Det var först med de joniska naturfilosoferna (700-500-talet f.Kr.) som man kan tala om rudiment till en humanbaserad formkanon. Thales, Anaximander, Anaximenes m.fl försökte se en lagbundenhet bakom hur världen var uppbyggd. För dem var form närmast likställt med skönhet och det rätta livet. Man kan här spåra de första referenserna till en humanbaserad formkanon. Ett exempel på detta kan man se i kolonnordningarna. Den doriska kolonnen representerar mannens styrka och skönhet, den joniska den slanka kvinnokroppen med voluten som behagligt lockigt hår och den korintiska som den lätta jungfrun.⁷³ Namnen har sitt ursprung i den grekiska mytologin. Den doriska kommer av Doreios som var kung av Peleponnesos och Akaja, den joniska kommer från Ion som av athenarna sändes till att erövra Karien i västra Mindre Asien, och den korintiska är formad efter graven av en jungfru i Korint.

⁷² Nietzsche, Friedrich, *Tragedins födelse*, Symposium, Stockholm 2000, s. 22 ff. (1.1872).

⁷³ Norberg-Schulz 1983, s. 27.

Den andra typen av kanon - den formala kan man spåra till pythagoréerna (500-talet f.Kr.). De hade utvecklat den utifrån sina kunskaper om egyptisk matematik.⁷⁴ De kopplade också den till ett samband med musikaliska klanger och idealt formade kroppar.⁷⁵

Det i den äldsta grekiska filosofin återkommande ordet "skönhet" måste tolkas med stor försiktighet. I de homeriska texterna (ca 700 f.Kr.) är det svårt att hitta några tydliga skönhetsideal och detsamma gäller de efterföljande lyriska diktarna, med Sapfo (630-570 f.Kr.) som möjligt undantag.⁷⁶ Det grekiska ordet *kalón* översätts ofta som "något som behagar", men det gällde bara synliga former. Theognis (500 - 400-talet f.Kr.) skriver "Det som är skönt är älskat; det som ej är skönt är ej älskat!"⁷⁷ Det handlar alltså om ett bredare uttryck än ett snävt skönhetsideal. Man kan i Xenophons (400-300-talet f.Kr.) *Hågkomster* se hur Sokrates (469-399 f.Kr.) försökte skilja på tre olika typer av skönhet. "Den ideala skönheten" byggde på optimala kroppsrelationer, dvs liktydigt med humanbaserad formkanon. Det andra skönhetsbegreppet var "den andliga skönheten" som handlade om psykisk utstrålning och kan tolkas som ett uttryck för idéer som senare kom att utvecklas av Platon (428-348 f.Kr.) Den tredje var "den nyttiga eller funktionella skönheten" som handlade om skönheten i praktiska redskap.⁷⁸

För Platon fanns det i idévärlden absolut harmoniska ting. Han tog avstånd från allt vad som han såg som imiterande konst. De kunde bara visa en del av det absolut perfekta. Han menade att den efterbildande konsten (*mimesis*) stod långt ifrån den sanna skönheten som bara fanns i idévärlden och där hade sin egen självständiga existens.⁷⁹ De konstverk vi kan se med ögat var bara mänskligt framtagna ting.⁸⁰ Det sköna vi ser är alltså bara en avbild av det sant sköna. Platon uttryckte två olika skönhetsbegrepp. Det ena bygger på harmoni och mänskliga proportioner.⁸¹ Det andra handlar mer om en typ av strålgans som han beskriver i *Faidros*.⁸² Jag kan se, att när jag i min läsning och analys kommer fram till Sokrates och Platon har en humanbaserad formkanon blivit en etablerad del av kulturkretsen.

Under Perikles (495-429 f.Kr.) tid skedde en påtaglig utveckling av vasmåleri, skulptur och arkitektur. Man kan också här se uttryck för en humanbaserad formkanon hos skulptörer som Myron (470-440 f.Kr.), Polykleitos (460-420 f.Kr.) och Praxiteles (300-talet f.Kr.). Myrons diskuskastare är ett klassiskt exempel på just balans. Rörelsen är frusen i exakt det ögonblick där han inte höjer diskusen mer men heller inte har börjat nedåtrörelsen.

⁷⁴ Joost-Gaugier, Christiane L., *Measuring Heaven. Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca & London, 2006.

⁷⁵ Wedberg, Anders, *Filosofins historia/Antiken-medeltiden*, Bonniers, Stockholm 1968, s. 53-54.

Nordin, Svante. *Filosofins historia*. Studentlitteratur, Lund 2003, s. 21-25.

Hemenway 2008, s. 35ff.

Gunter, Maria, Matematik som skönhet och njutning, *Dagens Nyheter* 20140309, s. 26.

⁷⁶ Irwin, Terence, *Classical Thought*, Oxford University Press, Oxford 1989, s. 6ff.

⁷⁷ Ziliacus, Emil, *Eros och Eris -Theognis, Elegier*, Bonniers, Stockholm 1948, s. 15 (1.17-18).

⁷⁸ Xenofon, *Memorabilia*, (översättning Marchant, E.C.), Loeb classical library 168, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2013

⁷⁹ Irwin 1989, s. 92ff.

⁸⁰ Platon, *Samlade skrifter III, Staten*, Doxa, Lund 1985.

⁸¹ Platon, *Samlade skrifter IV, Timaios*, Doxa, Lund, 1985, s. 46ff.

⁸² Platon, *Samlade skrifter I, Faidros*, Doxa, Lund, 1985, s. 320ff.

Hos Polykleitos finner man ett tydligt medvetande om proportioner och harmoni. Han gav ut en formkanon med ett detaljerat regelsystem för hur man skulle avbilda människor.⁸³ Hans kanon byggde på pythagoreiska matematiska principer och balans. Utgångspunkten var kvoterna 1:2 (oktav), 2:3 (femte överton) och 3:4 (fjärde överton). Måttenheten är inte helt bekräftad, men det man brukar ange är längden av ett finger eller avståndet mellan hårfästet och hakan. Även om han utgick från sin formkanon, så kunde han justera proportionerna utifrån hur man visuellt uppfattade skulpturen från en optimal betraktelsepunkt.

Praxiteles tillhörde den attiska skolan och har betraktas som den förnämste av tidens skulptörer. Han inte bara följde en humanbaserad formkanon, utan han försökte samtidigt kombinera den ideala kroppen med ett lika harmoniskt själsliv. När romarna senare betraktade de grekiska skulpturerna, talade de om "en sund själ i en sund kropp" (*Mens sana in corpore sano*). Det var alltså en typ av "psykofysisk" skönhet man talade om (*kalokagathia*).

Det är angeläget att påpeka, att när man i vår samtid ser skulpturerna, får man inte glömma att de en gång var målade.⁸⁴ Ur materialitetssynpunkt innebar det naturligtvis att intrycket av dem var påtagligt annorlunda.⁸⁵

Det är tydligt att humanbaserad och formal formkanon växte långsamt fram under den grekiska antiken och kan enligt min bedömning under Athens storhetstid (400-talet f.Kr.) försiktigtvis beskrivas som diskurser. Det betyder, i detta sammanhang, att jag uppfattar att det inom varje kanonform finns ett tillräckligt antal sammanhängande uttryck, utsagor och begrepp, som gör att man kan uppfatta varje kanon som ett sammanhållet begrepp och regelsystem för byggnadskonstruktion.

Själva ur bilden för antikens formkanon är förmodligen de grekiska templen. Avstånd mellan kolonnerna, höjden, grundplanen, fasadelementen etc. var noggrant definierade i termer av pythagoreisk talmystik och harmonier baserade på ideala kroppsrelationer. Man kan se detta i det mest kända av dem alla - Parthenon (invigt 438 f.Kr.). Det byggdes som ett doriskt tempel med vissa joniska inslag. (Bild 3.) Det är en *peripteros*, dvs det har en kolonnad på alla sidor (8 på kortsidorna och 17 på långsidorna). Templets mått varierar en del och grovt sett kan man säga att det är 69 meter långt och 31 meter brett. Den totala höjden är 20 meter, och kolonnerna är 10 meter höga. Frisen är 160 meter lång och 1 meter hög.⁸⁶

Kolonnernas *entasis* är ett exempel på humanbaserad formkanon. Utvidgningen av kolonnerna skulle ge den harmoni som man ansåg sig kunna se i en välproportionerlig kropps spända muskel. Här kan man alltså se hur humanbaserad och formal formkanon samordnas. De namn som nämns som templets upphovsmän var bildhuggaren Fidias och arkitekterna Iktinos och Kallikrates.

Enligt min uppfattning bekräftas i Parthenon förekomsten av humanbaserad och formal formkanon. Jag anser också, att från Athens storhetstid över hellenismen, kan humanbaserad och formal formkanon ses som prematura diskurser.

⁸³ Winckelmann, Johann, *Tankar om imitationen av de grekiska verken inom måleriet och skulpturen*, Daidalos, Göteborg 2007, s.169.

⁸⁴ Houby-Nielsen, Sanne, *Vita Lögner*, Arena, Stockholm 2010.

⁸⁵ Mankell, Bia, *Bild och materialitet*, Studentlitteratur, Lund 2013.

⁸⁶ Kjellberg, Ernst & Säflund, Gösta, *Grekisk och romersk konst*, Aldus, Stockholm 1964, s. 107-108.

Den romerska kulturkretsen

Det finns ett mycket begränsat antal arkitekturteoretiska texter från den romerska antiken. De centrala verken begränsas till texter av Plinius d.ä. (död 79 e.Kr.) som baserade det mesta på äldre grekiska källor och på Vitruvius. Han var arkitekt och ingenjör och kanske mest känd för sitt magnum opus *De architectura libri decem*/Tio böcker om arkitektur.⁸⁷ Det kan närmast ses som en komplett handbok för arkitekter. Att traktatet innehåller just 10 böcker är inte slumpmässigt, utan det bygger på symboliken (numerologin) med människans tio fingrar.⁸⁸ Vitruvius traktat är också det enda bevarade från den grekisk-romerska antiken. Av hans egna byggnadsverk är bara ett enda känt - basilikan i Fanum.

Vitruvius betonade, att bland det viktigaste för en arkitekt var att imitera naturen eftersom det var en säker väg till skönhet.⁸⁹ För Vitruvius var människan naturens viktigaste skapelse, och då var det logiskt att han utgick från människokroppen när han skulle definiera harmoni. I Vitruvius skrifter dominerar denna humanbaserade formkanon fullständigt och kom att fungera som en absolut preskriptiv norm för arkitekturen. Det är därför av intresse att följa Vitruvius egen argumentation:

Om det nu är så att alla tal har sitt ursprung i människans fingrar och andra lemmar och att måtten på hennes olika kroppsdelar stämmer överens med hennes helhet, kan vi inte hysa annat än respekt för dem som efter dessa principer konstruerade de odödliga gudarnas tempel så att både de enskilda delarna och hela verket kan harmoniera i proportioner och symmetri.⁹⁰

Människokroppen är nämligen av naturen så skapt att ansiktet från hakan upp till hårfästet är en tiondel av hela längden; den öppna handen från handledsvecket till långfingertoppen är också en tiondel; huvudet från hakan till hjässan är en åttondel av hela kroppen och från övre delen av bröstet med halsen och axeln upp till hårfästet en sjättedel; från mitten av bröstet till hjässan en fjärdedel. Om vi tar längden på själva ansiktet är avståndet från hakspetsen till näsborrarna en tredjedel av det; från näsborrarna till ögonbrynen detsamma; från ögonbrynen till hårfästet också en tredjedel. Fotens längd är en sjättedel av hela kroppens; underarmens en fjärdedel, och bröstets bredd också en fjärdedel. Även de andra lemmarna har sina egna proportionsförhållanden, och det var genom att begagna sig av dem som berömda målare och bildhuggare nådde sitt gränslösa rykte. På samma sätt måste måtten i alla de delar som ett tempel består av stämma överens med helheten.⁹¹

Grafiskt kom den humanbaserade formkanonen att under senare epoker uttryckas i bilder som brukar kallas "den vitruvianska människan". En som använde den bilden var Leonardo da Vinci. (Bild 1. Omslagsbilden.)

Även när det gäller formal formkanon har Vitruvius en klar och normativ uppfattning:

Templets utformning är beroende av symmetrin vars principer ytterst noga måste iaktas av arkitekten. De grundar sig på proportioner som grekerna kallar *analogia*. Proportion föreligger när byggnadens alla element och dess helhet har ett gemensamt grundmått. Ty inget tempel kan vara väl komponerat utan symmetri och propor-

⁸⁷ Vitruvius, *Om arkitektur - tio böcker*, Byggförlaget, Stockholm 1989.

Smith, Thomas, Gordon, *Vitruvius on Architecture*, The Monacelli Press, New York 2003.

⁸⁸ McEwen, Indra, Kagis, *Vitruvius. Writing the body of Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass., 2002, s.43.

⁸⁹ Tavernor, Robert, *On Alberti and the Art of Building*, Yale University Press, New haven & London, 1998, s. 11.

⁹⁰ Vitruvius 1989, s. 64.

⁹¹ Vitruvius 1989, s. 64.

tion, när dess delar inte står i ett bestämt förhållande till varandra, så som kroppsdelarna hos en välbygd människa.⁹²

I samma kapitel ("Om templens symmetrier"; Kapitel 1, Bok 3.) utvecklar Vitruvius ett resonemang som närmast för tankarna till pythagoreiskt talmystik. Enligt min uppfattning kan man med Vitruvius tala om förekomsten av välartikulerad integrerad humanbaserad och formal formkanon som också kan uppfattas som en diskurs.

Ett exempel på en byggnad utförd utifrån Vitruvis idéer är Pantheon i Rom som numera är ett italienskt nationalmonument. (Bild 4.) Man kan där se hur arkitekten använt en integrerad humanbaserad och formal formkanon. Palladio har också i detalj kommenterat byggnaden.⁹³ I byggnaden har konstruktören använt sig av matematiskt välavvägda proportioner för att uppnå harmoni. Det är utanför undersökningens målsättning att beskriva detaljer i själva konstruktionen, men för att se hur humanbaserad och formal formkanon används kan man exemplifiera med några mått. Totallängden är 84 meter medan bredd och höjd båda är 58 meter. Tempel "inrymmer" ett klot med en diameter på 43,3 m. Ljusinsläppet/*oculus* har en diameter på 8,2 meter, dvs en sjundedel av höjd-bredd-måttet. Simon Unwin menar att de noggranna måtten baseras på mänskliga mått "The proportions of the Villa Rotonda seem to be derived from a man standing at its centre. This reinforces its claim to be a temple to the human being".⁹⁴ Pantheon är ett typiskt exempel på det som ofta beskrivs som romarnas mest betydelsefulla insats i konsthistorien - den konstnärliga utsmyckningen av slutna rum. Det byggde på kunskapen att slå valv. Även om man tidigare hade kunnat slå tunnvalv så var Pantheon det första exemplet på en helt kupoltäckt monumentalbyggnad.⁹⁵

I sin ursprungliga form lät det byggas av konsuln Marcus Vipsianus Agrippa år 27 f.Kr. På den korintiska portiken står det också - *M. AGRIPPA. L. F. COS.TERTIUM.FECIT* (Marcus Agrippa, Lucius son, konsul för tredje gången, lät bygga detta). Agrippa var för övrigt svärson till Augustus, och templet var helgat åt de tolv himlagudarna samtidigt som det var fokuserat på den dynastiska kulten kring Augustus. Detta går tillbaka på en hellenistisk tradition, där man byggde helgedomar till de tolv himmelska gudomligheterna, och där härskaren beskrev sig som en av dem. Detta passade naturligtvis Augustus syn på sig själv. Namnet Pantheon betyder också "till alla gudar". Det är inte fullt belagt vem som var arkitekt, men sannolikt hette han Apollodorus. Templet förstördes delvis i en brand år 80 men färdigställdes år 120 av kejsar Hadrianus (den flaviska ätten). Det var en av de mest representativa byggnaderna under hans tid. När kristendomen slog igenom markerade man sin makt och sitt avståndstagande till vad man såg som hedendom, genom att omvandla Pantheon till en kyrka helgad åt Jungfru Maria och alla kristna martyrer (*Santa Maria ad martyres*) år 609. Omvandlingen gjordes på initiativ av påven Bonifatius IV (608-615), och under en period kallades Pantheon för Santa Maria Rotonda. Det krävdes dock ett godkännande av den bysantinske kejsaren Foca (*Phocas*) för att göra detta. Efter hand blev kyrkan en representativ gravanläggning.

⁹² Vitruvius 1989, s. 61.

⁹³ Palladio, Andrea, *Fyra böcker om arkitektur*, Vinga Bokförlag, Göteborg 1983, s. 265 ff.

⁹⁴ Unwin 2009, s. 161.

⁹⁵ Kjellberg & Säflund 1964, s. 198.

För konstvetare är det intressant att veta att Rafael är begravd i Pantheon och att Filippo Brunelleschi (1377-1446) studerade valvkonstruktionen, innan han ritade domen i Florens.

Jag anser inte att Pantheon är stilistiskt enhetligt fullt ut. Det beror på att portiken är grekisk-inspirerad, medan det stora inre rummet mer följer romersk tradition genom sina monumentala effekter. De 16 grå och röda kolonnerna är gjorda av granit från Egypten, och pedimentet består av cararramarmor. Graniten från Egypten fungerade som en markering av imperiets väldighet.

När jag analyserar texter och byggnader från den romerska antiken ur kanonsynpunkt, så anser jag att Pantheons grundform skall betraktas som kulmen på den grekisk-romerska byggnadstraditionen med sin integrerade formala och humanbaserade formkanon. Jag anser också att den romerska antiken genom Vitruvius fick en så distinkt, detaljerad och integrerad form, att man kan tala om en diskurs i Foucaults bemärkelse.

Renässanskulturen

Renässansen brukar översättas med pånyttfödelse. Det är viktigt att förstå att det inte var antiken, utan människan, som med hjälp av antiken skulle återfödas.

