

KRITIK



Arkitekturtidskriften KRITIK #30

juni 2016

Syntes förlag

ISSN 1654-7969

Pris: 125 SEK

KRITIK

Arkitekturtidskriften KRITIK #30
juni 2016
Syntes förlag
ISSN 1654-7969
Pris: 125 SEK

Arkitekturtidskriften KRITIK #30

Chefredaktör och ansvarig utgivare:
Pär Eliaeson

Layout:
Syntes förlag

Medverkande:
Pär Eliaeson, Thomas Hellquist,
Johan Fowelin, Malin Heyman,
James Hamilton, Elizabeth Bonde Hatz,
Anna Björklund

Utgiven av:
Syntes förlag
Beckbrännarbacken 2
116 35 Stockholm
redaktion@syntesforlag.se
www.syntesforlag.se

Facebook:
facebook.com/Arkitekturtidskriften.KRITIK

Blogg:
syntesforlag.blogspot.com

Tryck:
Spauda, Vilnius

ISSN 1654-7969
För ej beställt insänt material ansvaras ej.
Produceras med stöd från Statens kulturråd.

6 Ledare

8 SER UT SOM ARKITEKTUR
Anna Björklund

12 PRE-MO.
Johan Fowelin

20 BEVARANDE – DET NYA AVANTGARDE?
Thomas Hellquist

28 MINNESANTECKNINGAR ÖVER EN
SLOCKNAD STJÄRNA
Elizabeth Bonde Hatz

36 “GOOD ARCHITECTS”
Malin Heyman & James Hamilton

46 BO.NU.DÅ
Pär Eliaeson

Omslag:

Sidan 1: kv Sigfridshäll, Växjö

Bild: Spridd

Sidan 56: Kollaskolan, Kungsbacka

Bild: Kjellgren Kaminsky

PoMo has landed

Pär Eliaeson

Någonting har hänt.

Ingen revolution, möjligtvis en långsam infiltration eller en reformation. Omärkligt insmuget i den ledande arkitekturtidskriften verkar nu en annan estetik. I senaste numret ligger den hela tiden under ytan. Först från ett väntat håll: Göteborg. Västkusten har en längre tid utmanat estetiska hegemonier och ideologier. Först ut var naturligtvis kretsen kring tidskriften Magasin Tessin, ur vilken den svenska postmodernismens mest framgångsrike pionjär och vägbanare G. Wingårdh drog sina lärdomar.

Nu har en ny generation göteborgare seglat upp i gammeldäddans bakvatten. De som till och med fått bygga till Wingårdhs första Kasper Salin är Kjellgren Kaminsky. Deras Kollaskolan i Kungsbacka (se omslagets baksida) är precis så queer som man önskar att all vår samtida arkitektur kunde vara. Utan att vara obstinat och banal i sin estetiska utmaning. Med ett dynamiskt och levande förhållande till förebilderna och konventionerna. En arkitektonisk mognad och en wit som värmer hjärtat.

Nästa exempel är mer oväntat och därför kanske viktigare. Stockholmska kontoret Marge har tidigare stadigt rört sig i en trendmedveten och smart ny(ny)modernistisk skola. Med de obligatoriska ytliga stilbrotten och pseudokontextuella anspråken, även i de känsliga kulturhistoriska lägena i hjärtat av huvudstaden. Nu ser jag en skolbyggnad i Sundbyberg som är någonting helt annat. Lekfullt och nära den konventionella tegelskolearn arkitekturen, men oundvikligen samtidigt någonting mycket mer.

Lekfullheten blir inte tillkämpad (som en banal referens till förmenta skolstämningar) utan äger allvarlighet. Det strama i komposition och kulör hjälper till. Arkitekterna vågar göra (minst) två saker samtidigt. En oväntad volymmodellering i den större byggnadsvolymskalan signalerar modernitet och ännu mer etstiskt mod, men inte lättsinne. En arkitekt (eller arkitektur) utan allvar är inte hållbart, för att inte tala om hur outhärdligt det är.

Denna mogna formvilja och det mod med vilket estetikerna tänjs är så välkommet. Svensk modern arkitektur har alltid varit välbyggd och gedigen och klok. Men tömd på sitt ideologiska innehåll och i alltför nära förhållande med de ekonomier som driver byggandet har den blivit alltmer kulturellt utarmad. Den löfte som det postmoderna tillståndet har i sig har sällan blommat ut i svensk arkitektur. Modernismen har istället vridit sig i alltmer plågsamma fantomsmärtor.

Som ett sista steg i utvecklingen syns nu också framsteg i den allra känsligaste och tabubelagda zonen: stilfrågan. Blockeringen kring arkitekturens språkliga och symboliska dimensioner har varit svår, men tiden har oundvikligen verkat för saken. En liten sensation (i den stora skalan) är Spridds projekt i Växjö (omslagets framsida). När detta är möjligt är allt möjligt. ■

Lilla Alby skola, Sundbyberg

Foto: Johan Fowelin



Ser ut som arkitektur

Anna Björklund

När arkitekturskolan har sitt andra allmänna krismöte för terminen så väljer KTH:s förvaltningschef att närvara. De planerade nedskärningarna är fortfarande så stora att, för att citera en lärare på skolan, ”det inte längre är en arkitektutbildning efter de är gjorda”.