Renasci – som begrepp för en pånyttfödelse av den antika kulturen är naturligtvis inte helt korrekt. Antiken hade ju inte legat i träda, och medeltidens lärda kände väl till många antika författare, och skolastikerna hade sedan länge intresserat sig för Aristoteles. Ett dilemma var dock de begränsade kunskaperna i grekiska, och att mycket av den grekiska litteraturen lästes i latinska översättningar av varierande kvalité. Ett exempel är Marsilio Ficinos (1433-1499) Platonöversättningar. Inte ens Thomas ab Aquino (1225-1274) kunde grekiska, och det sägs att Francesco Petrarca (1304-1374) läste grekiska med svårighet. Manuel Chrysoloras (1350-1415) påverkade nu intresset för den grekiska litteraturen, och man insåg vikten av att ta del av de oförvanskade originaltexterna. Om man skall beskriva några fler drag som utmärkte renässanshumanismen, kan man framhålla ett historiskt intresse med perspektiv framför allt på antikens ”världsliga” kultur och en ”brytning” med en del kyrkliga traditioner. Om man tidigare koncentrerat sig på Gud, försköts nu intresset mer mot människan. När det gäller Aristoteles, så intresserade man sig nu mindre för hans metafysik och mer för hans etik. På samma sätt kunde man se ett nyvaknat intresse för Platon som tidigare var mest känd genom Timaios. Renässanshumanisterna uppfattade sig ha en yrkesroll som brev/ talskrivare och ”notarier”, och de blev som lärda ”dictatores”, en maktfaktor i samhället. De skrev viktiga inlägg ”ars dictaminis”, ”ars arengandi” etc. De behärskade grammatik och retorik och många humanister ägnade sig också åt översättningar. Efter hand utvecklades kunskaperna, och de beskrevs som *Umanista* som ägnade sig åt ”studia humanitatis som var liktydigt med fem ämnen – grammatik, retorik, poesi, etik och historia. Samtidigt exkluderade de oftast ämnen som naturfilosofi och metafysik. De ansåg att studium av och kunskaper om ”studia humanitatis” var nödvändigt för den som vill bli en fri människa. Man nöjde sig alltså inte längre med attoreflekterat förlita sig på bibeln utan sökte mer mänskliga erfarenheter. Många stora humanister skrev också om sin stads historia (Leonardi Bruni (1374-1444), Francesco

Guicciardini (1483-1540) och Niccolò Machiavelli (1469-1523) m.fl). Man kan ibland sammanfatta detta med en livshållning, där klassisk bildning förenades med en känsla för kroppslig skönhet. Detta var en klar avvikelse från den kroppsförnekelse och det förakt för det "världsliga" som präglade många av medeltidens lärda .

Under den här epoken finns det två arkitekter, som jag bedömer mer än några andra, har utvecklat formkanoner som är av intresse för den här undersökningen. Det är Leon Battista Alberti (1404-1472) och Andrea Palladio (1508-1580).

Alberti var, förutom arkitekt och konstteoretiker, skulptör och guldsmed. Han skrev en teknisk skrift om perspektivistisk återgivning - *Della Pittura* (Om målarkonsten, 1436).⁹⁶ Sin arkitekturteori har han beskrivit i *De re aedificatoria libri decem* (Om byggnadskonsten i tio böcker). Han höll fast vid de klassiska idealen och höll upp Vitruvius som en förebild. Hans mest kända byggnadsverk är San Francesco (1450) i Rimini, Palazzo Rucellai (1458) i Florens samt kyrkan Sant' Andrea (1472) i Mantua. Ibland tillskrivs Alberti även fasaden till San Marco kyrkan i Venedig. Alberti började skriva sin traktat, *De re aedificatoria libri decem*, 1440 på uppdrag av Lionello d'Este, hertig av Ferrara.

Det för arkitekturteorin viktigaste verket är alltså *De re aedificatoria libri decem*. Alberti beskriver där, på ett sätt som är starkt påverkat av Vitruvius, sina idéer om arkitektur. Det finns också i hans traktat mer än etthundratjugo ställen, där Alberti "lånat fakta" eller omdömen från Vitruvius skrifter.⁹⁷ De tre mest centrala begreppen i hans arkitekturteori var antal, mått och relationen mellan byggnadens delar, där mått var det viktigaste begreppet.⁹⁸

Alberti skiljer noga på form och materia, eller om man så vill själva idén respektive den mänskligt framställda byggnaden. Han talar i termer om att en byggnad finns i arkitektens "ande", oberoende av om den får ett materiellt uttryck eller inte. Det är uppenbart en platoniskt påverkad föreställning som man känner igen från Platons *Symposion*. Alberti menar att skönheten är oberoende av nyttan och skall ses som något som är ställt över den. Han skiljer på två typer av skönhet. Det ena är *gratia et amoenitas* (ung. betraktarens skönhetsupplevelse) och det påminner till stora delar om humanbaserad formkanon. Det andra är *pulchritudo* ("skönheten själv") vilket är liktydigt med Platons skönhetsbegrepp. En annan viktig distinktion Alberti gör är att skilja skönhet från utsmyckning. Skönhet har för honom att göra med helheten och delarnas samklang. I bok 9:5 tar han upp att skönheten skall ses i termer av musikens lagar.⁹⁹ Här ser man ett tydligt inflytande från pythagoréerna. Alberti betonar, att de viktigaste byggnadselementen är kvadraten, kuberna, cirkeln och sfären. De skall tillsammans förenas i byggnadskroppen till en helhet som överensstämmer med den pythagoreiska talmystikens relationer och den idealiserade människokroppens proportioner. Det var emellertid inte bara människokroppen utan hela naturen som var en utgångspunkt för Albertis arkitektursyn. I *Della Pittura* (Om målarkonsten) skriver han att "Let us always take from Nature what we

⁹⁶ Alberti, Leon Battista, *Om Målarkonsten*, Symposion, Stockholm/Stehag 1996.

⁹⁷ Zeitler, Rudolf. *Inledning till De re aedificatoria libri decem*, Institutionen för Konstvetenskap, Uppsala 1963. Alberti, Leon Battista, *On the art of bulidning in ten books*, MIT Press, Cambridge Mass., 1991.

⁹⁸ Gadol, Joan, *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1969, s. 108.

⁹⁹ Alberti 1991, s. 194 ff.

wish to paint... and we will always fashion the most beautiful things".¹⁰⁰ Man kan alltså här se, att han ansluter sig till Vitruvius integrerade humanbaserade och formala formkanon.

Alberti skriver:

Men vad skönheten och utsmyckningen är i sig och hur de skiljer sig från varandra, för vi är kanske bättre i tanken än vad jag kan uttrycka i ord. För korthets skull vill jag ändå definiera skönheten såsom en beräknad (måttmässig) samstämmning av alla delarna i en helhet, så att ingenting kan fogas till eller tas bort eller ändras utan att det hela försämras. Det är något stort och gudomligt, till vars uppnående det krävs all konstförmåga och all andens förmåga, och sällan händer det, att ens naturen själv får frambringa något som är helt felfritt och i varje del fulländat.¹⁰¹

Alberti beskriver detta i termer av *concinnitas*. Begreppet är komplicerat och bygger på Platons idé, att det är genom ögonen som man upptäcker skönhetens ontologi. Det ger en känsla av kontakt med idévärlden, och i ett kristet paradig skulle det beskrivas som att själen fick kontakt med Guds härlighet:

Concinnitas omfattar människans hela liv och tankar, den verkar överallt i alltings väsen; Allt nämligen som naturen frambringar, styrs av concinnitas lag, och det finns ingen större strävan hos naturen än att allt hon frambringar, skall vara alltigenom fullkomligt, om concinnitas fattades, skulle hon icke alls nå sitt mål, och den delarnas högsta samklang, som hon verkar för, skulle gå under".¹⁰²

Alberti har också en idé om vilken effekt den ideala skönheten har på betraktaren:

Så skall alla delar vara uppmätta och förbundna och fogade tillsammans, att blicken fritt och mjukt kan glida över varje sida av byggnaden, varvid den ökar glädje med glädje (vid åsynen) av de likformade och olikformade delarna, betraktarna skall aldrig tro att de har sett sig mätta på det som de har sett gång efter annan, beundrar, och när de har sett det flera gånger skall de vid bortgåendet vända sig om efter det.¹⁰³

Alberti resonerar på samma sätt som Vitruvius, att den goda arkitekturen har samma verkan som musiken har på själen - *quae ad movendos habendosque animos faciant* (ung. ting som rör och griper själarna).¹⁰⁴ Han menade, att det berodde på att en byggnads ideala proportioner bygger på samma matematiska pythagoreiska talförhållanden som finns hos musiken. Det är en åsikt man känner igen från Platon.¹⁰⁵ För Alberti var strävan efter skönhet jämställt med en naturlag, och det var det mål mot vilken naturen strävar med alla sina skapelser.¹⁰⁶

Om man utifrån det sagda studerar det konkreta uttrycket för Albertis idéer i form av arkitektur, så ser man att han först noga skiljer på byggnader tillhörande grupperna *sacra, publica profana* och *privata*. Ett av de mest berömda tillhörande gruppen *privata* är Palazzo Rucellai.

Jag bedömer det som att den integrerade humanbaserade och formala formkanon/diskurs som man kunde se hos Vitruvius fungerade som en allmän bas för Albertis arkitektursyn. Samti-

¹⁰⁰ Gadol 1969, s. 91.

¹⁰¹ Zeitler 1963, s. 63.

¹⁰² Zeitler 1963, s. 73.

Gadol 1969, s. 107.

¹⁰³ Zeitler 1963, s. 71.

¹⁰⁴ Zeitler 1963, s. 71.

¹⁰⁵ Platon, *Timaios*, 1985, s. 24ff (35 b-c).

¹⁰⁶ Gadol 1969, s. 136.

digt förhöll han sig fri när han behövde och kompletterade den med närmast platonskt metafysiska föreställningar om en typ av "översinnlig skönhet". Den vitruvianska diskursen fanns alltså kvar men var inte längre normerande utan bara en komponent i hans begreppsarsenal.

Ett typiskt exempel på renässanskulturens sätt att utgå från en integrerad humanbaserad och formal formkanon kan man se i Palazzo Rucellai i Florens (Bild 5.) Man bedömer att Alberti ritade det mellan 1446 och 1451. Arbetet avslutades av Bernardo Rossellino (1409-1469). Byggnadstekniskt ansluter sig palatset till andra florentinska palats. I alla sina palats hade Alberti samma hållning. Palatsen skulle stå ut från de omgivande byggnaderna och genom sina geometriskt välavvägda proportioner uttrycka den kosmiska harmoni, som han ansåg fanns i stor arkitektur.¹⁰⁷ För att få en sammanhållen byggnad valde Alberti att konsekvent använda en typ av sandsten (*pietra forte*). Många av byggnadselementen anknyter till antiken. Alberti försåg också fasaden med inskriptioner, reliefer och symboler som förutom sitt estetiska värde hade ett moraliskt budskap, på samma sätt som egyptierna använde sina hieroglyfer i templen.¹⁰⁸ Bottenvåningen kan ses som en sluten stensockel med kvaderindelad mur och pilastrar med doriska kapitäl. Albertis tanke med dessa var att ge byggnaden en mjukare profil.¹⁰⁹ Mellanvåningens och övervåningens pilastrar har korintiska kapitäl. Gesimsen är framskjutande. Måttenheten som Alberti använder är halva fönsterbredden d.v.s. avståndet mellan karmen och den avdelade kolonnetten. Detta mått ger fasaden ett lagbundet intryck. Ytorna indelas i mått som ligger nära det gyllene snittet. Andra antika element man också kan se är arkitraver, friser och kornischer. I många av palatsets byggnadselement kan man också se drag från Albertis kyrkobyggnader och tempel, och de ger en viss "ökad värdighet" åt byggnaden. Ett annat byggnadselement man känner igen från Medicipalatsen är bänkarna efter fasaden. De fungerade som viloplats för besökare och människor som rörde sig på gatan. Min bedömning är att palatset är byggt utifrån en Vitruviansk grundsyn med en integrerad humanbaserad och formal formkanon, men där Alberti ändå förhåller sig fri i förhållande till traditionen. Han följer exempelvis den klassiska ordningen i fasadens murverk men endast i form av pilastrar. Han skiljer också varje våningsplan med friser smyckade med Giovanni di Paolo Rucellais (1403-1487) privata emblem, ett segel fyllt med framgångens vind, på samma sätt som han också gjorde i kyrkan Santa Maria Novella.

Ett annat av de största namnen inom renässansens arkitektur var Palladio. Han befann sig i brytningstiden mot barocken och var framför allt verksam i Venedig och Vicenza. Han hade genom sina resor till Rom djupgående kunskaper om antikens arkitektur. I sitt magnum opus från 1570 *Quattro Libri dell' Architettura* (Fyra böcker om arkitektur) beskriver han sin inspiration av Vitruvius och höjer de gamla romarna till skyarna, och menar att de var oöverträffade för alla efterkommande inom byggnadskonsten. Han kommenterar själv sitt inflytande av Vitruvius:

¹⁰⁷ Grafton, Anthony, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*, Allen Lane/The Penguin Press, London 2000, s. 182.

¹⁰⁸ Grafton 2000, s. 315.

¹⁰⁹ Borsi, Franco, *Leon Battista Alberti*, Phaidon, Oxford 1977, s. 62.

Ledd av medfödd fallenhet ägnade jag mig i min tidigaste ungdom åt studiet av arkitekturen, och enär jag alltid ansåg att de gamle romarne, liksom i många andra ting sålunda och i konsten att bygga väl vida överträffat alla andra folk som levat efter dem, valde jag till lärare och ledare Vitruvius, den ende under antiken som skrivit om denna konst, och började undersöka de lämningar av antika byggnader som trots tiden och barbarernas råhet ännu finnas kvar. Då jag fann att de voro värda ett mycket mer ingående studium, än jag först hade trott, begynte jag att ytterst noggrant och med största omsorg mäta varje del av dem och blev så ivrig i mina undersökningar att jag, alldenstund jag där icke kunde upptäcka något som ej var gjort med klok beräkning och gott sinne för proportioner, icke en utan flera gånger begav mig till olika trakter av Italien och utanför dess gränser för att av dessa lämningar kunna fullständigt förstå, hur det hela varit, och återgiva det i bild.¹¹⁰

Erfarenheterna från resorna beskrev han 1554 i skriften *L'Antichità di Roma* Ett exempel på beroendet av Vitruvius är hans noggrannhet med matematiska relationer i arkitekturen. Hans moduler vid rumsindelningar byggde på kombinationer av siffrorna 6, 10 och 16. Hans rum var därför oftast i måttenheterna (= fot, vilket faktiskt är ett humanbaserat längdmått!) 6x10, 10x16, 16x16 och 16x26,5 (=approximering av kvoten 6:10). På ett liknande sätt anpassade han måtten efter lokala förutsättningar. I arbetet i Vicenza använde han "vicentisk fot" (357 mm) och i Venedig "venetiansk fot" (348 mm).¹¹¹ På samma sätt undersökte han det matematiska sambandet mellan olika kolonnordningar.¹¹²

Man kan se hela traktatet som en extremt noggrann handledning i varje enskild detalj i byggnadskonsten alltifrån materialval till storlek och proportioner på varenda byggelement. Bland hans mest kända verk kan nämnas Teatro Olimpico, Palazzo Chiericati i Vicenza samt i Venedig San Giorgio Maggiore, Il Redentore och Tempietto Barbaro .

Palladios arkitektursyn präglades, liksom Albertis, av att han på samma sätt behöll Vitruvius integrerade formkanon/diskurs som bas. Det han gjorde var, att han på ett ännu mera fritt sätt utvecklade och kombinerade antikens formelement med sin tids behov.¹¹³ Man kan se det i Villa Rotonda, Teatro Olimpico, Palazzo Chiericati i Vienza samt i Venedig San Giorgio Maggiore, Il Redentore och Tempietto Barbaro.

Den matematiska och geometriska precision han beskriver i traktatet för närmast tankarna till den pythagoréiskt orienterade formala formkanon, Inte i något enda traktat, vare sig före eller efter honom, kan man se den typen av matematisk noggrannhet. Palladio lyckades förena de antika formelementen med sin tid på ett sådant sätt, att hans byggnader fick en nästan tidlös prägel.

Ett konkret exempel på Palladios syn på harmoni och proportioner är Villa Rotonda (*Villa Almerico Capra detta la Rotonda*) i Vicenza. (Bild 6.) Det byggdes 1566-1591 för kanikern Paolo Almerico. Det var egentligen en utveckling av en tidigare villa, "Villa Trissino" i Meledo, som byggdes 1565-66.¹¹⁴ Villa Rotonda är en lantvilla, där den huvudsakliga verksamheten förväntades äga rum under varma årstider. Man kan se den som en symbol för humanistisk vitterhet, där det goda livet (*sine curae*) skulle levas. Efter Palladios död slutfördes arbetet av

¹¹⁰ Palladio 1983, s. 1.

¹¹¹ Tavernor 1991, s. 40.

¹¹² Tavernor 1991, s. 25ff.

¹¹³ Porthoghesi, Paolo, "Palladios språk" i Ekelund, Christer, Nordlund, Staffan & Widbom, Mats, i *Palladio idag*, Liber, Stockholm et al. 1985, s. 9.

¹¹⁴ Tavernor 1991, s. 77.

Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Han byggde en något lägre kupol än vad Palladio ritat från början. Kupolen är uppbyggd med cirkelavsatser, medan den enligt originalritningen skulle vara ett strikt halvklot med en lanternin. Rummen på attikan vid triangelfrontonerna uppfördes 1725- 1740. Fönsterpartierna följer till exempel "det gyllene snittet".¹¹⁵ Palladio har i *Quattro* i detalj beskrivit sitt sätt att bygga palats som Villa Rotonda.¹¹⁶ Den skrevs för övrigt under villans byggnadsperiod. Man kan se hur han tagit med formelement från sina kyrkobyggnader. I bok fyra av *Quattro* skrev han "Kyrkobyggnadens mest perfekta och högstående form är den runda, eftersom alla delar befinner sig på lika avstånd från mitten och den är därigenom bäst lämpad att vittna om den rättvise Gudens eviga och sanna väsen."¹¹⁷

Rundningarna medför att villan får en sakral prägel, samtidigt som han förvärldsligar det klassiska formspråket i manieristisk riktning.¹¹⁸ Villa Rotonda har dessutom en del likheter med Pantheon, som Palladio för övrigt gjort en rekonstruktion av. Villa Rotonda ligger i utkanten av staden för att markera avstånd till den sekulära världen och på en höjd för att markera lätthet och närhet till Gud. Villan ligger som en integrerad del av kullen. De vida fritrapporna förenar villan med den omgivande kullen, och den blir som en vektor som förlänger slutningen. Villan är uppbyggd som en idealmodell med den cirkelrunda rotundan omsluten av en kvadratisk huskropp och genomkorsad av två vinkelräta mittaxlar. De kan ses som en kombination av fyra grekiska korsarmar. Palladio håller alltså fast vid de klassiskt harmoniska geometriska formerna, där cirkeln och kupolen förknippas med det överjordiska eller himmelska och kvadraten med det världsliga. Det finns också en diskret balustrad runt rotundan, som gör att den får en viss lätthet.

Man kan se i Villa Rotonda att Palladio i allt väsentligt håller sig till de formelement och den konstruktion av byggnadsdelarna, som han i detalj beskriver i *Quattro*. I första boken, för att ta ett enda exempel, går Palladio i detalj igenom hur olika trappor skall se ut. Det gäller allt från bredd, storlek, material, höjd och bekvämlighet. Längden skall exempelvis vara två gånger höjden, stegen får inte vara högre än sex tum etc. Fasaderna kännetecknas av liksidigheten med en dominerande jonisk kolonnportik som håller upp antikiserande frontoner. Dessa förenas med dörrposterna genom välvda voluter. Detta för tankarna till romerska podiumtempel. De två mellersta kolonnerna framträder från de andra, genom att avståndet mellan dem är bredast. Detta gör att entrén blir tydligare.¹¹⁹ Statyerna är i naturlig storlek och vända mot landskapet. De är huggna av Lorenzo Vicentino och fungerar som en markering av skala för byggnadens proportioner.

Villa Rotonda består av klart definierade byggelement som tillsammans formar en stark gestalt. Det finns en matematisk precision, som att portikerna upptar exakt halva bredden av centralbyggnaden, och halva kärnans djup motsvaras av kolonnhallar och trappor. Om man lägger ihop ytan av de fyra portikerna och trapporna motsvarar det ytan för huvudbyggnaden.

¹¹⁵ Eberhardt, John, Paul, *Brain Landscape*, Oxford University Press, Oxford 2009, s.73

¹¹⁶ Palladio 1983, s. 113 ff.

¹¹⁷ Toman, Rolf, *Renässansen*, Könnemann, Köln 1995, s. 161.

Trachtenberg, Marvin & Hyman, Isabelle, *Architecture. From Prehistory to Post-Modernism*, Harry N. Abrams, Inc, Amsterdam, 1986, s. 322.

¹¹⁸ Portoghesi 1985, s.9.

¹¹⁹ Arnheim, Rudolf, *The Dynamics of Architectural Form*, Univ. of California Press, Berkely 1977, s. 228.

Varje rum i villan har också mått som bygger på exakta kvoter, inte bara för de enskilda rummen utan också i relation till alla övriga rum.¹²⁰ Proportionerna på Villa Rotonda baseras på en människa som står mitt i byggnadens centrum. Detta förstärker bilden av att det är ett tempel tillägnat människan.¹²¹

Man kan se att Palladio hållit fast vid antikens formala formkanon med sina geometriska idealformer som kuben och klotet, som man kan se i Villa Rotonda. Det går lätt spåra idéerna bakåt till Vitruvius och Alberti som betonade samma formelement. Samtidigt förhåller han sig fri och låter formspråket röra sig i manieristisk riktning. Det blir tydligt i just Villa Rotonda med de fyra olikartade portikerna, sovrumsindelningen och fönstrens placering för att optimera ljusinsläpp

Villan är upptagen på Unescos världsarvslista.

Jag bedömer, att man hos Palladio kan se hur humanbaserad och formal formkanon integreras utan att längre vara preskriptiv. Mått och idéer finns kvar men används på ett fritt sätt.

Antikens formkanoner eller diskurser börjar krackelera.

Nyklassicismen

Begreppet nyklassicism är ett av konstvetenskapens mest kontroversiella epokbegrepp. Nikolaus Pevsner (1902-1983) skriver att:

Thus by 1830 we find a most alarming social and aesthetic situation in architecture. Architects believed that anything created by pre-industrial centuries must of necessity be better than anything made to express the character of their own area. Architects' clients had lost all aesthetic susceptibilities, and wanted other than aesthetic qualities to approve of a building.¹²²

En samtida kritiker av begreppet är Karlholm. Han skriver att "Nyklassicism har blivit ett historiskt sänke som fäster oproportionerligt stor vikt vid antik forntid, men kanske framför allt vid en sömlös, organisk historieskrivning, som dels ännu inte riktigt tagit form 1793, dels idag inte längre är riktigt relevant".¹²³ Ståndpunkten är naturligtvis inte oemotsagd. Bo Grandien representerade en motsatt inställning och menade att huvuddelen av samtidens arkitekturhistoriker såg nyklassicismen på ett mer nyanserat sätt och att "Det fanns ett episkt drag i 1800-talets arkitektur, lusten att berätta en historia".¹²⁴

I den här undersökningen används dock det traditionella begreppet, där konstvetare såg det som en stil som präglade Europa och USA under perioden 1750-1820. Stilidealen hämtades, som namnet antyder, från den antika grekiskt-romerska kulturkretsen och var inspirerad av de arkeologiska fynden från utgrävningarna av Pompeji och Herculaneum (1748). Det var först och främst i Frankrike, som var den tidens ledande kulturnation, som nyklassicismen tog

¹²⁰ Trachtenberg & Hyman 1986, s. 322.

¹²¹ Unwing 2009, s. 161.

¹²² Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Pelican Books/Penguin, London 1966.

¹²³ Karlholm 2014, s. 138.

¹²⁴ Grandien, Bo, *Arkitekturen*, i Signums svenska konsthistoria 1845 - 1890, Signum, Lund 2000, s. 47-49.

fart.¹²⁵ De formelement man framför allt tog upp var olika ordningar som fristående kolonner och pilastrar, pediment, entablement, friser och olika typer av klassiska dekorelement. Det fanns också en idéhistoriskt politisk agenda i stilen. Man associerade till demokratins ursprung i det antika Grekland och i den romerska republiken. Därigenom blev stilen också ett "stöd" för tidens revolutionära strömningar.¹²⁶ Inom inredningskonsten ser man tydliga spår av antiken i John Flaxmans (1755-1826) "etruskiska servis" från Wedgewoodfabriken i England. Ett annat exempel är Robert Adams (1728-92) speciella dekor och utsmyckningar i Home House (1772-73) i London. På skulpturfronten dominerade namn som Antonio Canova (1757-1822) i Rom och från nordisk horisont dansken Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Bland målarna nämns ofta Jaques-Louis David (1748-1825) som det kanske mest typiska exemplet. På arkitekturens sida kan man nämna Jaques-Germains Soufflotts Panthéon i Paris (1755-92), Carl Langhans Brandenburger Tor (1788-91) i Berlin. Stilen var inte begränsad till Europa utan hade ett genomslag även i USA. Ett sådant exempel är Thomas Jeffersons Villa Monticello i Virginia (1770-84; 1796-1806. (Bild 7.) Från svensk horisont kan man nämna Carl Wilhelm Carlbergs (1746-1814) Gunnebo Slott i Mölndal. (Bild 8.)

Nyklassicismens arkitektur var inte bara en markering av det antika Grekland och Rom. Det fanns också i det en annan agenda, som innebar att tidens kungar och kejsare såg sig som arvtagare och likställda med antikens företrädare.

Det skrevs, vilket tidigare nämnts i forskningsöversikten (sid. 12.), ett antal arkitekturtraktat under nyklassicismen. Där förekommer regelbundet resonemang om hur man skall förhålla sig till humanbaserad och formal formkanon och vad som är klassicism. John Summers gör ett försök, samtidigt som han inser svårigheterna.¹²⁷ Han menar att minimikraven är, att de dekorativa elementen måste gå tillbaka till antikens arkitekturvokabulär, dvs humanbaserad eller formal formkanon, byggnaderna måste upplevas som harmoniska (*concinntas*) genom att de är proportionerliga enligt ett antikt geometriskt system, men också att den har någon av den antika arkitekturens grundformer och allmänna formvärld. Med ett annat språkbruk kan man beskriva det som anpassning till antikens formkanoner. Det är naturligtvis ingen tvingande definition utan kan bara ses som ett uttryck för Summers personliga inställning.

Den teoretiker som oftast förknippas med nyklassicismen är den tyske arkeologen och konsthistorikern Johan Joacim Winckelmann. Man kan se honom som en portalfigur inom den europeiska nyklassicismen, och han inledde en ny fas i den mimetiska traditionen från antiken.¹²⁸ Om Platon såg begränsningarna i de antika skulpturernas förhållande till idévärldens ideala skönhet, så var de för Winckelmann det närmaste absolut harmoni och balans man kunde komma.¹²⁹

¹²⁵ Caldenby & Nygaard 2011, s. 113.

¹²⁶ Honour, Hugh, *Neo-Classicism*, Penguin, London 1991, s. 377.

¹²⁷ Summers, John, *Arkitekturens klassiska språk*, Studentlitteratur, Lund, 1968, s. 9ff.

¹²⁸ Winckelmann 2007, s. 38.

¹²⁹ Winckelmann 2007.

Winckelmanns skriver:

De grekiska mästerverkens allmänna och främsta kännetecken är slutligen en ädel enkelhet och en lugn storhet (= *edle Einfalt und stille Grösse*) både i hållning och uttryck. Liksom havets djup som alltid förblir lugnt, hur upprörd ytan än är visar de grekiska figureernas uttryck alltid en stor och allvarsam själ, hur upprörda av starka känslor de än är.¹³⁰

Här ser man ett återuppväckande av framför allt humanbaserad formkanon. Med Winckelmann försköts intresset från den romerska antiken till den grekiska. Ett dilemma var att hans bedömningar och analyser byggde på romerska kopior, och att han saknade kunskap om att den vita marmorn var färgad på originalen. Winckelmann var också påtagligt påverkad av Montesquieus klimatlära och såg det grekiska landskapet och klimatet som orsaken till att man uppnått den kultur man hade. Winckelmanns idéer om den grekiska kulturens överlägsenhet fick dock kritik av Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), som höll upp den romerska kulturen i sin skrift *Della Magnificenza ed Architettura de Romani* (1761).¹³¹ Detta sätt att se det antika Grekland som en universell norm skulle man i antropologen Lévi-Strauss' lingvistiska terminologi kunna beteckna som mytem. Det var för honom ett system av myter, sedvänjor och föreställningar i form av ett språk styrt av en bestämd grammatik och semantik. Kunde man förstå det språket kunde man också förklara, som i det här fallet, varför den grekiska antiken hade en så central plats i människors medvetande.¹³²

Den amerikanske arkitekten bakom "Boston Public Library" Joseph Wells (1853-1890), tillhörde dem som såg något befriande i att använda antika formelement:

The classical ideal suggests clearness, simplicity, grandeur, order and philosophical calm - consequently it delights my soul. The medieval ideal suggests superstition, ignorance, vulgarity, restlessness, cruelty and religion - all of which fill my soul with horror and loathing.¹³³

Det har å andra sidan alltid funnits en motsatt uppfattning och kritik mot det "antika idealet". Wassily Kandinsky kritiserade den hållningen i "Om det andliga i konsten" (*Über das Geistige in der Kunst*) 1911:

Ansträngningen att väcka det förgångnas konstnärliga principer till liv har på sin höjd till följd att döda verk sätts till världen. - Vi kommer aldrig att kunna känna och uppleva som forntidens greker. Och av det skälet kommer heller inga av våra försök att tillämpa de grekiska principerna - inom skulpturen till exempel - att leda till något mer än en yttre, formell likhet. Sådana verk förblir själlösa för alla tider. De blir efterapningar, som det så riktigt heter. Ytligt sett kan ju en apas rörelser i allt likna en människas. Apan sitter med en bok framför näsan, bläddrar i den och gör betänksamma miner. Men åtbörderna saknar likafullt varje djupare mening.¹³⁴

¹³⁰ Winckelmann 2007, s. 47.

¹³¹ Caldenby & Nygaard 2011, s. 122.

¹³² Lévi-Strauss, Claude, *Det vilda tänkandet*, Arkiv moderna klassiker, Lund 2014.

Lévi-Strauss, Claude, *Totemismen*, Argos, Uppsala 1969.

Lévi-Strauss, Claude, *Claude Lévi-Strauss och strukturalismen*, (texter sammanställda av Jan Anward och Gunnar Olofsson), Cavefors/Zenitserien, Lund 1969.

Lindberg, Christer, *Samhället som tanke. Claude Lévi-Strauss och den franska strukturalismen*, Arkiv förlag, Lund 2009.

¹³³ Handlin. David P., *American Architecture*, Thames and Hudson London 1997, s. 132.

¹³⁴ Kandinsky, Wassily, *Om det andliga i konsten*, Vinga Press, Uddevalla 1994, s. 15.

Hans Hayden tolkar Kandinsky och menar att felet är att upprepningen av det förgångna - av ett dött språk - som görs till kärnan i doktrinen bara blir en tom åtbörd, en förlorad kontakt med samtiden och en ruinerad konstnärlig individualitet.¹³⁵

Under framför allt 1800-talet skedde mängder av imitationer av historiska stilar. Det finns exempel där man gått långt i sitt försök att efterlikna de antika originalen. Ett sådant, där imitationen av antik formkanon är tydlig, är gymnasiet i Edinburgh på Carlton Hill. Det är en utpräglad grekiskt-dorisk byggnad (1825).¹³⁶ Det vanligaste var dock att man på ett helt fritt sätt sammanställde antika dekorativa detaljer. Man kan se det på Ashmolean Museum i Oxford. Där finns detaljer som påminner om grekiska tempel, kolonnssystem som verkar vara hämtade från romerska triumfbågar, kornischer som påminner om Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1574) och annat som verkar komma från den florentinska manierismen. (Bild 9.) Chiswick House kan ses som ett typiskt exempel på en nyklassicistisk byggnad.¹³⁷ Den ritades av Richard Boyle - tredje greven av Burlington (1694-1753). Villan kan ses som en replik av Palladios Villa Capra i Vicenza. Den har påtagligt rena, geometriskt tydliga former, som förstärks av den slätskurna stenen. Planlösningen bygger på enkla eller dubbla kuber, sfärer och hexagoner. Skorstenarna liknar obelisker, kupolen är oktogonal och det finns lunetter och venetianskt glas i fönstren.¹³⁸ Parkområdet ritades av William Kent (1685-1748). Han anpassade även inredningen till villan genom sina specialritade möbler och inredningsdetaljer.¹³⁹ I och med nyklassicismen kan man se att arkitekterna intog ett fritt förhållande till antikens humanbaserade och formala formkanoner. Inställningen handlade nu mer om inspiration än imitation. Under 1800-talets första hälft kan man se en antydning till en ren upplösning av hela arkitekturens klassiska formkanon. Det som inträffade var en "gothic revival". Pevsner skriver att:

Thus while the result in the Greek and Roman copies tends to be somewhat dry, the innumerable Gothic seats, hermit cells, 'umbrellas', sham ruins and other follies are charmingly naive and light-hearted - a Gothic Rococo, as Adam's was classical Rococo.¹⁴⁰

Schinkel skriver 1826 efter en studieresa till England:

... i vilken allt blir rörligt, till och med det som skulle vara mest varaktigt, nämligen konsten att bygga, där ordet mode blir spritt inom arkitekturen, där man kan betrakta formerna, materialen och varje verktyg som leksak som man kan behandla efter behag, där man är benägen att försöka sig på allt, eftersom ingenting är på sin plats (*weil Nichts an seinem Orte steht*).¹⁴¹

Ett exempel, på införandet av den nygamla gotiska stilen i England brukar tillskrivas Horace Walpole (1717-1797) med sitt lanthus Strawberry Hill utanför London.¹⁴² Utvecklingen eskalerade så långt att författaren Humphrey Repton 1802 skrev:

¹³⁵ Hayden, Hans, *Modernismen som institution*, Symposium, Stockholm 2006. 2006, s. 63.

¹³⁶ Summers 1968, s. 44.

¹³⁷ Ekelund, Christer et al, *Palladio idag*, Liber, Stockholm 1985, s. 18.

¹³⁸ Unwing 2009, s. 160.

¹³⁹ Pevsner 1966, s. 143-144.

¹⁴⁰ Pevsner 1966, s. 357-358.

¹⁴¹ Wallenstein, Sven-Olof, *Den moderna arkitekturens filosofier*, AlfabetaAnamma, Stockholm 2004, s.7.

¹⁴² Pevsner 1966, s. 358.

Lindwall, Bo, *Från rokokon till impressionism*, Natur och Kultur, Stockholm 1975, s. 177.

Så enväldig är smaken för vad man kallar gotiskt... att vi får se byggnader av alla slag från villan till svinstian försedda med spetsbågar eller skottgluggar för att se gotiska ut - ett gotiskt mejeri har nu blivit lika vanligt tillbehör till ett lantställe som tidigare eremitaget, grottan eller den kinesiska paviljongen.¹⁴³

Ett svenskt exempel på en nyklassicistisk byggnad är Gunnebo slott i Mölndal.¹⁴⁴ Byggherre var den göteborgske köpmannen John Hall d.ä. (1735-1802). Slottet ritades av Göteborgs stadsarkitekt Carl Wilhelm Carlberg. Slottet färdigställdes 1787. Han var i sitt byggande inspirerad av Andrea Palladio vars byggnader han lärt känna under en studieresa till Italien. Slottet är ett typiskt exempel på hur man under nyklassicismen använde sig av antik formkanon och antika formelement på ett fritt sätt. I fallet Gunnebo är det den formala formkanonen som tycks ha varit den viktigaste inspirationskällan. Carlberg har, så långt det varit möjligt, försökt följa Palladios formspråk.