Anklagelserna är att den nya arkitekturskolan är ett hiskligt dyrt skrythus som egentligen bara fungerar som reklam för KTH, på bekostnad av arkitektutbildningens kvalitet.

Försvaret är att arkitekturskolan borde lära sig hålla i plånboken, och att lite reklam väl inte skadar? Och huset! Hur skulle det kunna vara dåligt? Det är ju nytt, dyrt, och funkar på bild. Och det *ser ju ut som arkitektur?*

Man vill gärna se det som två metafysiskt skilda väsen som ställs mot varandra. Konsten som möter marknaden, den sanna aristokratin som möter populism och säljande fasader. Men hade konflikten kring det nya huset ens dykt upp om flytten inte sammanfallit med skolans ekonomiska kris? Det är svårt att påstå att dikotomierna finns på riktigt – Sveriges Arkitekter gav ju skolbyggnaden sitt eget Kasper Salin-pris.



Sanningen är ju att majoriteten av arkitektkåren har incitament att upprätthålla systemet där allt som ser ut som arkitektur är gott nog. Arbetslösheten bland arkitekter är under en halv procent och "arkitektritad" räcker ofta som argument i gemene mans ögon. "Arkitektur" är uppenbarligen ett så starkt varumärke i sig att allt som liknar det slinker igenom. Det gör yrket till ett klipp-och-klistra-jobb som de flesta kan lära sig mallen för, med tvådimensionella linjer som är lätta att känna igen och där ett projekts samtida relevans börjar och slutar vid hur trendiga material som använts.

Det känns mossigt och proggigt att påpeka att den nya arkitekturskolans trapphus – så regelbundet fotat till fina designreportage, inrednings-tumblrs och internationella arkitekturmagasin – inte fungerar arkitektoniskt. Att räcket är i en avvikande högglansig vit som är tänkt att leda ner ljuset från ett stort takfönster, men att dimensionerna är fel, att ljuset inte når, och måste på varje våningsplan förstärkas med dagljuslampor för att ge utseendet av *arkitektur*. Eller att ritsalarnas karaktäristiska amöbaform egentligen innebär att allt arbete i skolan sker i en trafikerad korridor, där möjligheten till ostörd handledning, samarbete, kritik och allt som hör arkitektutbildningens studioverksamhet till, är kraftigt decimerat. Och att de stora fönstrena, också de fina på bild, har fått studenterna att spika upp stora svarta tyger för att kunna arbeta den tid som de automatiska persiennerna inte fungerar, vilket är oftast.

Även om den nya arkitekturskolan inte tjänstgör som god arkitektur eller praktiskt lämplig skolbyggnad, så funkar den ju iallafall tillräckligt för att många ska låta sig luras. Lite av skolans budgetgap kanske kunde fyllas med pengar från KTH:s marknadsföringsbudget, med tanke på den strida ström av journalister, fotografer, arkitekturpriser, campusrundvandringar och jippon som det nya huset attraherar.

Det nya skolhuset ligger uppenbarligen precis i takt med efterfrågan. Frågan är då, när skolan inte är mer än en efterfrågsstyrd reklampelare, vems uppgift det är att bygga nästa generations aristokrati, härden för de som inte bara ligger i takt med efterfrågan utan skapat den. De som vet vilka nya streck som ska ritas när marknaden tröttnat på de streck som *ser ut som arkitektur* just för denna generation. Eller för att tala ett språk som även KTH-förvaltningen kan förstå: vem som ska sköta de långsiktiga investeringarna i humankapitalet. ■

Föregående uppslag och till höger:
Arkitekturskolan KTH
Foto: Pär Eliaeson



Pre-Mo.

Johan Fowelin

En språklig förkortning kan vara mycket användbar och praktisk. När ett begrepp förekommer ofta, kan den hjälpa läsaren eller lyssnaren att förstå ett knepigt innehåll. Förkortningar kan faktiskt också ibland också göra framställningen mer estetiskt tilltalande. Men ofta är den semantiska genvägen orsakad av ren bekvämlighet eller lättja. I andra, mer problematiska fall, är den ett uttryck för snobberi, när avsikten snarare är att göra utsagan mer dunkel, än upplyst och klar. Då brukar vi kalla det fikonspråk och det är alltid löjligt. Den som genomför en middagskonversation med flitigt bruk av yrkesslang och interna förkortningar blir snart komisk. Men värst av allt är när företagsledare utan självkritik använder diffusa omskrivningar och konstiga förkortningar för att lura i folk vilka dumheter som helst. Det kallas "corporate bullshit" och är särskilt pinsamt.

För 30 år sedan förekom ordet *postmodernism* ofta i det kulturella samtalet. Det var ett mycket viktigt samtal som försökte förstå och formulera de nya villkor som gällde när

modernismens homogena och storskaliga tankefigurer inte längre kunde ge giltiga svar. Ny teknik, nya medier, nya ekonomier hade ryckt undan mattan under industrialismens fötter och vad som skulle komma i stället, visste då ingen riktigt säkert. Man plockade isär det modernistiska paradigmatets beståndsdelar för att se vad som kunde finnas inuti och bakom. Det kallades för "dekonstruktion" och baserades på idéer om hur mening och betydelse skapas i en icke-linjär och heterogen samtid. Kvar efter dissektionen blev fragment som sedan monterades och kombinerades på helt nya sätt.

Inom arkitekturen styckades de funktionalistiska lådorna upp och sattes ihop som kaleidoskopiska prismor, organiska blobbar och asymmetriskt förskjutna lameller, kors och tvärs, på längden och tvären. Stilgrepp som var direkt beroende av datorns intåg i processen men också, som sagt, ett resultat av en ny tolkning av vår tids ideologiska förutsättningar. Ett annat postmodernt trick var att sticka hål på de uppblåsta, högrävande och auktoritära ballonger 1900-talsarkitekterna blåst upp. Med lekfulla, ofta ironiska, nålstick av "figurativ" karaktär skapades hus som var metaforer för fenomen utanför arkitekturens värld. En opera (Oslo) som ett isflak uppskjutet på en strand. Ett bostadskomplex utformat som en alptopp (Köpenhamn) utslängd mitt i ett slättlandskap. Inget dock lika avväpnande som popkonstnären Robert Rauschenbergs förslag från 1960-talet om en skyskrapa utformat som en upprest jätteklädnyppa eller en byggnad i form av en gigantisk elektrisk stickpropp. Jag väntar fortfarande med spänning på att se dessa projekt förverkligade... (tror jag). En tredje viktigt tankefigur i postmodernt byggande manifesteras i minimalismen. Där har modernismens "ickegestaltande" kärna drivits till sin yttersta spets i syfte att göra denna synlig. Med förkärlek för "låga" material och repetitiva former blir den en paradoxal invertering av (arkitektur)språket. Själva "nejt" blir ett sätt att ersätta berättelsen med en avsiktlig, alternativ "ickeberättelse".

Tessinska palatset, Slottsbacken,
Stockholm
Foto: Johan Fowelin



Trots dessa goda ansatser har det mesta som byggts i postmodern tid blivit bleka kopior av den nyss avslutade modernistiska epokens arkitektur. Den kommersiella logiken premierar bekräftelse av vedertagen smak och den en gång provocerande vurmen för avskalad maskinestetik har passat byggbranschen som hand i handske. De släta, knappt artikulerade fasaderna, med stumma men generöst tilltagna fönstersättningar och frikostiga balkonger, har gjort livet mycket enkelt för byggherrarna. Tillsammans med arkitekterna har de bekvämt kunnat luta sig tillbaka med färdiga funktionalistiska och minimalistiska mallar i fickan. Även om kunderna älskar denna ljusa och fräscha neomodernism har den begränsat värde som samtida arkitektonisk utsaga.

Det fanns ytterligare en riktning när postmodernisterna försökte staka ut väg för framtiden. Den hämningslöst eklektiska 80-talsvarianten staplade gladeligen kolonner och arkitraver på varandra. Liksom valvbågar, volut och krön i en salig blandning. Poppig, teatralisk och kitschig, mer eller mindre på förhand dömd att sågas jäms med fotknölnarna av renläriga kritiker. Särskilt som stilen snabbt kramades ihjäl av storföretagen med stora, okänsliga postmoderna "blaffor" i parti och minut, kom den snart att betraktas som en återvändsgränd. Men i allmänhetens ögon verkade det hela ändå ganska uppsluppet och kul, stilen fick stor uppmärksamhet i media och blev en "snackis" långt utanför arkitektur-samfundet. Så till den milda grad att den fick en egen benämning i form av, just det, en förkortning. Det blev *Po-Mo*, ett begrepp väl rotat i folks medvetande under ganska lång tid. Den som inte visste vad det betydde 1982, hängde helt enkelt inte med i svängen.

Själv var jag aldrig helt förtjust i förkortningen eftersom jag tyckte den trivialiserade ett seriöst och viktigt fenomen som engagerade mig djupt. "Po-Mo" lät dessutom lite lustigt när man sa det, som någon slags ljudeffekt.

Ungefär som man kan tänka sig ljudet av tennisbollen som studsade mellan Björn Borgs racket och garagedörren i Södertälje, vilket den gjorde ungefär samtidigt som den första postmoderna arkitekten dök upp (eller i alla fall fick det namnet).

De flesta skulle nog idag anse att Björn Borgs övningar var mer fruktbara än den postmoderna arkitekten *Charles Moores*, men det är inte helt säkert. Med tanke på den samtida arkitekturens bristande intresse och förmåga att plastiskt gestalta en fasad, är det fullt möjligt att någon så småningom kommer



att längta efter en vokabulär som kan skapa djupverkan, rytm och mening åt en byggnad, ungefär som Moore gjorde. Eller, mer övergripande, en grammatik som kan formulera arkitekturens väsen som gest, språk och berättelse. Och då kanske får för sig att googla på "Piazza d' Italia, New Orleans". I så fall kommer Charles Moores fullkomligt hejdlöst plastiga, neonfärgade pastisch på klassisk arkitektur från 1978 upp. En arkitektur som är lika högljudd, extravagant och amerikansk som *Prince* (vila i frid) musik från samma tid.