Gunnebo har form av en stor lantvilla och många formlikheter med Villa Rotonda. Slottet uppfördes i italiensk-fransk stil och till skillnad från de flesta andra slottsbyggnader är det byggt i trä. Carlberg har dock hanterat det på sitt sätt. Han eftersträvade att i detalj använda sandstensarkitekturens formspråk, och dess färgskala transponerade han i fasadens oljefärg. Man kan se att Carlberg, inspirerad av Palladio, arbetade med symmetriska planlösningar och monumentala fasader. Den norra fasaden har en indragen jonisk kolossalportik med fyra kolonner. Sydfasaden har ett fasadfönster i salongen, och blickar man ut ser man en formell trädgårdsparterr, som man når via en altan och en stor trappanläggning. Trädgården är fransk-klassisk med raka linjer, tuktade träd, apelsinträd, cypresser, tebuskar, lagerbärsträd och häckar med tydliga avgränsningar mellan olika avdelningar. Medelhavsväxterna stod i krukor och togs på vintern in i ett uppvärmt växthus.

Byggnaden är på 900 kvm och har 25 rum. Carlberg ritade inte bara själva slottet utan hade ett totalansvar som även innefattade övriga byggnader, parken, möbler och övrig inredning. Slottets rumsstruktur är strängt symmetriskt. Ena halvan av en vägg är alltid en spegelbild av den andra. Detta krävde blindfönster, och om en dörr inte satt symmetriskt mitt i väggen utan till höger eller vänster, hade den en symmetrisk motsvarighet vid sidan om. Det var ofta en blinddörr, och gick det inte gjorde man en tapetdörr. Hela inredningen är i nyklassicistisk stil med statyer och reliefer i grekisk-romersk stil och porträttmedaljonger med grekiska och romerska gudar. Runt salongen finns symmetriska rumssviter som är dekorerade på ett sätt som påminner om franskt 1770-talsmönster.

Nyklassicismen förlorade efter hand sitt inflytande till förmån för andra nystilar. Den grekiska och romerska antiken blev mer som en källa man kunde låta sig inspireras av. Man kände sig fri att ta med vilka formelement man ville utan att behöva hänvisa bakåt till vare sig human-baserad eller formal formkanon. Antikens formkanoner var inte längre preskriptiva, utan de blev i allt väsentligt upplösta diskurser.

Efter det att nyklassicismen klingat av, har det inte skrivits något betydande traktat som framhåller de klassiska harmonifrågorna.¹⁴⁵

¹⁴³ Lindwall 1975, s. 178.

¹⁴⁴ Gahrn, Lars, *Gunnebo - ett slott i tiden*, Mölndalsposten, Mölndal 1997.

Baekström, Arvid, *Gunnebo.3. Ritningarna*, Nordiska muséet, Stockholm 1977.

Danielsson, Rolf, *Gunnebo Slott, Byggnadsminnen i Göteborgs och Bohus Län*, Länsstyrelsen i Göteborgs och Bohuslän, Göteborg 1993.

¹⁴⁵ Mallgrave 2006, s. 189.

3. Attityder till kanonbegreppen under 1900-talet

Modernismen

Från 1900-talets början är det svårt att hitta något nytt antikorienterat arkitekturtraktat eller formkanon av vikt. Det enda, som på grund av upphovsmannens ställning, fick ett kort men betydelselöst inflytande var Le Courbusiers. Han utnyttjade de nya teknikerna med armerad betong på sitt eget sätt och införde begrepp som *tracés régulatoires* (reglerande linjer). Tanken påminner om Vitruvius och Albertis arkitekturteorier, att en byggnad blir harmonisk om byggnadselementen står i ett proportionellt förhållande till varandra på ett sådant sätt, att ögat rent subjektivt uppfattar harmoni. Arkitekturhistorikern William JR. Curtis menar att Le Corbusier försökte kombinera förnyelse och radikalism i förhållande till antiken. "Symbolisk geometri blev medlet att skapa en uttrycksfull bro mellan ett förlorat ideal och samtidens verklighet: från klassicism till det mekaniska, från det heroiska till det ödmjuka".¹⁴⁶ Le Corbusier utvecklade ett eget system som han kallade *Modulor*.¹⁴⁷ Begreppet kommer av ordet *modul* och *or* i *section d'or* dvs gyllene snittet. Det är ett system för yt- och rumsangivelser som dels bygger på absolut geometri med koppling till människokroppens proportioner (en mansfigur på 183 cm i olika positioner) men också på detaljer i precisionsinstrument och på stadsplaneprojekt. De olika måtten sammanställdes till avancerade diagram och tredimensionella moduler. (Bild 10.) Grundtanken var, att dessa moduler skulle fungera som en bas utifrån vilket man kunde bygga "harmoniskt mänsklig arkitektur". Kapellet i Ronchamp (1954) byggdes också utifrån dessa idéer.¹⁴⁸ (Bild 11.) Det är naturligtvis tveksamt om det går att belägga, att den typen av antropomorfiskt proportionssystem är biologiskt förankrade. Det är argument som man kan uppfatta hos Le Courbusier och även Rudolf Arnheim. Förmodligen är de framför allt kulturbestämde. Dilemmat med *Modulor* var, att efter publiceringen 1950 väckte den inte något större intresse utan förblev en betydelslös parentes inom arkitekturteorin. Den klassiska formkanon som byggde på mänskliga proportioner hade naturligtvis stora inneboende svagheter. Vad som är den "idealt formade mänskliga kroppen" är givetvis en extremt subjektiv bedömning. Ett exempel på just den svagheten i Le Corbusiers formkanonharmonibegrepp är hans normalitetsbegrepp. När han 1946, för första gången beskrev sin idealmänniskas kropp, så skulle den vara 1,73 m. Senare ändrade han sig till 1,83 m. Ett annat följdproblem med hans harmonibegrepp var varför skalan skulle bygga på en manskropp och inte en kvinnokropp!

Efter *Modulor* har det inte skrivits något traktat av det här slaget. Däremot kvarstår intresset för att hitta ett språk eller struktur för att beskriva komplicerade former vare sig det gäller design av konstföremål, skulpturer eller byggnader.

¹⁴⁶ Curtis, William, JR, "Om att transformera Palladio", i Ekelund et al, *Palladio idag*, Liber, Stockholm 1985, s. 26.

¹⁴⁷ Le Corbusier, *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale, Universally Applicable to Architecture and Mechanics*, Birkhäuser, Basel 2004.

Unwin 2009, s.139.

¹⁴⁸ Unwin 2009, s. 46 & 60.

Om jag återigen anknyter till Foucaults syn på underliggande idéhistoriska diskurser som tar sig olika konkreta uttryck, så kan man i arkitekturhistorien se fler exempel på formkanonernas upplösning. I Prag bildades 1911, påverkade av Otto Wagner i Wien, "Den avantgardistiska konstnärsgruppen kring ett gemensamt intresse för geometriskt formspråk". Tanken var att upplösa percepten i grundformer, för att sedan sätta ihop dem igen. Det är samma tid och sätt att se som Pablo Picasso, Georges Braque och Robert Delaunay. Den här typen av estetiska riktningar fick sitt stora genombrott efter första världskrigets slut som i den nederländska De Stijl. Piet Mondrian menade att hans uppgift inte var att avbilda ett motiv, utan att beskriva det i ett geometriskt system. Arkitekterna Theo van Doesburg och Gerrit Thomas Rietveld utvecklade Mondrians tvådimensionella system till tredimensionell arkitektur. De fullkomligt förkastade det föregående och tog avstånd från klassiska stilar. De drev tesen, att deras eget avskalade, abstrakta och konstruktiva formspråk var den optimala stilen. Den typ av fokusering och intresse för geometri och stereometri som växte fram under stora delar av 1900-talet var alltså inget unikt för arkitekturen, utan något man måste se i ett större idéhistoriskt sammanhang. Man kan se det tydligt i bildkonsten som hos Kasimir Malevitj med sin suprematism. Han gick också längre än kubisterna i sin strävan att reducera allt till geometri. Inom arkitekturen kan man också se hur El Lissitzkys (1890-1941) och Vladimir Tatlin (1885-1953) argumenterade för att reducera arkitekturen till ett minimum av funktionella grundelement, till ett formspråk baserat på konstruktion.

Under 1900-talet kan man alltså se att antikens formkanoner förlorade sitt inflytande i de arkitekturteoretiska diskussionerna. Det var naturligtvis inget abrupt slut utan en långsam process. Professorn i byggnadslära vid Konstakademien Claës Grundström höll under perioden 1883-1912 detaljerade föreläsningar om vikten av att inte avvika från de olika antika proportionslärorerna.¹⁴⁹

Liknande strömningar kan se hos Giuseppe Terragni (1904-1943) i *Gruppo sette*. När han ritade *Casa del Fascio* (1932-1936), kan man se hur han moderniserade den antika portiken. Man känner trots allt ett inflytande från Vitruvius i hans intresse för proportioner (husets grundplan var 33 meter och höjden exakt 16,5 meter).¹⁵⁰

Summers menar, att det som skedde inom arkitekturen var att se som en revolution. Han såg det som att det fanns en tröskel, där det klassiska arkitekturspråket övergavs. Hans resonemang för närmast tankarna till Kuhns paradigmskifte, men det är nog rimligare att tala om en diskursupplösning. Summers skriver ju själv att "Större delen av 1800-talet och en del av 1900-talet förblev på andra sidan".¹⁵¹

Modeformer virvlar nu runt på ytan och enstaka lysande skapelser blir stilbildande, men revolutionen är redan genomförd och utan kraft. Frågor rörande arkitekturens form håller på att försvinna och ersättas av frågor rörande tekniska och industriella ting samt sociala behov. - allt saker som har mera att göra med bygga än med arkitektur. Det kan till och med diskuteras om arkitekturen kommer att behålla sin hävdvunna position mycket längre eller om den kommer att ingå som ett led i stadsplanering, ingenjörskonst och industriell formgivning.¹⁵²

¹⁴⁹ Grundström, Claës, *Arkitektonisk proportionslära*, Konsthögskolans Arkitekturskola, Stockholm 1996.

¹⁵⁰ Bodén, Christer, *Modernismens arkitektur*, ArchiLibris, Helsingborg 1997, s. 294.

¹⁵¹ Summers 1968, s. 48.

¹⁵² Summers 1968, s. 46.

Arkitekturteoretikern Alberto Pérez-Gomez (1949-) beskriver i klartext avståndstagandet från de antika harmonibegreppen:

...en instrumentalisering av arkitekturtänkandet, eftersom den rycks loss från varje slags tillhörighet till en världsordning i pythagoreisk eller vitruviansk mening. I stället fastläggs symmetribegreppet på rent geometriska regler. De fråntas varje hänvisning till den mänskliga kroppen som därmed mister sin traditionsrika roll som arkitekturens konstanta, implicita måttstock. Också de optiska justeringar som den vitruvianska traditionen legitimerar kommer i konflikt med klassicismens rationalitetsdyrkan. Den kroppsligt grundade perceptionen får vika för ett arkitekturtänkande som snävt förbinds med den metodfixerade nya naturvetenskapen.¹⁵³

Om man på ett liknande sätt granskar moderna arkitekturhistoriska översiktsverk och de centrala facktidskrifterna, så bekräftas bilden av att antikens formkanoner nu var förpassade till arkitekturhistorien.¹⁵⁴

Man kan beskriva det, som att den nya arkitekturen inte bara bröt med traditionen, utan att den också försökte finna en ny tradition byggd på nya grundvalar och fundament. Förståelsen för denna nya arkitektur låg då inte i att hitta nya geometriska eller stereometriska system, utan att se den som ett språk som kan dekonstrueras semiotiskt.¹⁵⁵ Argumenteringen kan ses som att arkitekterna eftersträvade ett nytt paradigm eller en ny diskurs. De arkitekturteorier som kanske mer än några andra kom att avlägsna sig från antikens formkanoner var postmodernismen och dekonstruktivismen.

Postmodernismen var alltså inte ett plötsligt uppdykande fenomen utan en rörelse som långsamt växte fram. Chaplins "Moderna tider" från 1936 kan ses som ett sådant förebådande tecken. I filmen visar Chaplin hur den tekniska utvecklingen och industriproduktionen uppslukar människorna och rationaliteten övergår i irrationalitet. Den utvecklingen ledde till att det framgent hos postmodernisterna växte fram en positiv uppbrottsstämning. Det var den, som så väl formulerades, av en av deras föregångare, modernisten Karin Boye 1927.

*Bryt upp, bryt upp! Den nya dagen gryr. Oändligt är vårt stora äventyr.*¹⁵⁶

¹⁵³ Pérez-Gomez Alberto, i Caldenby & Nygaard, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 420.

¹⁵⁴ Trachtenberg & Hyman 1986.
Summers 1968.

Signums svenska konsthistoria, Signum, Lund 1994-2005.

¹⁵⁵ Wallenstein 2004.

¹⁵⁶ Boye, Karin. *Dikter*, Bonniers, Stockholm 1999, s.149. Dikten "I rörelse" finns i diktsamlingen "Härdarna". och gavs ut första gången på Bonniers 1927.

Postmodernismen

Under 1960-70-talet kan man alltså se hur en av dessa nya riktningar, postmodernismen, fick sitt genomslag. Det är en begreppsmässigt svårhanterlig period med ett markerat avståndstagande till alla traditionella eller formella formkanoner.¹⁵⁷ Inom arkitekturen kännetecknades perioden av ett fritt och ironiskt utnyttjande av alla stilelement. Man betonade det dekorativa på bekostnad av det praktiska, och därigenom blev den ett avståndstagande från funktionalismen. I den modernistiska konsten och arkitekturen var uppmärksamheten fokuserad på det fysiska konstverket som sådant, medan man inom postmodernismen var mer fokuserad på betraktarens reaktion på konstverket. Postmodernismen kan ses både som en fortsättning på och ett uppbrott från den konstnärliga modernismen liksom från upplysningstankarna. Begreppet postmodernism kom att få två diametralt olika användnings- och uttryckssätt. Dels förknippades den med en värdenihilism ("apokalyps nu"), och dels med en frälsningslära som skulle befria människorna från "det moderna".

Begreppet är inte så nytt som ordet antyder. Arnold Toynbee använde begreppet redan 1938 för att beteckna en ny historisk cykel som började 1875 och som signalerade slutet på den västerländska dominansen och en nergång för individualism, kapitalism och kristendom.¹⁵⁸ En intressant syn på begreppets komplexitet har framförts av Matei Calinescu (1934-2009) "Alla begrepp där en hel process finns semiotiskt koncentrerad undgår definiering... Bara det som inte har någon historia är möjligt att definiera".¹⁵⁹

En av de första gångerna postmodernismen fick ett större genomslag inom arkitekturen var, när Philip Johnson (1906-2005) satte ett chippendaleelement i toppen på den skyskrapa han byggde för AT&T. Det var ett tydligt visuellt exempel på tankar som Robert Venturi (1925-) sju år tidigare hade beskrivit i sin skrift *Learning from Las Vegas*. Han hade där argumenterat för införandet av ett lokalt formspråk, historiska referenser och popkulturinslag, något som de modernistiska arkitekterna hade bannlyst.¹⁶⁰ Venturi hade själv ett starkt historiskt intresse och hade en klassisk arkitekt skolning från Princeton men såg antikens formkanoner som doktrinära. När han tillfrågades om han hade någon formkanon eller sammanhållen diskurs, svarade han att "Min teori avsåg aldrig att ge recept till ett särskilt språk eller en särskild form".¹⁶¹ På andra ställen i hans texter, som exempelvis i *Complexity and Contradiction in Architecture*, kan man ändå uppfatta att han har en given strategi, när han skriver "And it is perhaps from the everyday landscape, vulgar and disdained, that we can draw the complex and contradictory order that is valid for our architecture as an urbanistic whole".¹⁶²

Det hus han byggde åt sin mor Vanna (1962-1966) är ett karakteristiskt exempel. (Bild 12.) Huset har följaktligen blivit kallat "Vanna-Venturihuset" och ligger på Chestnut Hill i Philadelphia. Det kan ses som en konsekvens av Venturis postmodernistiska manifest *Complexity*

¹⁵⁷ Wallenstein, Sven-Olof (ed), *Svar på frågan: Vad var det postmoderna*, Axl Books, Stockholm 2011. Heartney 2004, s. 6.

Mirzoeff, Nicolas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London & New York 2003, s. 3-4.

¹⁵⁸ Heartney 2004, s. 11.

¹⁵⁹ Calinescu, Matei, *Modernitetens fem ansikten*, Dualis, Ludvika 1987, s. 278.

¹⁶⁰ Heartney 2004, s. 11.

¹⁶¹ Hultin, Olof, Europa, USA och Arkitekturen, *Arkitektur* 1986:2 s. 27-31.

¹⁶² Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966, s. 132.

and Contradiction in Architecture.¹⁶³ Byggnaden kom att bli en postmodernistisk ikonbyggnad.¹⁶⁴ Venturi beskriver den övergripande tanken bakom byggnaden som att:

Architecture occurs at the meeting of interior and exterior forces of use and space. These interior and environmental forces are both general and particular, generic and circumstantial. Architecture as the wall between the inside and the outside becomes the spatial record of this resolution and its drama.¹⁶⁵

Byggnaden innehåller många historiska formelement. Det är en rektangulär byggnad med delat sadeltak och med breddsidan som huvudfasad. Denna påminner om ett antikt pediment. Skorstenen är av traditionellt slag som för tankarna till äldre gårdar på samma sätt som den öppna spisen med sin grova murstock i vardagsrummet. Den böjda bågen över dörrpartiet håller ihop pedimentet, samtidigt som den tydliggör dess klyvning. Huset har lunettfönster som betraktas som en av postmodernismens klichéer. Inne i huset finns sneda och buktade väggar liksom mängder av detaljer. Det hela är en medveten strategi, och han säger själv att "Familiar things seen in an unfamiliar context become perceptually new as well as old".¹⁶⁶ Harry Francis Mallgrave kommenterar Venturis fria formelement:

One is his fondness for "rhetorical" or "honky-tonk" elements drawn from popular culture. Venturi justifies their incorporation into a new and more inclusive architecture first on the basis of their (pop-art inspired) realism and second as a gesture of social protest against a political system currently engaged in an unpopular war. Another subtheme to emerge is Venturi's incipient populism.¹⁶⁷

När Venturi fick kritik för vad som betraktades som orolig arkitektur, ironiserade han över Mies van der Rohes mantra *Less is more* genom att kontra med *Less is bore*.¹⁶⁸

Marvin Trachtenberg har försökt sammanfatta Venturis arkitektur med att den inte bygger på uteslutningar och begränsningar utan är tillåtande, komplex och motsägelsefull i konstruktionen. Unwin beskriver huset som en rebellisk reaktion mot modernismen.¹⁶⁹ Venturi säger själv att arkitekturen skall vara en hybrid full av rikedom och vitalitet.¹⁷⁰

Nu hade antikens humanbaserade och formala formkanoner inte längre någon annan plats än i arkitekturhistorien. Det var inte bara så, att den antika diskursen var upplöst, utan man såg den som något aversivt som man borde ta avstånd från. Längre bort från antikens formkanoner går knappast att komma! Utvecklingen stannade naturligtvis inte med postmodernismen, utan den förlorade efter ett tag sitt inflytande. Eleanor Heartny kommenterade den utvecklingen:

Have we reached the end of the post-postmodern era? There is evidence everywhere of the return of the real. Art today is full of celebrations of the body, nature, tradition, religion, beauty and the self. Plenitude has returned. Modernism, or at least modernisms, are back in vogue. Meanwhile even the most ardent advocates of

¹⁶³ Venturi 1966.

¹⁶⁴ Bradbury, Dominic & Powers, Richard, *The Iconic House*, Thames & Hudson, London 2009, s. 164-165.

¹⁶⁵ Venturi 1966, s. 88-89.

¹⁶⁶ Venturi 1966, s. 50.

¹⁶⁷ Mallgrave 2005, s. 19.

¹⁶⁸ Trachtenberg, Marvin i Trachtenberg & Hyman, 1986, s. 563.

¹⁶⁹ Unwin 2009, s. 250.

¹⁷⁰ Trachtenberg, Marvin, i Trachtenberg & Hyman 1986, s. 563.

postmodernism have been forced to admit that the term has become discredited by its very popularity. As erstwhile postmodernist Hal Foster remarked recently, 'We did not lose. In a sense a worse thing happened: treated as fashion, postmodernism became démodé.'¹⁷¹

Ett annat exempel på hur postmodernisterna ironiserade är Charles Moores (1925-1993) *Piazza d' Italia* (1978), som är en publik plats med sprudlande italienskinspirerade formelement placerade som en främmande fågel mitt i New Orleans utan någon som helst anknytning till Italien. (Bild 13.)

Dekonstruktivismen

För att kunna belysa och ge perspektiv på postmodernismen beskrivs i korthet vad som hände efter den perioden. Det kan ses som en indikation på det man ur arkitekturhistoriskt senare såg som postmodernismens svaghet, och varför den övergavs. En mot postmodernismen kritisk rörelse kom på 80-talet, och det var dekonstruktivismen med frontfiguren Bernhard Tschumi. Man hade en närmast nihilistisk inställning och förnekade värdegrund eller gemensam diskurs. Man arbetade med medvetet förvrängda och upplösta formelement, kurvlinjer och diagonaler. Två av de största frontfigurerna var nämnde Peter Eisenmann och Frank O Gehry (1929-). Eisenmann har karakteriserat riktningen som att:

Deconstruction looks for "the between" - the ugly within the beautiful, the irrational within the rational - to uncover the repressed, the real resistant, cut into textuality and displace the system, so that only now does he see his truly. Deconstructionist projects emerging, in projects that tackle "the between," bring out the unease, creating an architecture for alienated man much the way Edward Munch had in painting.¹⁷²

Gehrys formspråk låter sig inte kategoriseras på något enkelt sätt. Man kan i dekonstruktivismen se uttryck som "störd perfektion", där man dekonstruktivt berövar klassiska ikonbyggnader sina formelement eller inför ovanliga formelement. Gehry experimenterade med nya former och bröt med ortogonal geometri och kunde till exempel bygga lutande väggar i korrugerad galvaniserad plåt och obehandlad plywood.¹⁷³ Gehrys formspråk framträder tydligt i vad som betraktas som en av dekonstruktivismens ikonbyggnader, Gehrys California Aerospace Center (1984) men även i hans egen bostad i Santa Monica i Kalifornien, Guggenheimmuséet i Bilbao och Vitramuseet i Tyskland. (Bild 14).

Ett annat exempel på hur man såg på samarbete över professionsgränserna var, när Tschumi vann arkitekttävlingen 1982-83 om utvecklingen av parken La Vilette och sökte samarbetade med Jaques Derrida (1930-2004).¹⁷⁴ Parken byggdes 1984-87 och är Paris' tredje största park (35,5 hektar med 10 miljoner besökare per år) med en koncentration av museer, teatrar, konserthallar. (Bild 15) I parken ligger också Pariskonservatoriet. Tschumi ritade naturligtvis inte alla byggnader själv utan anslöt en stor grupp likasinnade arkitekter. Bland byggnaderna kan

¹⁷¹ Heartney 2001, s. 77.

¹⁷² Mallgrave, Harry Francis & Goodman, David, *An Introduction to Architectural Theory. 1968 to the Present*, Wiley-Blackwell, London 2011, s. 93.

¹⁷³ Mallgrave 2011, s. 146.
Unwing 2009, s. 77.

¹⁷⁴ Nilsson 1996, s. 113ff.

Tietz, Jürgen, *Den moderna arkitekturens historia*, Ullman/Replik, Viken 2008, s. 92f.

nämnas *Cité des Sciences et de l'Industrie/City of Science and Industry* som är Europas största vetenskapsmuseum, *Cité de la musique/City of Music* som innehåller konsertsalar och musikmuséer, Pariskonservatoriet, Parisfilharmonikernas konserthall med 2400 sittplatser, ritat av Jean Nouvel och öppnat i januari 2015. Samarbetet mellan Tschumi och Derrida gick ut på att undvika att bygga en traditionell parkanläggning utan i stället med färg och form skapa ett publikt rum för interaktion. Hela uppbyggnaden av parkens ytor och byggnader gick ut på att dekonstruera den traditionella synen på parkanläggning. Det dekonstruktivistiska innebar bland annat, att parken skulle vara en historielös/"*non-place*" och existera i ett "dekonstruktivt vakuum". Jürgen Tietz beskriver arkitekturen som:

Den delvis splittrade, delvis expressiva utformningen av dess byggnader formade sig därutöver till en arkitektonisk sinnebild för det moderna samhällets perspektivlöshet och utsiktslösheten i försöket att samla den nya världens otaliga verklighetsfragment till en sammanhängande verklighetsupplevelse.¹⁷⁵

Det tydligaste ikoniska inslaget för dekonstruktivismen är inslaget av *35 follies*. (Bild 16.) Det är byggnader eller byggnadselement som uteslutande används för att markera dekoration, eller antyda att de representerar något annat än vad de gör.¹⁷⁶

Samtidens ledande arkitekter har alltmer intagit samma konstnärsroll, som man kan spåra till 1800-talet. Den kan beskrivas som att de ritar inte hus utan "skulpterar i terrängen". Den typen av konstnärskap låter sig naturligtvis inte dechiffreras i vare sig det ena eller andra typen av formkanon.¹⁷⁷ Det österrikiska arkitektkollektivet Coop Himmelblau skriver i sitt manifest 1980 "Vi är trötta på att se Palladio och andra historiska masker, för vi vill inte att arkitektur skall utesluta allt som är oroande. Vi vill att arkitektur ska ha mer: vi vill ha arkitektur som blöder, som strömmar ut, som vrider sig, och till och med bryts sönder".¹⁷⁸

Humanbaserad och formal formkanon har idag hamnat i ett arkitekturhistoriens kuriosakabinett. Trots det kan man inte bortse från, att många antika formelement och planlösningar ändå lever kvar som en del av vårt kulturarv. För en del av samtidens arkitekter fungerar de som en inspirationskälla, medan det för andra helt förlorat sin normerande karaktär och betraktas som en hämsko på den konstnärliga friheten.

¹⁷⁵ Tietz 2008, s. 92.

¹⁷⁶ Nilsson 1996, s. 23.

¹⁷⁷ Bradbury 2009.

¹⁷⁸ Nilsson 1996, s. 23.

Ett samtida exempel - Gert Wingårdh

En följdfrågeställning som intresserat mig, är att inte bara konstatera att antikens formkanoner förlorade sitt inflytande under postmodernismen utan vad hände sedan. Jag vill veta hur det förhåller sig i nutid. Det sätt jag valt för att nå dit är att försöka förstå hur en internationellt framstående samtida arkitekt förhåller sig till arkitekturteori. Jag har då valt Gert Wingårdh (1951-) som en representant för frontlinjen inom dagens arkitektur.

När jag granskar några typiska byggnader av honom är ett påfallande drag anpassningen till den fysiska omgivningen. Man kan se det i *Villa W* i Kullavik. (Bild 17.) Fasaden är byggd i glas och walesisk skiffer (*penhryn*) av samma slag som romarna använde i sina befästningar under Hadrianus tid. För att byggnaden skall smälta in i naturen har stenfasaden minimalt med fogar, och byggnadskroppen baseras på en kombination av symmetri och asymmetri.¹⁷⁹ På samma sätt låter han klovytan bara gå i en riktning, så att släpljuset lockar fram ett landskap av resliga kullar och vindlande dalar - ett Wales i miniatyr.¹⁸⁰ En likartad anpassning kan man se i hans *Naturum* vid Tåkern Glänås från 2012. (Bild 18.) Den arkitektoniska idén är att byggnaderna skall underordna sig landskapet och att hitta nya former genom att använda ett uråldrigt byggnadsmaterial som vass. Han använde 36 miljoner vasstrån till bygget.¹⁸¹

Idéerna till utförandet av många byggnader kommer ofta från personliga erfarenheter. När han ritade Skandinavians största köpcentra, *Emporia* i Malmö 2012, skriver han själv på ett sätt som ger en unik inblick i hans kreativa process bakom arbetet. (Bild 19.) Han berättar, att han har ett barndomsminne av att pappan hade ett bärnstensstycke på sitt skrivbord. Det hade en konkav yta som fångade ljuset från bländande vitt över honungstoner till djupt tefärgade toner. I *Emporia* eftersträvade han samma effekt och skriver att "Bärnstensentrén inramar ett utsnitt av evigt skiftande himmelsljus; De 16 millimeter tjocka dubbelkrökta glasen är upp till fyra meter breda, gjutna mot individuellt anpassade former och monterade med öppna fogar... havsentrén mot väster har blått glas".¹⁸²

Man hittar i Wingårdhs arbeten några få referenser till antiken. Ett exempel är den tidigare nämnda Stockholm Olympic Arena (sid.17.) Ett annat är flygledartornet *Arlanda Tower*. (Bild 20.) Det är byggt som två överlappande kolonner med stora cirkclar längst upp. Det är byggt på ett sätt som påminner om de antika kolonnernas tripartitsystem och har en klart markerad bas, en lång kolonn och överst en typ av kapital. Den finländska konstnärinnan Silja Rantanen har blästrat in texter från Antoine de Saint-Exupérys bok *Postflyg Syd* från 1929. Wingårdh beskriver också tornet som att "Tornets form är två cirkclar som går in i varandra. Det bärande motivet är en drake som dag och natt vakar över de tre start- och landningsbanorna. En vikingadrake med två huvuden, två halsar och kroppar, en vit och en svart, som förenar människa och teknik".¹⁸³

¹⁷⁹ Wingård, Gert. *Wingårdh arkitektkontor. Årsberättelse*, 2013, s. 26.

¹⁸⁰ Wingård 2013, s. 104.

¹⁸¹ Wingård 2013, s. 46.

¹⁸² Wingård 2013, s. 00.

¹⁸³ Cimmerbeck, Magnus et. al, *Nordic by Nature*, Natur och Kultur/LT, Stockholm 2001, s. 166.

Om man vidare försöker se om det finns någon hänvisning till pythagoreiska eller andra matematiska relationer, så finns det en text där Wingårdh kommenterar detta:

Det kan vara svårt att hantera jämna tal. Regelbundenheten kan bli banal, fast ibland är tomrummen emellan viktigare än volymerna. Och mellan jämt antal former bildas alltid udda antal mellanrum. Ett är sitt eget universum. Med två börjar en dynamik, men komplexiteten först vid tre. Fyra bildar i alla händelser en väldigt sluten grupp. Fem flaggar för en möjlig fortsättning. För att inte tala om sju. Vid åtta går gränsen från individer till massa. Större antal går inte att greppa utan att börja räkna dem en och en.¹⁸⁴

Wingårdh anpassar sig hela tiden efter uppgiftens krav och möjligheter. Det betyder att man i de stora monumentala verken som *Aula Medica* och *Emporia*, närmast får en barock känsla som för tankarna till Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680) och Francesco Borromini (1599-1667), medan hans villor mera kännetecknas av enkelhet, funktionsmässighet och minimalism i detaljerna. Allt detta kopplat till en extrem lyhördhet för material och plats i Gunnar Asplunds (1885-1940) bemärkelse och med en färgsättning med Bruno Tauts (1880-1938) mod och känslighet.

Det är svårt att se någon enhetlig linje i Wingårdhs arbeten utan han anpassar sig hela tiden efter situationen. Mikael Nannfelt går så långt, att han anser att skillnaderna i arbete och uttryck är så stora att byggnaderna lika väl kunde vara ritade av helt olika arkitekter.¹⁸⁵ Mark Isitt är inne på samma linje och skriver "Such flexibility should be regarded as a virtue, of course, and is almost certainly good for clients and users, but it hinders the production of a constantly recognisable style, the comforting "brand" which is today so much in demand."¹⁸⁶

Wingårdh delar själv denna uppfattning och skriver att:

Det speciella med dagens arkitektur är att det inte finns något givet svar på vad som är rätt och fel. Det är å ena sidan väldigt tillåtande, eller borde i alla fall kunna vara det. Men när målet rör sig, blir det å andra sidan svårt att träffa rätt. Det får varken brista i förmågan att förstå, rita, förklara eller bygga. En extraordinär arkitektur kräver extraordinära begåvningar.¹⁸⁷

Om det nu är så att det inte finns någon distinkt linje, så får man undersöka om det finns några typiska drag. Ett sådant drag är att han inte tvekar att låta sig inspireras och utveckla sina egna versioner av arkitektoniska lösningar, som han sett hos andra arkitekter. Wingårdh använder inte ord som plagiera, inspirera eller härma, utan "citera" för att beteckna detta. Man kan i många byggnader se exempel på detta. Han anger själv, att de välvda taken hos AstraZeneca är ett citat från australiensaren Glenn Murcutt och den stora glasväggen från fransmannen Jean Nouvel, detaljerna i Ericssons trapphus i Lund är citat från tysken Günter Behnisch, och att han citerat Frank Lloyd Wright och Emilo Ambasz i bygget av Öjareds golfklubb.¹⁸⁸

Det finns skäl att stanna upp lite extra vid Wingårdhs kommentar kring den österrikiske arkitekten Adolf Loos (1870-1933). Han tillhörde samma radikala grupp som Karl Kraus (1874-1936), Oskar Kokoschka (1886-1980) och Arnold Schönberg (1874-1951). I skriften *Ornament und Verbrechen* (1908) argumenterade han mot allt typ av ornamentik. Wingårdh håller

¹⁸⁴ Cimmerbeck 2001, § 92.

¹⁸⁵ Nannfelt 2008, s. 67.

¹⁸⁶ Nannfelt 2008, s. 284.

¹⁸⁷ Waern, Rasmus & Wingårdh, Gert, *Vad är arkitektur och 100 andra jätteviktiga frågor*, Langenskiöld, Stockholm 2013, § 7.

¹⁸⁸ Cimmerbeck 2001, s. 12.

upp två drag som han ser som centrala för sin arkitektur, och det är att arkitekturen måste vara sensuell och visuell.

Om det sensuella skriver han:

Behaget döljer och lockar. När väggar och öppningar skapar en rytm av fördoldhet och öppenhet blir arkitekturen oemotståndlig. Det har ingenting med stil att göra. Lockelsen i att inte se allt på en gång kan vara lika stark i en paviljong som i en lägenhet.¹⁸⁹

Om man sedan ser på det visuella, uttrycker han uppfattningen att:

All arkitektur som gör bestående intryck modellerar dagsljuset. Hur det faller på en yta, hur skuggorna spelar, hur det får en linje, ett material eller ett djup att teckna sig är centralt för arkitekturen som konstform. Det är en kvalitet som går på tvärs genom alla kulturer och alla epoker. Ljuset kostar inget, men att skapa de katedraler, aulor, villor och palats där den medvetna hanteringen av ljuset fått bestämma gestalten har krävt mycket möda. Men det finns också rum där ljusupplevelsen kommit alldeles av sig själv; gistna lador, dunkla grottor och igloor.¹⁹⁰

Om man ser Gerth Wingårdh som en typisk representant för nutida arkitektur, så kvarstår uppfattningen att de antika formkanonerna fortfarande saknar relevans.

¹⁸⁹ Waern & Wingårdh 2013, §19.

¹⁹⁰ Waern & Wingårdh 2013, §51.

4. Avslutande diskussion

I denna avslutande diskussion väljer jag, att förutom att reflektera kring uppsatsens frågeställning, tydliggöra några konstvetenskapliga problemställningar som aktualiserats under arbetet och som kan bli föremål för framtida forskning.

Uppsatsens frågeställning: Kan man se förändringen från humanbaserad och formal formkanon till personlig formkanon som diskursförskjutningar i Foucaults bemärkelse eller som paradigmskiften i Kuhns bemärkelse?