Figuration; Oslo opera av Snøhetta; 2007.

Foto: Johan Fowelin

Fortfarande som måttfull modernist, kommer han eller hon att förfasas över kitschen men kanske också i hemlighet fascineras av överdådet på gestaltning. Möjligen associera till välkända turistbilder på ruiner, vilket byggnaden ironiskt nog, snart i verkligheten blev. På grund av bristande underhåll och ett hopplöst läge, inklämd mellan stora företagskomplex, förföll Moores postmoderna vansinnescredo redan efter några år.

Men förhoppningsvis kommer den bildningstörstande arkitekten ändå få blodad tand och vilja söka sig ännu längre tillbaka i tiden. Förbi modernismen, mot barock, renässans, antik och allt däremellan. Upptäcka att historien är full av samlad erfarenhet med självklar bärkraft för samtida arkitektur och konst. För att uppmuntra en sådan strävan och för den personliga utvecklingen nyttiga övning avser jag härmed att högtidligen och uppriktigt deklarerar instiftandet av en ny (gammal), universell arkitekturörelse: *Pre-Modernismen!* I stor förvissning att denna skall samla all världens kunskapstörstande kulturutövare oavsett ålder, kön eller nationalitet under ett (kolonnuppuret) tak. Därför, kamrater, låt oss enas under följande gemensamma paroll, låt det genljuda som ett globalt manifest för en

NYGAMMAL ARKITEKTUR I TJUGOFÖRSTA ÅRHUNDRADET:

"Acceptera den föreliggande verkligheten. Vi har behov av en gammal kulturs vuxna former för att uppehålla vår självaktning. Det är de trötta och modernistiska som har skapat en maskinkultur som är sitt eget ändamål. Ned med skönhet ljöd de sista 50 årens valspråk. Det klingar nu föråldrat. Vi måste åter bli stående i trafiken för att se på fasadens detaljer, våra ögon måste få ro därtill. Människornas moderna dräkter, bilarnas, bussarnas och spårvagnarnas släta, blanka ytor, asfalten, skyltfönstrens stora glas, ljusskyltarnas skimmer, se där några överreklamerade drag i vår inte längre så nya miljö!"

I dagligt tal kommer denna rörelse säkerligen förkortas till *Pre-Mo*. Min fromma förhoppning är att förkortningen inte kommer låta som en studsande boll och om den ändå gör det, bollen i så fall skall studsas lika mycket framåt som bakåt!

Nicodemus Tessin d:y (1654-1728) var den svenska senbarockens Gert Wingårdh. Han fick bygga nästan allt som var stort och viktigt. Slottet, naturligtvis, men också privatpalats och kyrkor. Till skillnad från Gert Wingårdh blev Nicodemus Tessin adlad, och fick så småningom höga poster inom statsförvaltningen. Som greve och överstemarskalk fick han en betydande ställning i stormakten Sverige. Släkten kom från Stralsund som då var en del av det svenska väldet. Nicodemus Tessin d:ä (1615-1681) hade knutits till Sverige i samband med 30-åriga kriget, till en början med militära uppgifter och slutligen, bekant nog, som hovarkitekt och Stockholms första stadsarkitekt.

Född in i yrket fick den yngre Tessin bra skjuts på sin arkitektkarriär. Han fick tidigt hjälpa fadern med arbetsuppgifter. Efter studier i Uppsala kunde han, med hjälp av drottning Kristinas kontaktnät i Italien, redan som 19-åring få chansen att studera hos en av barockens absoluta superstjärnor; Lorenzo Bernini (1598-1680). Bernini var arkitekt, skulptör och målare, en kombination som på inget vis var främmande vid denna tid. Mötet med Bernini blev avgörande och Tessin kom att beundra honom under resten av sitt liv. Men kanske viktigare för hans dagliga, konstnärliga utveckling blev samarbetet med Berninis elev Carlo Fontana (1634-1714). De var mer jämnåriga och Fontanas tolkning av barocken var mer återhållsam (om man över huvud taget kan kalla barocken återhållsam) vilket passade Tessins personlighet och omständigheter bättre. Och vem skulle, för övrigt, kunna tävla med Bernini i hallucinatorisk och extatisk barock?

Tessin hade kungligt uppdrag och var ambitiös. Han befann sig mitt i barockens

centrum och söp i sig allt han kunde. På plats kunde han studera allt från arkitekturens övergripande idé till enskilda konstruktionsdetaljer. Han visste att Sverige behövde manifesteras sin status och slutgiltigt tvätta bort stämpeln som den fattige kusinen från landet. Vid den här tiden hade det gamla slottet i Stockholm inte brunnit men Tessin (både den äldre och yngre) spekulerade ändå om en helt ny och modern anläggning vid Slottsbacken. Slottet Tre Kronor var både opraktiskt och omodernt, på inget vis värdigt en enväldig kung i en supermakt. Därför kom det inte som någon överraskning när Tessin ganska snart efter hemkomsten från sina resor (även till Frankrike, Holland och England) fick uppdrag att förnya slottet. Den norra längan byggdes som ett tillägg till det gamla slottet. Med tydliga referenser till italiensk barock var den toppmodern. Att fasaden också reste sig som en skärm mot det gamla "otyget" bakom var inget Tessin beklagade. När Tre Kronor sedan brann ner till grunden den 1697 var det förstas en katastrof för Sverige men för Nicodemus Tessin d.y en skänk från ovan. Man lyckades hjälplig rädda norra nya längan tack vare intensivt släckningsarbete där Tessin, med risk för sitt eget liv, själv deltog. Han var praktisk och tillräckligt klok för att inse att en konstruktion måste innehålla brandskydd vilket bidrog till att det nya huset kunde räddas. Bara några dagar efter branden fick Tessin beställning på ett nytt slott. Han hade redan i hemlighet skissat på en ny plan, ritningar fanns och efter bara sex månader kunde ett intensivt arbete med ett nytt slott påbörjas.

Till en början gick allt bra, den nye unge kungen Karl XII var osannolikt framgångsrik på slagfältet och ryktet om hans oövervinnerlighet spreds i Europa. Alldeles i början av 1700-talet stod Sverige som högst i kurs och slottsbygget användes i marknadsföringen. Med hjälp av arkitekturbilder i form av kopparstick spreds också Tessins ryktbarhet över kontinenten. Han blev mottagen som en furste

av Ludvig XIV, vilket gjorde Tessin mycket stolt och han var på vippen att få bygga om Louvren i Paris. Han förlorade uppdraget med en hårsån, men han behövde inte skämmas, han var i gott sällskap av sin läromästare Bernini som också deltagit i tävling om Louvren och förlorat. Lika illa gick det i Köpenhamn där Tessins färdiga förslag till nytt slott hamnar i papperskorgen efter att Danmark förklarar krig mot Sverige. För att inte tala om uppdraget, 20 år senare, att bygga en magnifik katedral i S:t Petersburg som också gick i stöpet. Beställaren, tsar Peter "den Store" hann dö innan kontraktet blev påskrivet. Några nya chanser till internationell karriär blev det inte för Tessins del. När krigslyckan vände, tog ansträngningen att ro slottsbygget i Stockholm i hamn, alla krafter i anspråk. Ekonomin blev sämre och kungen befann sig i turkisk exil. Framtidsutsikterna var bleka men det hindrade inte Karl XII att med liv och lust engagera sig i de ritningar Tessin skickade ner. Men kungen var förändrad, inte bara av nederlagen utan också av påverkan från en annan kultur. Han hade med tiden tagit intryck av islamisk arkitektur och konst och dess bildförbud. I kombination med den dåliga ekonomin uppmanade han Tessin att ta bort många utsmyckningar på slottet. Med tanke på hur viktig del den figurativa utsmyckningen är i västerländsk kultur, i synnerhet barock och alldeles särskilt för någon som studerat hos Bernini, måste denna begäran framstått som väldigt svårsmält. Tessins irritation går inte att ta miste på och bygget går trögt i största allmänhet. När kungen slutligen dör 1718 var stormaktstiden över, barocken omodern och Tessin utbränd. Det grandiosa bygget vid Strömmen kändes helt enkelt malplacé, något som kanske kan förklara många svenskars kluvenhet inför byggnaden ännu idag. Men när Tessin fick ösa på med sin barock, vilket han fick för det mesta, blev resultatet trots allt en byggnad som inte står sina italienska förebilder efter. Jag kan varmt rekommendera mina

många *PreMo*-anhängare ett ingående studium av Södra valvet, kommandantsflygeln eller för den delen hela Logårdsfasaden.

En framgångsrik karriär innehåller både med- och motgångar, Tessins inget undantag. Mot slutet av sitt liv föll han i onåd efter tagit fel parti i en politisk strid, men på det stora hela var han lyckligt lottad. Han lyckades till och med gifta sig med den kvinna han älskade trots att hon kom från ännu finare familj än han. Hedvig Stenbock var högadlig hovdam hos änkedrottning Hedvig Eleonora och tillhörde därmed samhällets absoluta toppskikt.



Äktenskapet var så kontroversiellt att paret tvingades resa utomlands, under falskt flagg, för att gifta sig. Så småningom accepterade både hovet och familjen Stenbock äktenskapet, särskilt sedan Tessin adlats till greve. Men behovet av en ståndsmässig bostad blev uppenbart, också med tanke på att paret fick fyra barn i snabb följd. Tessin var både en begåvad konstnär och en äregirig maktpolitiker. Att manifesteras detta var utan tvekan hans ambition med bygget av privatbostaden. I en tid med strikta sociala koder fanns, för övrigt,

Minimalism; Cabin 4:12 av Imanna (Joakim Leufstadius); 2000-2002.