För att undersöka detta och kunna ta ställning till vilka förändringar som skett över tid från den grekiska antiken över den romerska kulturkretsen, renässansen, nyklassicismen och 1900-talet fram till våra dagar, har utgångspunkten varit att hitta texter och byggnader som varit karakteristiska för respektive epok.

Innan jag tar slutgiltig ställning till studiens frågeställning och resultat, vill jag reflektera över några problemställningar som aktualiserats under arbetets gång. Det gäller funktionaliteten hos två i uppsatsen centrala begrepp - formkanon och epok samt fokuseringen på betraktarens öga, performativitet och alternativa fokus.

Formkanon

I uppsatsen har använts tre olika typer av formkanon. En första reflektion med anledning av detta är, att det är nästintill omöjligt att formulera optimalt distinkta definitioner på formkanoner, så att det språkliga uttrycket blir tillräckligt bestämt och avgränsat. Det finns inte heller någon absolut gällande och accepterad definition av begreppet formkanon, som jag har kunnat hänvisa till. Detta är inte en unik svårighet utan ett generellt problem inom humaniora att formulera logiskt stringenta definitioner. I ideala fall krävs att definitioner skall vara precisa, adekvata och fria från cirkelresonemang. Trots svårigheterna var jag ändå tvungen att göra ett val, om jag skulle definiera formkanon som en teoretisk, deskriptiv, operationell eller stipulativa definition. I uppsatsen valde jag att definiera kanonformerna som stipulativa. Jag bedömer ändå, att de använda definitionerna av formkanoner har varit funktionella och fungerat för uppsatsens specifika syfte

Stil-Epokbegreppen

Om man med epok bara anger årtal när epoken börjar och slutar, är det svårt att frigöra sig från att det inte också finns ett inslag av stil. Det är i sig ett komplicerat och omdiskuterat begrepp. Hans-Olof Boström har beskrivit problematiken:

Stilbegreppen är väl som deskriptiva som klassifikatoriska instrument nödvändiga, och det är svårt att finna termer som skulle kunna ersätta de. Att använda dem normativt är riskabelt, och som epokbeteckningar borde de undvikas, om de inte är för djupt rotade. Ett oreflekerat användande av stilbegreppet leder lätt vilse, använder vi dem med försiktighet och vet vad vi menar behöver det inte göra någon skada.¹⁹¹

¹⁹¹ Boström, Hans-Olof (red), *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, Carlsson, Stockholm 2000, s. 133.

Epoker brukar förknippas med en viss karakteristisk stil. Ett sådant exempel är "nyklassicism". Vare sig man vill eller ej, så finns det innehållsmässiga associationer till den grekiska och romerska antiken. Eftersom epokbegrepp, som exempelvis nyklassicism, ändå har en så dominerande ställning och trots alla ifrågasättanden av teoretiker som Foucault, så lever ändå begreppet kvar. En lösning för att förstå detta är att tolka stil/epokbegreppen i termer av Wittgensteins familjebegrepp:

Consider for example, the proceedings that we call "games". I mean board-games, card-games, ball-games, Olympic games, and so on. What is common to them all? -Don't say: "There must be something common, or they would not be called 'games'" - but *look and see* whether there is anything common to all, -For if you look at them you will not see something that is common to *all*, but similarities, relationships, and a whole series of them at that. To repeat: don't think, but look! -Look for example at board-games, with their multifarious relationships. Now pass to card-games; here you may find many correspondances with the first group, but many common features drop out, and others appear. When we pass next to ball-games, much that is common is retained, but much is lost. -Are they all 'amusing'? Compare chess with noughts and crosses. Or is there always winning and loosing, or competition between players? Think of patience. In ballgames there is winning and loosing; but when a child throws his ball at the wall and catches it again, this feature has disappeared. Look at the parts played by skill and luck; and the difference between skill in chess and skill in tennis. Think now of games like ring-a-ring-a-roses, here is the element of amusement, but how many other characteristic features have disappeared! And we can go through the many, many other groups of games in the same way; can see how similarities crop up and disappear.

And the result of this examination is: we see complicated network of similarities overlapping and criss-crossing: sometimes overall similarities, sometimes similarities of detail.¹⁹²

Med det här sättet att se och tolka stil/epokdefinitionerna är det möjligt, att trots alla svagheter, ändå se dem som funktionella och praktiskt användbara. Dilemmat är att detta verkar vara begränsat till och med modernismen. Det som händer därefter är betydligt svårare att hantera, genom att det inte på samma sätt finns tydliga kontinuerliga övergångar mellan perioderna. Lyotard menar också, att de inte längre är meningsfullt att tala om epok/stil.¹⁹³

Jag väljer att exemplifiera den här problematiken med begreppet/epoken postmodernismen. Lyotards inställning blir uppenbar, när man försöker hitta en meningsfull definition av den. Han beskriver postmodernismen som att det är en period "där de stora berättelserna inte längre är giltiga". Idéhistorikern Svante Nordin sammanfattar Lyotards hållning:

Nu förkunnade Lyotard en ny hedendom, en sekulariserad inställning till tillvaron. De stora berättelserna är, menade han, på väg att ersättas av de partiella, fragmentariska, subjektiva och provisoriska sanningarna. Inte minst har den stora berättelsen om vetenskapen och "det moderna projektet" brutit samman. Modernismen som dröm om lineärt framsteg och om människans emancipation ersätts i det postmoderna tillståndet av de många individuella projekten till en universell rörelseriktning. Avgörande på ett kunskapsteoretiskt plan är därvid frånvaron av en "högsta instans".¹⁹⁴

I den teoretiska diskussion som föreligger om postmodernismen, kan man se att möjligheten till att uppnå konsensus om vad den innebär verkar osannolik. På samma sätt är det, som Foucault menar, ett dilemma och kanske meningslöst att försöka definiera när den började och om den har upphört. Lyotard går så långt, att han säger att det postmoderna till och med kom före

¹⁹² Wittgenstein 1963, § 66.

¹⁹³ Lyotard 1984.

¹⁹⁴ Nordin 2003, s. 536-537.

det moderna som ett *futur antérieur* - ett sammansatt futurum eller det förflutnas futurum.¹⁹⁵ Ofta används också begreppet pejorativt för att beteckna mycket inom såväl den intellektuella och konstnärliga världen som aversivt.

Vissa teoretiker som Jürgen Habermas (1929-) och Frederic Jameson (1934-) var också extremt kritiska mot hela fenomenet.¹⁹⁶ Hur man än vänder och vrider på problematiken, så går det inte att hitta någon tydlig linje när det gäller att förstå begreppet. Man får nog nöja sig med Karlholms lakoniska svar:

Det första snabba svaret på frågan "vad var det postmoderna?" är för mig att det var ett tillstånd i västvärlden då vi började säga att det moderna *var*.¹⁹⁷

Det återstår alltså att se, om man en gång i framtiden kommer att beskriva postmodernismen som en stil eller en daterbar epok. För den här studien är det svårt att se, att man ens kan hålla den samman med Wittgensteins familjebegrepp.

Ett sätt att konkretisera problematiken är att närmare analysera en av postmodernismens stora portalfigurer - Venturi. En första möjligtvis djärv tanke är, att mycket av den moderna arkitekturen med dess fria hållning och personliga harmonibegrepp kan ses som ett uttryck för öppenhet och frihet från traditionella lösningar. Men jag inser snabbt svårigheten när jag granskar Venturis "Vanna-Venturihuset" (1962-1966) på Chestnut Hill i Philadelphia. Det har ju av tradition betraktas som en av postmodernismens ikonbyggnader. Den innehåller en så bred variation av stilelement, att man knappast kan placera byggnaden i någon tradition. Det finns således ingen linje som är enkel att följa.¹⁹⁸ Venturi betonade själv, att han stod för ett personligt sätt att förhålla sig till arkitektur, men man känner ändå influenser från manieristisk italiensk arkitektur och popkonst. Han skiljde på två typer av arkitektur - "ankan och det dekorerade skjulet". Det dekorerade skjulet (*the decorated shed*), är en blandning av eklekticism och historiska pastischer. Det kan jämföras med en skylt där en bild av vilket slag som helst, bokstäver, mönster, arkitektoniska element etc förmedlar ett budskap.¹⁹⁹ En anka är en byggnad som ser ut som sin funktion eller om man så vill dess inre organisation framträder i dess yttre i exteriören.²⁰⁰

¹⁹⁵ Wallenstein 2011, s. 9.

¹⁹⁶ Habermas, Jürgen, *The philosophical discourse of modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990.

Jameson, Frederic, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke Univ. Press, Durham 1992.

¹⁹⁷ Karlholm, Dan, "Konstnären och verket och andra postmoderna verkningar", i Wallenstein, Sven-Olof, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna*, AxlBooks, Stockholm 2011, s. 59.

¹⁹⁸ Unwin 2009, s. 250 ff.

¹⁹⁹ Gregor Paulsson kritiserade redan 1916 traditionen att dölja byggnadens innehåll med en annan typ av fasad. "Hela vår arkitektur från de nyss förflutna årtiondena kännetecknas av en egendomlig motvilja mot att angiva sitt ändamål genom att med ett praktfullt skal skylta över det inre, som om detta vore något att skämmas över". Paulsson 1916, s.86..

²⁰⁰ Ett historiskt exempel på detta är Amsterdamskolan med Johan Melchior van der Mey, Michel de Klerk och Pieter Kramer. I deras Scheepvaarhuis i Amsterdam (1912-1916) ser man direkt hur byggnaden blir ett uttrycksbärande objekt. Bara genom att se på den får man en uppfattning om dess funktion. Unwin 2009, s.65.

Venturi beskriver själv sin hållning till formkanon i första kapitlet i sitt huvudverk *Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto*:

I like complexity and contradiction in architecture. I do not like the incoherence or arbitrariness of incompetent architecture nor the precious intricacies of picturesqueness or expressionism. Instead, I speak of a complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of modern experience, including that experience which is inherent in art. Everywhere, except in architecture, complexity and contradiction have been acknowledged, from Gödel's proof of ultimate inconsistency in mathematics to T.S. Eliot's analysis of "difficult" poetry and Joseph Albers' definition of paradoxical quality of painting. But architecture is necessarily complex and contradictory in its very inclusion of traditional Vitruvian elements of commodity, firmness, and delight. And today the wants of program, structure, mechanical equipment, and expression, even in single buildings in simple contexts, are diverse and conflicting in ways previous unimaginable. The increasing dimension and scale of architecture in urban and regional planning add to the difficulties. I welcome the problems and exploit the uncertainties. By embracing contradiction as well as complexity, I aim for vitality as well as validity.²⁰¹

Man kan alltså se i det här "manifestet", liksom i hela skriften, hur väl förankrad Venturi är i den klassiska traditionen, samtidigt som han ändå förhåller sig helt fri. Traditionen från exempelvis Vitruvius är inte längre bindande. Det är också en uppfattning som bekräftas av arkitekturhistorikerna.²⁰²

Om man sammanfattar diskussionen kring de använda epokbegreppen, är bedömningen att de trots allt varit funktionella periodiseringar för den här studiens syfte. Problemet uppstår när det gäller 1900-talet som domineras av de personliga kanonformerna. Men det är också en iakttagelse som bekräftar undersökningens huvudhypotes, den att antikens formkanoner i allt väsentligt förlorat sin relevans under 1900-talets andra hälft.

Betraktarens öga

En komplikation vid en undersökning av det här slaget är det påtagliga fokus som ligger på "betraktarens öga". Ända sedan antiken har synsinnet haft en hegemoni över andra sinnen.²⁰³ Den finske arkitekturprofessorn Juhani Pallasmaa har reagerat på detta och talat om "ocular-centrism". Han menar att ingen upplevelse är ensidigt begränsad till en sinnesmodalitet. Detta gör att alla tolkningar av konst och arkitektur blir haltande. Pallasmaa citerar också Le Corbusier som skriver att "I exist in life only if I can see"...I am and I remain an impenitent visual everything is in the visual".²⁰⁴ På likartat sätt kommenterar han hur Mies van der Rohe medvetet arbetar med att aktivera synintrycken i sin arkitektur "... frontal perspectival perception predominates, but his unique sense of order, structure, weight, detail and craft decisively enriches the visual paradigm".²⁰⁵

²⁰¹ Venturi 1966, s. 22.

²⁰² Mead, Christopher (ed), *The Architecture of Robert Venturi*, University of New Mexico, Albuquerque, 1989.

²⁰³ Jay, Martin, "Scopic regimes of modernity" i Mirzoeff, Nicolas, *The Visual Culture Reader*, Routledge, London 1998, s. 66-69

²⁰⁴ Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin*, John Wiley & S Ltd, London 2005 s. 27.

²⁰⁵ Pallasmaa 2005, s. 29.

Det hela påminner till en del om Maurice Merleau-Pontys (1908-1961) ståndpunkt:

We see the depth, the smoothness, the softness, the hardness of objects; Cézanne even claimed that we see their odour; If the painter is to express the world, the arrangement of his colours must carry with it this indivisible whole, or else his picture will only hint at things and will not give them in the imperious unity, the presence, the insurpassable plenitude which is for us the definition of the real.²⁰⁶

En samtida arkitekt som Gert Wingårdh delar också den uppfattningen och påpekar att det visuella gäller inte bara de stora volymerna utan även detaljerna, där även det taktila blir en central del av upplevelsen:

Upplevelsen av arkitekturen blir inte mindre för att dimensionerna minskar. Tvärtom. Det är i detaljerna vi känner huset med huden, därför är det också i detaljerna kopplingarna till kroppen blir starkast. Dagens civilisation är en bildkultur, men arkitekturens uttrycksmedel går bortom det visuella. I dörrhandtaget känns inte bara formens yta, utan också låsets fjädring, dörrrens tyngd och beslagens precision.²⁰⁷

Neuropsykologiskt finns stöd för den ståndpunkten. Ett exempel är arkitekten John P. Eberhard som arbetat tvärvetenskapligt med neurofysiologer och kognitionspsykologer. Han menar att det finns stöd för att människan har en generell förmåga att förstå stereometriska system som rumsbildningar, och att det sker genom en samordning av alla sinnesmodaliteter.²⁰⁸ Nobelpriset i medicin/fysiologi 2014 har också utdelats för kunskaperna om människans inbyggda förmåga att förstå och orientera sig i rum. Det finns alltså en lång tradition från gestaltpsykologerna och fenomenologerna och framåt som betonar interaktionen mellan individ och objekt.²⁰⁹

En annan aspekt av det visuella som påverkar bedömningen är objektens kontext. I museerna hänger konstverken sida vid sida utifrån olika hängningspolicies. Det är svårt att uppleva en målning oberoende av vad som hänger på respektive sida. På samma sätt är det naturligtvis med arkitektur. En byggnad kan stå kvar, medan de omgivande byggnaderna rivits eller blivit ersatta av nya. Intrycket blir naturligtvis då helt annorlunda.²¹⁰ Hayden tar upp samma tema och påpekar att det påminner till en del om Wittgensteins begrepp om "aspektskiftning", vilket har att göra med att samma föremål, som i detta fall arkitektur, kan uppfattas olika beroende på sammanhanget.²¹¹ På samma sätt som hängningen av målningar påverkar upplevelsen, så står ju byggnaderna sällan som solitärer. Ofta har dessutom kontexten ändrats. En ytterligare en reflektion jag gör är att arkitekturens verkkningsmedel är former som kan ses som ett språk, där byggnaden visualiserar eller kompletterar sin omgivning eller kontext. Unwin beskriver det som att "places mediate between us and the world".²¹² Alvar Aalto är ett exempel på en arkitekt som medvetet försökte integrera det han såg, som det finska landskapets egenart med hjälp av ett levande organiskt formspråk. Det var bland annat detta

²⁰⁶ Edie, James, M, (ed), *The primacy of perception, and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*, Northwestern University Press, Evanston Ill., 1964, s. 15.

²⁰⁷ Waern & Wingårdh 2013, § 63.

²⁰⁸ Eberhard 2009.

²⁰⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 2002.

Bengtsson, Jan, *Sammanflätningar*, Daidalos, Göteborg 2013.

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception*, Faber, London 1954.

Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley 1969.

²¹⁰ Arnold, Dana, *Konstvetenskapen*, Raster, Stockholm 2006, s. 39.

²¹¹ Hayden 2006, s. 87.

²¹² Unwin 2009, s. 30.

som postmodernisterna bröt mot och det är en arkitektursyn och så långt från Adolf Loos idé om att ornament sågs som en förbrytelse som man kan komma.

Performativitet

En annan konstvetenskapligt teoretisk frågeställning som aktualiseras när jag tolkar arkitekturförändringar diakront, är vilken betydelse har det att jag känner till något om arkitekterna och byggnadernas historia. Det uppstår alltid ett samspel mellan betraktaren och verket. I Margareta Rossholm-Lagerlöfs terminologi kan man beskriva det som ett performativt spel.²¹³ En följdfråga blir om det är möjligt att vara "stilistiskt värdeneutral", när man exempelvis betraktar historiska byggnader som Pantheon? Det är den problematik som påpekat tidigare av Ruth Benedict, att "man ser inte själv den lins genom vilken man betraktar världen". För min egen del har jag svårt att tro att det är möjligt. Det finns skäl att inse att varje beskrivning av ett verk har ett subjektivt inslag, och att det därför är missvisande att se den som alltigenom objektiv.²¹⁴ En sådan problemställning handlar om att när man ser på arkitektur så har delarna sin egenstruktur och symbolvärde eller visuell retorik. Man kan också beskriva det som att arkitektoniska verk har formal artikulering och tekniskt utförande.²¹⁵

Alternativa fokus

Här har koncentrationen skett på formkanon, men under arbetets gång har jag funderat över fördjupande och kompletterande studier med fenomenologiskt fokus på hur man framställt detaljer i byggnadskroppen. Ett exempel på detta är relationen mellan golv, väggar och tak. Golvet definierar förhållandet till jorden och framträder som en sockel eller bas, väggen kontrollerar utsträckning och sammanhang i horisontell riktning, samtidigt som den förbinder golv och tak. Taket avslutar byggnaden och visualiserar förhållandet till himlen. I väggen möts yttre och inre krafter, och fönsterpartierna sätter gränsen mellan ute och inne. Frank Lloyd Wright (1867-1959) är ett bra exempel på en arkitekt som ville minimera gränsen mellan ute och inne. Han försökte i stället uttrycka taket, markkontakten och det horisontella. Hörnet förenar byggnadselementen och är väsentlig för upplevelsen av byggnaden. Borromini betraktade till exempel hörnet som arkitekturens fiende, för där blev det visuella intrycket förändrat till ett ting.²¹⁶ Wingård argumenterar i samma riktning. "Det är gränsen ögat ser, inte ytan. Därför är gränsen så viktig för hus. Och viktigast är gränsen mellan hus och himmel".²¹⁷ Unwin har en analog analysmetod och betonar vikten av nyckelelement vid analys av arkitektur som ljus, färg, materialitet, temperatur, ventilation, ljud, doft, skala och tid.²¹⁸ Ett annat exempel på att arkitekter medvetet försökt påverka upplevelsen i viss riktning

²¹³ Rossholm-Lagerlöf, Margareta, *Inlevelse och vetenskap: om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm 2007.