Foto: Johan Fowelin

inga alternativ vilket Bernini drakoniskt fastställer med orden: "Byggnaden är den trogna avbilden av fursten som byggd den. Därför skola furstar antingen bygga stort och magnifikt eller också icke alls". I den unga stormakten Sverige tävlade adelsfamiljerna inte bara inbördes, utan även internationellt i praktuppvisning. Det ledde till att många skuldsatte sig upp över öronen och till slut tvingades sälja sina egendomar, ett öde som senare också skulle drabba släkten Tessin.

Men på 1690-talet såg framtiden ljus ut för Nicodemus och han började entusiastiskt leta efter en tomt. 1692 förvärvar han tomt 156 inom "Staden mellan broarna". Med ett läge som nu nästan verkar vara för bra för att vara sant, men då måste varit lite av ett vågspel. När Tessin köpte fastigheten stod Tre Kronor ännu kvar och sträckte sig längre söderut än Slottet gör idag. Gränden mellan slottsmuren och tessintomten var trång och skitig, knappt farbar med häst och vagn. Dessutom var det också på 1600-talet finare att bo vid vattnet, inte minst för att man där slapp något av stanken från kreatur, ruttna matrester och avträde. Nu har Tessinska palatset toppläge, placerat på den öppna Slottsbacken i direkt förbindelse med slottet, men då kunde han inte veta att slottet skulle brinna fem år senare. Men vi vet att han hade idéer och redan hans far hade, som sagt, skissat på en förändrad generalplan för slottsområdet. Även på andra vis var tomten långt ifrån idealisk. Den var inte symmetrisk vilket måste allvarligt ha stört en finkänslig (näja) barocknatur som Tessins. Tomten var smalare i norra ändan än i den södra, ungefär som en strut. Dessutom hackig och oregelbunden på grund av omgivande bebyggelse. Men skam den som ger sig, nu skall jag minsann visa vad jag går för, tänkte säkert den självsäkra konstnären. Det skall bli åka av, barockåka och jag skall använda allt jag lärt mig av Vitruvius, Palladio och Bernini! Att Nicodemus Tessin d.y vid sitt husbygge

hade tillgång till alla konstnärer, hantverkare och slavarbetare (krigsfångar) från slottsbygget var ju inte heller direkt någon nackdel.

I klassisk arkitektur är programmen för olika hustyper strikt reglerade och i sina egna skrifter överför Tessin dessa lagar till nordiska förhållanden. Han gör det med övertygande formkänsla och kombinerar den samtidigt med metodisk analys av funktion och konstruktion i vårt klimat. I både praktik och teori är han samtidigt konstnär och skrupelfri organisatör, vilket naturligtvis var en förutsättning för att lyckas med det enorma slottsprojektet i Gamla stan (som det inte hette då, förstås). Barockarkitekturen är flödande rik på form men också sträng i sin struktur. På så sätt blir Stockholms slott en spegel av den allt starkare centralmakten under 1600-talet. Med hårda nypor, vinkelhake och linjal genomför Tessin ett projekt som i skala och omfattning överensstämmer med ett (ö)känt byggprojekt 250 år senare. Jag förstår om någon tycker jämförelsen är hädisk men på håll finns faktiskt slående likheter mellan Stockholm slott och nittonhundratalets miljonprogram. Betecknande nog hade Tessin lika lite till övers för äldre bebyggelse som någonsin en stadsplanerare på 1960-talet. Medeltids- och renässansarkitekturen betraktades som outvecklad och degenererad. Dess strävan uppåt, med smala höga gavlar och vertikalt riktade valv, förlöjligades av Tessin, ofta med rationella förevändningar. Han talar länge och väl om hur utsatta de gamla taken är för vatten och eld. Med sina tinnar och torn använder han palatset ”Makalös” som skräckexempel, för att sedan (utöver rivning) entusiastiskt förespråka nästan platta, i möjligaste mån osynliga tak. De innebär en betoning av det horisontella, vilket tillsammans med andra arkitekturelement är en medveten strävan i Berninis barock och därmed också Tessins. Den liggande linjära strukturen signalerade redan på 1600-talet modernitet, auktoritet och disciplin, nödvändiga egenskaper för en statsapparat med stora anspråk på kontroll över land och folk. I det

protestantiska Sverige hade vi inte livegenskap, men i gengäld krävdes en effektiv organisation för att upprätthålla samhällets hierarkier. En organisation som till stora delar skulle inrymmas i slottet. Idag har vi svårt att tro det, men även slottets interiörer är ett resultat av metodisk analys av plan, rumsindelning och funktion. På flera vis kan vi med andra ord kalla slottet för ett funkisbygge. Tessin var, helt enkelt, vår förste modernist!

Men även en pre-modernist på 1690-talet måste ha någonstans att bo. Han hade, som vi vet, köpt en tomt och det var dags att börja bygga. När han sätter igång är alla yttre tvång som bortblåsta. Han bygger med lätthet och esprit som vore han ett barn. Alla teorier faller på plats och sammanfaller till en otvungen enhet. Arkitekten tänker på praktiska omständigheter, familjens och personalens bekvämlighet liksom ljus, väderstreck och årstider. Trädgård på insidan mot söder för odling och avkoppling, representativ entré på utsidan. Men också teoretiska problem kring struktur och gestalt faller här elegant på plats. Programmet berättar om djup förståelse för de klassiska förebilderna, lätt modifierat till nordiska förhållanden. Han låter strama, abstrakta volymer spela mot lekfulla figurativa motiv. Den hårt tuktade horisontella rationaliteten kombineras med vertikala utropstecken. Den plana ytan berikas med djupverkande perspektiv. Storheten med Tessinska palatset är också att det är litet. Till skillnad från kolossen intill, är det intimt, spirituellt och mänskligt i skala. Och, kära *PreMo*-syster och bröder: allt blir en helhet som är förvånansvärt sympatisk, klart begriplig och helt enkelt vacker. Mitt i Stockholm, dessutom. Se och lär! ■

Flera skriftliga källor har använts till denna text av vilka; *Tessin*, biografi av Ragnar Josephson, del 1 och 2 från 1930/31, *Stockholms slotts historia* av Martin Olsson (red.) från 1939 och *Tessinska palatset under 300 år* av Birgitta von Haslingen från 2002, särskilt bör framhållas.

Till höger: Tessinska palatset, Slottsbacken, Stockholm
Foto: Johan Fowelin



Bevarande – det nya avantgarde?

Thomas Hellquist

Milano har fått ett nytt konst- och kulturcentrum – Fondazione Prada. Frågan är om kulturcentret också förbereder en ny arkitektur?

Anläggningen har en lång och lätt osannolik historia. På 1990-talet köpte modeimperiet Pradas stiftelse en före detta spritfabrik för italiensk whisky och gin från sekelskiftet 1900. Fabriken utkonkurrerades av amerikansk sprit, lade ner på 1960-talet, och uppläts sedan åt diverse småmekanisk verksamhet. Efter en lång inkubationstid öppnade fabriken åter sommaren 2015 – nu transformerad till kulturcentrum av OMA/Rem Koolhaas.

KOOLHAAS "PRESERVATION TURN"

Kulturcentrets tillkomstprocess sammanfaller med Rem Koolhaas omvändelse, den så kallade "preservation turn" som skildras i boken *Preservation is overtaking us* från 2014 (presenterad av Paul Hansson i Kritik #25/26). Och om man finner bokens två Koolhaas-föreläsningar och amerikanske arkitekturprofessorn Jorge Otero-Pailos tolkande text svårtydda, så konkretiserar Fondazione Prada

det radikala perspektivbyte som tycks ha skett i Koolhaas arkitektursyn och som mynnar ut i en ny arkitekturfilosofi.

Koolhaas resonemang startar med begreppet "starchitecture". Termen innebär som bekant ungefär en arkitekt verksam på den globala marknaden med stora projekt av branding-karaktär och som använder samma arkitektoniska språk oavsett plats jorden runt. Det besvärar Koolhaas att bli kallad "starchitecture" eftersom stjärnarkitekten har ersatt seriös arkitektur med ytlig gest. Och det stämmer ju att den sortens arkitektur tycks oss likgiltig som ett uttalande om samtiden, men ändå tycks tas som modell för det mesta som byggs idag – kanske i en missriktad önskan att genom imitation uppnå stjärnarkitektstatus. Hur missriktad den önskan är framgår av Koolhaas pricksäkra definition: Stjärnarkitekter är arkitekter som får alltmer uppmärksamhet, men som allt färre tar på allvar.

I Koolhaas ögon representerar denna sorts arkitektur "arkitekturens död". Och vägen ut ur återvändsgränden är "preservation", det vill säga bevarande, restaurerande och renoverande av befintliga byggnader.

Det är en uppseendeväckande slutsats – speciellt med tanke på Koolhaas kända citat "fuck the context". Denna 1990-talsformulering argumenterade för en storskalig generativ arkitektur. Nu hävdar en tjugo år äldre Koolhaas att endast i situationer starkt präglade av kontext i tid och rum kan en ny relevant arkitektur födas.

TIDSKAOS

Det var i den mångtydiga utställningen *Crono-coaos* vid Venedigbiennalen 2010 som OMA/Koolhaas började diskutera bevarandets roll. Förhållandet till historien problematiserades och slagordet "Preservation is overtaking us" myntades. Frågan är vad det egentligen betyder?

En tolkning är att bevarandet håller på att *hinna ikapp* oss. För detta talar Koolhaas konstaterande att historiska bevarandesträvanden fått allt kortare tidsperspektiv. Den franska



monumentlagen från 1790-talet var inriktad på att rädda antika och medeltida verk. I engelsk lag från 1800-talets slut gällde som bevarandevärda byggnader som var tvåhundra år eller äldre. Vid 1900-talets slut hade tjugo år blivit en gräns bortom vilken bevarande kan bli aktuellt. Och nu – ska en byggnad deklarerats skyddsvärd redan innan den är färdigbyggd? (tänk Kasper Salin-nominerade hus). Det var denna andfädda komprimering av historia och nuet som utställningstiteln *Crono-coaos* – tidskaos – syftade på.