²¹⁴ Nodin, Eva, *Tusen möjligheters rike*, Atlantis, Palmkron, Stockholm 2004, s.4.

Sjölin, Jan-Gunnar, *Om konstkritik*, Palmkron, Lund 2003, s.20-21.

Palmköld, Hugo, *Den svenska smaken. Konstkritik från barock till romantik*, Studentlitteratur, Lund 1997.

Larsson 2010.

²¹⁴ Norberg-Schulz 2000.

²¹⁵ Nilsson 1996, s. 95.

²¹⁶ Norberg-Schulz 1992, s. 79.

²¹⁷ Cimmerbeck 2001. s. x.

²¹⁸ Unwin 2009, s. 45 ff.

kan man se i Gunnebo slott. Det är byggt i trä med form och färg som skall efterlikna sandsten.

Diskursförskjutningar vs paradigmskiften

När jag granskar utvecklingen av kanonformerna över den tid undersökningen berör, så kan jag konstatera följande. Både humanbaserad och formalbaserad formkanon har alltså sina ursprung i *Magna Graecia*. Det finns dock två intressanta skillnader. Humanbaserad formkanon kan spåras till de försokratiska tänkare som var verksamma i området kring joniska staden Miletos på 500-talet f.Kr. (nuvarande Turkiets västkust). Formalbaserad formkanon kan i sin tur spåras till det filosofiska brödrskapet Pythagoras (580 f.Kr - 495 f.Kr.) bildade i Kroton 530 f.Kr. (nuvarande syditalien). Om man försöker se något mönster i den grekiskt-romerska antika kulturkretsen, kan man konstatera att även om kanontyperna fungerade parallellt, så hade den formalbaserade formkanonen en dominans i den klassiska romerska kulturkretsen. I Foucaults terminologi kan man tala om parallella diskurser med en idéhistoriskt gemensam bas. Begreppen är alltså samtida men från vitt skilda delar av den grekiska kulturkretsen. Det är en öppen fråga om de geografiskt olika ursprungena haft någon betydelse för formkanonernas varaktighet. Humanbaserad formkanon hade ett klart mer geografiskt perifert ursprung, medan formalbaserad formkanon hade sitt ursprung mer centralt i Europa. Det kan naturligtvis också ha att göra med att den var lättare att hantera, genom att den byggde på matematiskt beskrivbara relationer.

Under renässansen förlorade den humanbaserade formkanonen i stort sett sitt inflytande, och den formalbaserade formkanonen blev en dominerande kanon som man kan se hos Alberti och Palladio. Det var dock en kanon som man under renässansen efterhand förhöll sig allt friare till.

Under nyklassicismen kan man se en klar diskursförskjutning, där de antika formkanonerna övergick till att bli vad som närmast kunde kallas en inspirationskälla. Ur den kunde man fritt välja byggelement som passade för det specifika ändamålet. Karaktären på byggnaderna var ändå sådan, att man klart kunde se det antika inflytandet. Om man under renässansen började förhålla sig fritt till de antika formkanonerna, så ökade frihetsgraderna under nyklassicismen. Den tidigare stränga hållningen började närmast krackelera. Det var en utveckling som fortsatte under 1800-talets slut och 1900-talets början.

Från den period som brukar betecknas som modernismen hade de antika formkanonerna i allt väsentligt förlorat sin hegemoni. De ledande arkitekterna förhöll sig nu fritt till historien. Ett exempel på detta är hur Ragnar Östberg tar upp ett enstaka antikt formelement och låter tornet till Stockholms stadshus (1923) präglas av antropomorf *entasis*. På samma sätt som de doriska kolonnerna i Parthenon ger det formelementet ett intryck av maskulinitet.

Ett annat exempel på frihet från antik formkanon kan man se hos Venturi. I både "Vanna-Venturihuset" och i många av hans andra verk har han betonat sitt oberoende av den antika

traditionen genom att använda vilka formelement han vill.²¹⁹ Den iakttagelsen bekräftas även när jag analyserat dekonstruktivister som Gehry och Tschumi.

Om jag utifrån det sagda återgår till undersökningens frågeställning om man kan uppfatta formkanonernas förändring som diskursförskjutningar i Foucaults bemärkelse eller som paradigmskiften i Kuhns bemärkelse, så är min slutsats följande.

Slutsats

Om jag utifrån Kuhns terminologi, skulle se de ursprungliga formkanonerna som paradigmer, så är problemet att man inte kan tala om något tydligt paradigm på 1900-talet och därigenom inte heller om något paradigmskifte. Dessutom argumenterade Kuhn för att paradigmskiften skulle vara relativt snabba och ryckvisa och så har ju inte varit fallet med formkanonernas förändring.

Jag ser därför formkanonerna som diskurser som långsamt krackelerade över tid från antiken fram till modernismen, och att de under 1900-talet helt förlorade sin normativa karaktär. Det hela är en gradvis process som kan jämföras med diskursförskjutningar.

En ytterligare komplikation, i svaret på forskningsfrågan, om man vill hålla sig "bokstavligt" till Foucault, är att han kritiserar uppdelningen i olika diskurstyper som vetenskap, litteratur, historia, fiktion etc. Han menar att det är orimligt att se dem som historiska individualiteter. En enhet som han anser vara viktig att sätta ur funktion är *verket*. För Foucault är, för att anknyta till den här studien, ett arkitektoniskt verk en svag materiell enhet i jämförelse med den diskursiva enhet den utgör underlaget för. Det finns ofta en föreställning, att det i sina såväl stora som små och obetydliga delar är ett uttryck för arkitektens tankar, erfarenheter, fantasier samt medvetna och omedvetna impulser. Lösningen kan då vara att se formkanonerna som indikatorer på en underliggande diskurs, och det är också den grundsynen som jag angett i kapitel 1 (s. 5ff.).

Cirkeln har alltså slutit sig!

.....

²¹⁹ Mead 1989.
Handlin 1997, s. 265 ff.

Litteraturförteckning

- Ackerman, James, S., *Palladio*, Penguin Books, Harmondsworth Middlesex, 1966.
- Akner-Koler, Cheryl, *Form and Formlessness - questioning aesthetic abstractions through art projects, cross-disciplinary studies and product design education*, Chalmers University of Technology, Göteborg 2007.
- Alberti, Leon, Battista, *On the art of building in ten books*, MIT Press, Cambridge Mass. 1991.
- Alberti, Leon, Battista, *Om Målarkonsten*, Symposion, Stockholm/Stehag 1996.
- d'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publications, London 2005.
- Ambjörnsson, Ronny, *Människors undran*, Natur och Kultur, Stockholm 1997.
- Andrén, Anders, *Horatius' Diktkonsten/Ars Poetica*, Åströms förlag, Jonsered 1992.
- Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception*, Faber, London 1954.
- Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley 1969.
- Arnheim, Rudolf, *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, Berkeley 1977.
- Arnheim, Rudolf, *The Power of the Center*, University of California Press, Berkeley 2009.
- Arnold, Dana, *Konstvetenskapen*, Raster, Stockholm 2006.
- Baeckström, Arvid, *Gunnebo. Ritningarna*, Nordiska muséet, Stockholm 1977.
- Barad, Karen, *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Duke University Press, Durham N.C. 2007
- Barthes, Roland, *The Semiotic Challenge*, University of California Press, Berkeley 1994.
- Baudrillard, Jean, *The System of Objects*, Verso, London 2005.
- Baxandall, Michael, *Patterns of Intention*, Yale University Press, New Haven & London 1985.
- Bek. Lise, "Renässansen" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s.53-66.

- Bengtsson, Jan, *Sammanflätningar*, Daidalos, Göteborg 2013.
- Berg Nielsen, Kristian, "Tyskland under 1800-talet" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s.151-167.
- Bodén, Christer, *Modernismens arkitektur*, ArchiLibris, Helsingborg 1997.
- Borsi, Franco, *Leon Battista Alberti. Complete Edition*, Phaidon, Oxford 1977.
- Boström, Hans-Olof (red), *Tolv begrepp inom de estetiska vetenskaperna*, Carlssons, Stockholm 2000.
- Boye, Karin, *Dikter*, Bonniers, Stockholm, 1999.
- Bradbury, Dominic, *The Iconic House*, Thames & Hudson, London 2009.
- Broberg, Gunnar (red), *Gyllene Äpplen I*, Atlantis, Stockholm 1991.
- Burckhardt, Jacob. *Renässanskulturen i Italien (Die Kultur der Renaissance in Italien 1860)*, Lind & Co, Stockholm 2002.
- Burke, Peter, *What is Cultural History?*, Polity, Cambridge 2008.
- Caldenby, Claes & Hultin, Olof, *Arkitektur i Sverige 1995-1999*, Arkitektur Förlag, Stockholm 1999.
- Caldenby, Claes & Waern, Rasmus. *Wingårdh Arkitektkontor. Organic High Tech*, l'Arca Edizioni spa, Milano 2001.
- Caldenby, Claes & Nygaard, Erik (red), *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011.
- Calinescu, Matei, *Modernitetens fem ansikten*, Dualis, Ludvika 1987.
- Cimmerbeck, Magnus, Ostrowski, Stefan & Wingårdh, Annika, *Nordic by Nature*, Natur och Kultur/LT, Stockholm 2001.
- Curtis, William, JR, "Om att transformera Palladio", i Ekelund, Christer, Nordlund, Staffan & Widbom, Mats, *Palladio idag*, Liber, Stockholm 1985.
- Dahlgren, Stellan & Florén, Anders, *Fråga det förflutna*, Studentlitteratur, Lund 2009.
- Danielsson, Rolf, *Gunnebo Slott, Byggnadsminnen i Göteborgs och Bohus Län*, Länsstyrelsen i Göteborgs och Bohuslän, Göteborg 1993.
- Danius, Sara et. al (red), *Aisthesis. Estetikens historia del 1*, Thales, Stockholm 2012.

- Davis, Whitney, "Winckelmann Divided: Mourning the Death of Art History", i Preziosi, Donald (red), *The Art of Art History*, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 35 -44.
- Dehs, Jörgen, "Arkitektur och fenomenologi" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik (red), *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 407- 425.
- Eberhard, John P., *Brain Landscape: The Coexistence of Neuroscience and Architecture*, Oxford University Press, London 2009.
- Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington & London 1976.
- Eco, Umberto, *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts*, Hutchinson, London, 1981.
- Eco Umberto, *The Open work*, Harvard University Press, Harvard 1989.
- Eco, Umberto, *Om skönhet*, Brombergs, Stockholm 2004.
- Eco, Umberto, *Om fulhet*, Brombergs, Stockholm 2007.
- Edie, James, *The primacy of perception, and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*, Northwestern University Press, Evanston, Ill. 1964.
- Edwards, Folke, *Från modernism till postmodernism*, Signum, Lund 2000.
- Ekelund, Christer, Nordlund, Staffan & Widbom, Mats, *Palladio idag*, Liber, Stockholm 1985
- Eisenmann, Peter, "Det klassiskas slut: begynnelsens slut, slutets slut", i Wallenstein, Sven-Olof, *Akitekturteorier*, Raster förlag, Stockholm 1999, s.157-183.
- Ellefsen, Karl-Otto, "Strukturalismen", i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik (red), *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 379-405.
- Eriksson, Gunnar & Frängsmyr, Tore, *Idéhistoriens huvudlinjer*, W&W, Stockholm 2005.
- Eriksson, Eva, "Sekelskiftet 1900: Österrike, Tyskland och Norden, i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 215-241.
- Evans, Jessica & Hall, Stuart, *Visual Culture*, Sage, Los Angeles 1999.
- Foucault, Michel. *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, Arkiv, Stockholm 1986.
- Foucault, Michel, *The Order of Things*, Routledge, London 2002.

- Foucault, Michel, *Vetandets arkeologi*, Arkiv, Stockholm 2002.
- Foucault, Michel, *Övervakning och straff - fängelsets födelse*, Arkiv, Stockholm 2003.
- Foucault, Michel, *Diskursernas kamp*, Symposium, Stockholm 2008.
- Foster, Hal (ed), *Art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism*, Thames & Hudson, London 2012.
- Frykman, Jonas & Löfgren, Orvar, *Den kultiverade människan*, Liber, Lund 1986.
- Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method (Wahrheit und Methode)*, Crossroad, New York 1990.
- Gadol, Joan, *Leon Battista Alberti. Universal Man of the Early Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1969.
- Gallagher, Catherine & Greenblatt, Stephen, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago 2001.
- Gahrn, Lars, *Gunnebo - ett slott i tiden*, Mölndalsposten, Mölndal 1997.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973 .
- Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Hackett, Indianapolis 1976.
- Grafton, Anthony, *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*, Allen Lane/The Penguin Press, London 2000.
- Grandien, Bo, "Arkitekturen", i *Signums svenska konsthistoria 1845-1890*, Signum, Lund 2000.
- Grundström, Claës, *Arkitektonisk proportionslära*, Konsthögskolans Arkitekturskola, Stockholm 1996.
- Gunter, Maria, Matematik som skönhet och njutning, *Dagens Nyheter* 2014 03 09, s.26.
- Habermas, Jürgen, *The philosophical discourse of modernity*, Polity Press, Cambridge 1990.
- Handlin, David P., *American Architecture*, Thames and Hudson, London 1997, s. 265 ff.
- Hatt, Michael & Klonk, Charlotte, *Art history : a critical introduction to its methods*, University Press Manchester, Manchester 2006.
- Hayden, Hans, *Modernismen som institution*, Symposium, Stockholm 2006.
- Heartney, Eleanor, *Postmodernism*, Tate Publishing, London 2001.

- Hemenway, Priya, *The Secret Code - the mysterious formula that rules art, nature, and science*, Evergreen, Köln 2008.
- Hicks, Stephen, R.C., *Postmodernismens förklaring. Skepticism och socialism från Rousseau till Foucault*, Timbro, Stockholm 2014.
- Houby-Nielsen, Sanne, *Vita Lögner*, Arena, Stockholm 2010.
- Hothersail, David, *History of Psychology*, McGrawHill, New York 1990.
- Honour, Hugh, *Neo-Classicism*, Penguin, London 1991.
- Hultin, Olof, "Europa, USA och Arkitekturen", i *Arkitektur*, 1986:2, s. 27-29.
- Hunt, Lynn (ed), *The New Cultural History*, University of California Press, Berkeley 1989.
- Irwin, Terence, *Classical Thought*, Oxford University Press, Oxford 1989.
- Jay, Martin, "Scopic regimes of modernity" i Mirzoeff, Nicolas, *The Visual Culture Reader*, Routledge, London 1998, s. 66-69
- Jameson, Frederic, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke Univ. Press, Durham 1992.
- Jencks, Charles, *What is post-modernism?*, Academy Editions, London 1986.
- Johansson, Britt-Inger & Lovén, Christer (red). *Byggnader och betydelser. En antologi om arkitektur*, Arkitektur förlag, Stockholm 2000.
- Johannesson, Lena (red), *Konst och Visuell Kultur i Sverige, I & II*, Signum, Lund 2007.
- Joost-Gaugier, Christiane L., *Measuring Heaven. Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca & London 2006.
- Kaiser, Lise, *Henning Larsen, Arkitekturens værksteder/The Architect's Studio*, Louisiana Humlebaek 1999.
- Kandinsky, Wassily, *Om det andliga i konsten*, Vinga Press, Uddevalla 1994.
- Karlholm, Dan, "Konstnären och verket och andra postmoderna verkningar", i Wallenstein, Sven-Olof, *Arkitekturteorier*, Stockholm 2011, s. 59-78,
- Karlholm, Dan, *Kontemporalism, Om samtidskonstens historia och framtid*, Axl Books, Stockholm 2014

- Kjellberg, Ernst & Säflund, Gösta, *Grekisk och romersk konst*, Aldus, Stockholm 1964.
- Krauss, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, Cambridge MIT Press, Cambridge 1979.
- Krauss, Rosalind, "In the name of Picasso" i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge MIT Press, Cambridge 1985, s. 37.
- Kuhn, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Univ. of Chicago Press, Chicago 1962.
- Lane Fox, Robin, *Antikens värld (The Classical World)*, Prisma, Stockholm 2005.
- Larsson, Lars Olof, *Metoder i konstvetenskap*, Norstedts, Stockholm 2010.
- LeCorbusier, *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale, Universally Applicable to Architecture and Mechanics*, Birkhäuser, Basel 2004.
- Levi-Strauss, Claude, *Det vilda tänkandet*, Arkiv moderna klassiker, Lund 2014.
- Levi-Strauss, Claude, *Totemismen*, Argos, Uppsala 1969.
- Levi-Strauss, Claude, *Claude Levi-Strauss och strukturalismen*, (texter sammanställda av Jan Anward och Gunnar Olofsson), Cavefors/Zenitserien, Lund 1969.
- Lindberg, Christer, *Samhället som tanke, Claude Levi-Strauss och den franska strukturalismen*, Arkiv Förlag, Lund 2009.
- Lindwall, Bo, *Från rokoko till impressionism*, Natur och Kultur, Stockholm 1975.
- Linnér, Sture, *Mulåsnan på Akropolis*, Norstedts, Stockholm 1996.
- Lund, Nils-Ole, *Den första efterkrigstiden*, i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 361-377.
- Lyotard, Jean-Francois, *The Postmodern Condition*, Manchester University Press, 1984.
- Mallgrave, Harry. Francis & Goodman, David, *Modern architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 1.
- Mallgrave, Harry Francis, *Architectural Theory Vol I.- from Vitruvius to 1870*, Blackwell, Oxford 2006.
- Mallgrave, Harry Francis & Goodman, David, *An Introduction to Architectural Theory. 1968 to the present*, Wiley-Blackwell, London 2011.
- Mandal Hansen, Peter, "Modernismen i Italien" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011.

- Mankell, Bia, *Bild och materialitet*, Studentlitteratur, Lund 2013.
- McEwen, Indra, Kegis, *Vitruvius. Writing the body of Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass, 2002.
- Mead, Christopher (ed), *The Architecture of Robert Venturi*, University of New Mexico, Albuquerque 1989.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Routledge, London 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice, *The primacy of perception, and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*, Northwestern University Press, Evanston Ill. 1964.
- Mirzoeff, Nicholas, *The Visual Culture Reader*, Routledge, London & New York, 1998.
- Mirzoeff, Nicolas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London & New York, 2003.
- Mollerup-Ahnfeld, Merete, "Modernismen i Tyskland" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s.243-259.
- Mårtelius, Johan, "Vitruvius och antiken", i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 17-36.
- Mårtelius, Johan, "Leon Battista Alberti", i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s. 53-66.
- Mårtelius, Johan, "Barocken och den franska klassicismen" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s.93-111.
- Nanfheldt, Mikael (ed). *Gert Wingårdh - thirty years of architecture through four decades*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin 2008.
- Nietzsche, Friedrich, *Tragedins födelse*, Symposion, Stockholm 2000.
- Nilsson, Fredrik, *Ur sprickorna i spegeln. Dekonstruktion, Derrida och arkitektur*, Arkus, Stockholm 1996.
- Nodin, Eva, *Tusen möjligheters rike*, Atlantis/Palmkron, Stockholm 2009.
- Norberg-Schulz, Christian, *Meaning in Western Architecture*, Rizzoli, Milano 1983.
- Norberg-Schulz, Christian, *Mellom jord och himmel*, Pax Forlag A/S, Oslo 1992.
- Norberg-Schulz, Christian, *Principles of Modern Architecture*, Andreas Papadakis Publisher, London 2000.

- Nordin, Svante, *Filosofins historia*, Studentlitteratur, Lund 2003.
- Nordström, Ingrid, *Tycke och smak - sju etnologer om estetik*, Carlssons, Stockholm 1996.
- Nygaard, Erik, "1700-talet" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s.113-127.
- Outram, Dorinda, *The Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Paulsson, Greger, *Den nya arkitekturen* P.A. Norstedts & Söners förlag, Stockholm 1916.
- Palladio, Andrea, *Fyra böcker om arkitektur*, Vina bokförlag, Göteborg 1983.
- Pallasmaa, Juhani, *The eyes of the skin: architecture and senses*, John Wiley & Sons Ltd, London 2005.
- Palmsköld, Hugo, *Den svenska smaken. Konstkritik från barock till romantik*, Studentlitteratur, Lund 1991.
- Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Pelican, London 1966.
- Platon, *Samlade skrifter III, Staten*, Doxa, Lund 1985.
- Platon, *Samlade skrifter IV, Timaios*, Doxa, Lund 1985.
- Platon, *Samlade skrifter I, Faidros*, Doxa, Lund 1985.
- Popper, Karl, *Conjectures and refutations - the growth of scientific knowledge*, Routledge, London 1989.
- Portoghesi, Paolo, "Palladios språk" i Ekelund, Christer, Nordlund, Staffan & Widbom, Mats, et. al *Palladio idag*, Liber, Stockholm 1985.
- Preziosi, Donald (red), *The Art of Art History*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Richter, Gisela, *A Handbook of Greek Art*, Phaidon, London 1965.
- Rossholm Lagerlöf, Margaretha, *Inlevelse och vetenskap – om tolkning av bildkonst*, Atlantis, Stockholm 2007.
- Rudberg, Eva, *Modernismen i Norden*, i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s.315-377.
- Runeby, Nils (red), *Framstegets arvtagare*, Natur och Kultur, Stockholm 2002.

Ryle, Gilbert. "The Thinking of Thoughts: What is 'Le Penseur' Doing?" i *Collected Papers vol 2*, Hutchinson, London 1971.

Sahlström, Berit, *Bildförståelse inom och mellan kulturer*, Hallgren & Fallgren, Uppsala 1997.

Sjölin, Jan-Gunnar (red), *Om konstkritik*, Palmkron, Lund 2003.

'Smith, Richard, *Hellenistic Sculpture*, Thames & Hudson, London 2006.

Smith, Thomas, Gordon, *Vitruvius on Architecture*, The Monacelli Press, New York 2003.

Summers, John, *Arkitekturens klassiska språk*, Studentlitteratur, Lund 1968.

Svedberg, Olle, "England under 1800-talet" i Caldenby, Claes & Nygaard, Erik, *Arkitekturteoriernas historia*, Formas, Stockholm 2011, s.169-195.

Swaddling, Judith, *The Ancient Olympic Games*, The British Museum Press, London 2004.

Tavernor, Robert, *Palladio and Palladianism*, Thames and Hudson, London 1991.

Tavernor, Robert, *On Alberti and the Art of Building*, Yale University Press, New Haven & London, 1998.

Thylander, Hilding, *Den grekiska världen*, Svenska Humanistiska Förbundet, Stockholm 1985.

Tietz, Jürgen, *Arkitekturens historia under 1900-talet*, Könemann, Köln 1998.

Tietz, Jürgen, *Den moderna arkitekturens historia*, Ullman/Replik, Viken 2008,

Toman, Rolf, *Renässansen*. Könemann, Köln 1995.

Trachtenberg, Marvin & Hyman, Isabelle, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism*, Harry N. Abrams Inc, Amsterdam 1986.

Tschumi, Bernhard, "Arkitektur och gränser", i Wallenstein, Sven-Olof, *Arkitekturteorier*, Raster förlag, Stockholm 1999, s.141-156.

Unwin, Simon, *Analysing Architecture*, Routledge, London 2009.

Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern art, New York 1966.

Vitruvius, *Om arkitektur - tio böcker*, Byggförlaget, Stockholm 1989.

- Waern, Rasmus & Wingårdh, Gert, *Vad är arkitektur och 100 andra jätteviktiga frågor*, Langenskiöld, Stockholm 2013.
- Wallenstein, Sven-Olof (red), *Arkitekturteorier*, Raster Förlag, Skriftserien Kairos nr 5, Stockholm 1999.
- Wallenstein, Sven-Olof, *Den moderna arkitekturens filosofier*, AlfabetaAnamman, Stockholm 2004.
- Wallenstein, Sven-Olof, *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, Axl Books, Stockholm 2011.
- Walsh, Peter, Gerhard, *Pliny the Younger - Complete Letters*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Wedberg, Anders, *Filosofins historia/Antiken-medeltiden*, Bonniers, Stockholm 1968 .
- Westergren, Göran. *Hjärtat som idé och verklighet*, Magisteruppsats i Konstvetenskap, Konstvetenskapliga Institutionen, Uppsala 2012.
- White, John, *The birth and rebirth of pictorial space*, Faber, London 1987.
- Winckelmann, Johann, Joachim, *Tankar om imitationen av de grekiska verken inom måleriet och skulpturen*, Daidalos, Göteborg 2007.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Bonniers, Stockholm 1960.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Basil Blackwell, Oxford 1963.
- Walsh, Peter, Gerhard, *Pliny the Younger - Complete Letters*, Oxford University Press, Oxford 2006, Brev II, V, VI & XVII.
- Wingårdh, Gert, *Wingårdh arkitektkontor. Årsberättelse*, Wingårds Arkitekter, Göteborg 2013.
- Woodford, Susan, *An Introduction to Greek Art*, Duckworth, London 1986.
- Wundram, Manfred & Pape, Thomas, *Andrea Palladio*, Taschen, Köln 1990.
- Wölfflin, Heinrich, *Konsthistoriska grundbegrepp*, Norstedts, Stockholm 1957.
- Xenofon, *Memorabilia*, (översättning Marchant, E.C.), Loeb classical library 168, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2013.
- Zabel, Igor (ed), *Contemporary art theory*, JRP/Ringier, Zurich 2012.
- Zilliacus, Emil, *Eros och Eris -Theognis Elegier*, Gebers, Stockholm 1948.

Zeitler, Rudolf, *Inledning till de Aedificatoria Libri Decem*, Institutionen för Konstvetenskap, Uppsala Universitet, Uppsala 1963.

Åman, Anders, *Arkitektur och ideologi i Stalintidens Östeuropa: ur det kalla krigets historia*, Carlsson & Arkitekturmuseet, Stockholm 1987.

Övriga källor

Signums svenska Konsthistoria Del 1-13, Signums förlag, Lund , 1994 - 2005

Bildförteckning

Bild 1. (Omslagsbild) "Den Vitruvianske mannen".

Hämtad 2015 05 10 på http://sv.wikipedia.org/wiki/Vitruvianske_mannen (elektronisk resurs).

Bild 2. Spjutbäraren/*Doryforos*.

Hämtad 2015 05 04 på <http://www.pinterest.com/pin/297378381617107209> (elektronisk resurs).

Bild 3. Parthenon.

Hämtad 2015 05 08 på http://en.wikipedia.org/wiki/Parthenon#/media/File:The_Parthenon_in_Athens.jpg (elektronisk resurs).

Bild 4. Pantheon <http://sv.wikipedia.org/wiki/Pantheon>

Hämtad 2015 05 08 på [wikipedia.org/wiki/Pantheon](http://sv.wikipedia.org/wiki/Pantheon) (elektronisk resurs).

Bild 5. Palazzo Rucellai.

Hämtad 2015 05 09 på <http://architetturaquattrocentocinquecento.blogspot.se/2012/02/palazzo-rucellai-firenze-1453-1458.html> (elektronisk resurs).

Bild 6. Villa Rotonda.

Hämtad 2015 05 09 på http://sv.wikipedia.org/wiki/Villa_Rotonda. (elektronisk resurs).

Bild 7. Villa di Montecillo.

Hämtad 2015 05 09 på <http://en.wikipedia.org/wiki/Monticello> (elektronisk resurs)

Bild 8. Hämtad 2015 05 09 på Gunnebo slott. <http://innerstadengbg.se/foretag/gunnebo-slott-och-tradgardar> (elektronisk resurs).

Bild 9. Ashmolean Museum.

Hämtad 2015 05 09 på http://en.wikipedia.org/wiki/Ashmolean_Museum (elektronisk resurs)

Bild 10. Modulor.

Hämtad 2015 05 09 på <https://www.google.se/search?q=modulor+corbusier> (elektronisk resurs).

Bild 11. Kapellet i Ronchamp.

Hämtad 2015 05 09 på http://www.greatbuildings.com/buildings/Notre_Dame_du_Haut.html (elektronisk resurs).

Bild 12. Vanna Venturi House.

Hämtad 2015 05 1 på http://sv.wikipedia.org/wiki/Vanna_Venturi_House (elektronisk resurs).

Bild 13. Piazza d'Italia.

Hämtad 2015 05 10 på http://en.wikipedia.org/wiki/Piazza_d%27Italia (elektronisk resurs).

Bild 14. Vitramuséet.

Hämtad 2015 02 23 på http://en.wikipedia.org/wiki/Vitra_Design_Museum (elektronisk resurs).

Bild 15. Vetenskapsmuséet La Vilette.

Hämtad 2015 05 12 på <https://www.airbnb.se/locations/paris/la-vilette> (elektronisk resurs).

Bild 16. Follies.

Hämtad 2015 05 12 på http://en.wikipedia.org/wiki/Parc_de_la_Villette (elektronisk resurs).

Bild 17. Villa W.

Hämtad 2015 05 15 på https://www.google.com/?gws_rd=ssl#q=Villa+W+Kullavik (elektronisk resurs).

Bild 18. Naturum Tåkern.

Hämtad 2015 05 15 [http://www.lansstyrelsen.se/ostergotland/Sv/djur-och-natur/friluftsliv/naturum-takern/Pages/index.aspx/](http://www.lansstyrelsen.se/ostergotland/Sv/djur-och-natur/friluftsliv/naturum-takern/Pages/index.aspx) (elektronisk resurs).

Bild 19. Emporia.

Hämtad 2015 05 15 på https://www.google.com/?gws_rd=ssl#q=Emporia (elektronisk resurs).

Bild 20. Arlanda Tower.

Hämtad 2015 05 15 på <http://sv.wikipedia.org/wiki/Arlandatornet> (elektronisk resurs).

Populärvetenskaplig sammanfattning

Människan har i alla tider varit upptagen av det som uppfattas som vackert och harmoniskt i omgivningen. Inom byggnadskonsten har man också försökt att hitta någon typ av riktlinje eller rättesnöre/kanon/formel som man skulle kunna luta sig emot när man byggde. Om man går tillbaka till den grekiska antiken (ca 700- omkring Jesu födelse) så kan man se två olika typer av formler eller rättesnöre. Den ena idén var att en harmonisk byggnad hade samma proportionssystem som en harmonisk kropp. Detta kan kallas för en humanbaserad formkanon. Den andra typen av riktlinje/kanon ansåg man byggde på matematiska och geometriska relationer. Den typen av kanon kallas för formal kanon.

I studien undersöks hur byggare och arkitekter använt dessa riktlinjer fram till vår tid. Det man kan se är att under den grekiska antiken användes båda riktlinjerna parallellt. Det betyder att man byggde tempel och andra offentliga byggnader efter båda systemen. Exempel på detta är Parthenontemplet på Akropolis i Athen och Pantheon i Rom. Under renässansen (ca 1350 - 1500) byggdes palats och kyrkor efter båda systemen samtidigt som man kunde se att arkitekterna/byggmästarna inte längre helt ut höll sig till regelsystemen. Under 1800-talet i den period som kallas nyrenässansen eller nyklassicismen kan man fortfarande se hur regelsystemen fanns kvar men nu endast som att man använde enskilda byggelement som fönster och portaler med detta. Under 1900-talet går det att se hur intresset för de traditionella formsystemen närmast kom att ses som en belastning och något som hindrade utvecklingen. Många av 1900-talets arkitekter frigjorde sig helt och utvecklade sina personliga riktlinjer på vad de ansåg vara vackert. Den utvecklingen var extra tydlig under 1900-talets andra hälft i den period som brukar kallas för postmodernismen.

Bildbilaga

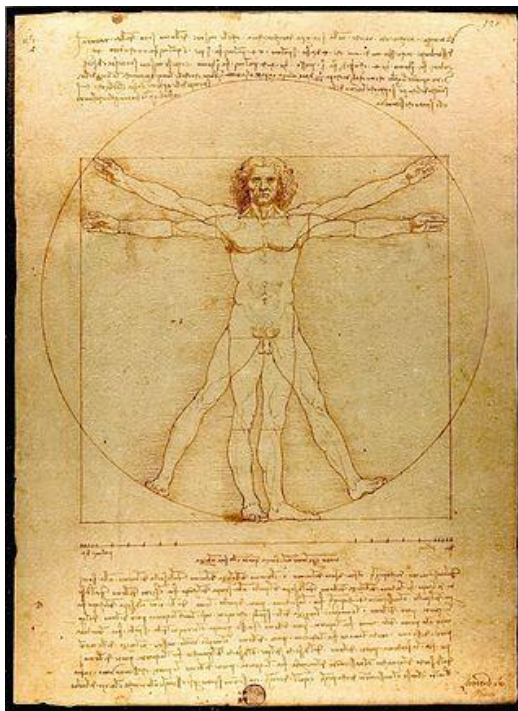


Bild 1 - omslagsbilden. "Den Vitruvianske mannen".



Bild 2. Spjutbäraren/Doryforos.



Bild 3. Parthenon.



Bild 4. Pantheon



Bild 5. Palazzo Rucellai.



Bild 6. Villa Rotonda.



Bild 7. Villa di Monticello.



Bild 8. Gunnebo slott.



Bild 9. Ashmolean Museum.

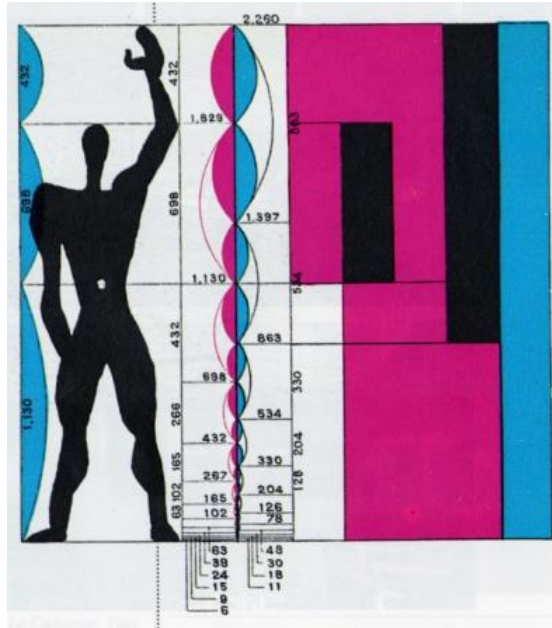


Bild10. Modulor.



Bild 11. Kapellet i Ronchamp.



Bild 12. Vanna Venturi House.



Bild 13. Piazza d'Italia.



Bild 14. Vitramuséet.



Bild 15. Vetenskapsmuséet. La Vilette.



Bild 16. Follies.



Bild 17. Villa W.



Bild 18. Naturum Tåkern.



Bild 19. Emporia.



Bild 20. Arlanda Tower.