En annan tolkning är att bevarandet har *tagit över*. För detta talar Koolhaas reflekterande kring svårigheten att projektera nytt i en värld där allt mer är skyddat: byggnader, stadsrum, stadsbilder, stadssilhouetter, parker, naturlandskap med mera. I *Crono-coaos* angavs att 12% av jordens landyta är skyddad och inte kan ändras. Koolhaas förslag mot detta frustrerande faktum var en "streckkods-planering" där stadskartor delas upp i band. I vartannat band sparas allt – gammalt och nytt, högt och lågt, fint och fult – och i vartannat band raderas allt för nybebyggelse. "In such case, you would have the certainty that you preserved everything in a de-

Fondazione Prada, Milano

Foto: Bas Princen

Med tillstånd av Fondazione Prada.

mocratic, dispassionate way", menade Koolhaas. Alltså en dröm om ett rationellt sätt att hantera en högst orationell verklighet – och en smitväg från svårigheten att hantera grannlaga val.

Hur går han då själv till väga i praktiken?

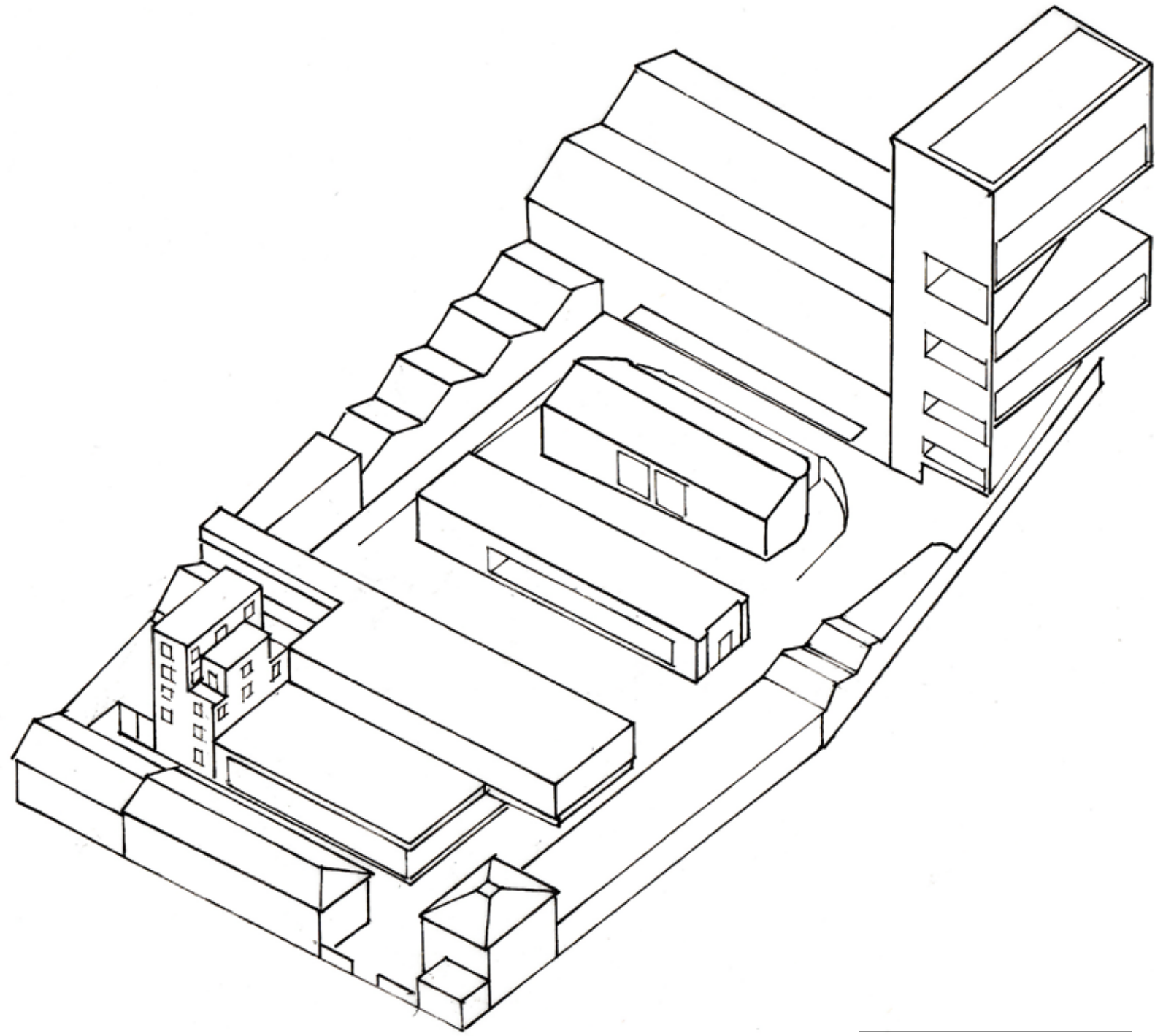
"PRESERVATION" I PRAKTIKEN

Fondazione Pradas anläggning omfattar cirka två hektar. Här finns flera verkstadsbyggnader och magasin samt ett kontorshus från förra sekelskiftet. Koolhaas valde att riva några mindre hus och ersätta dem med tre nya byggnader varav en, ett utställningstorn, ännu inte färdigställts (april 2016).

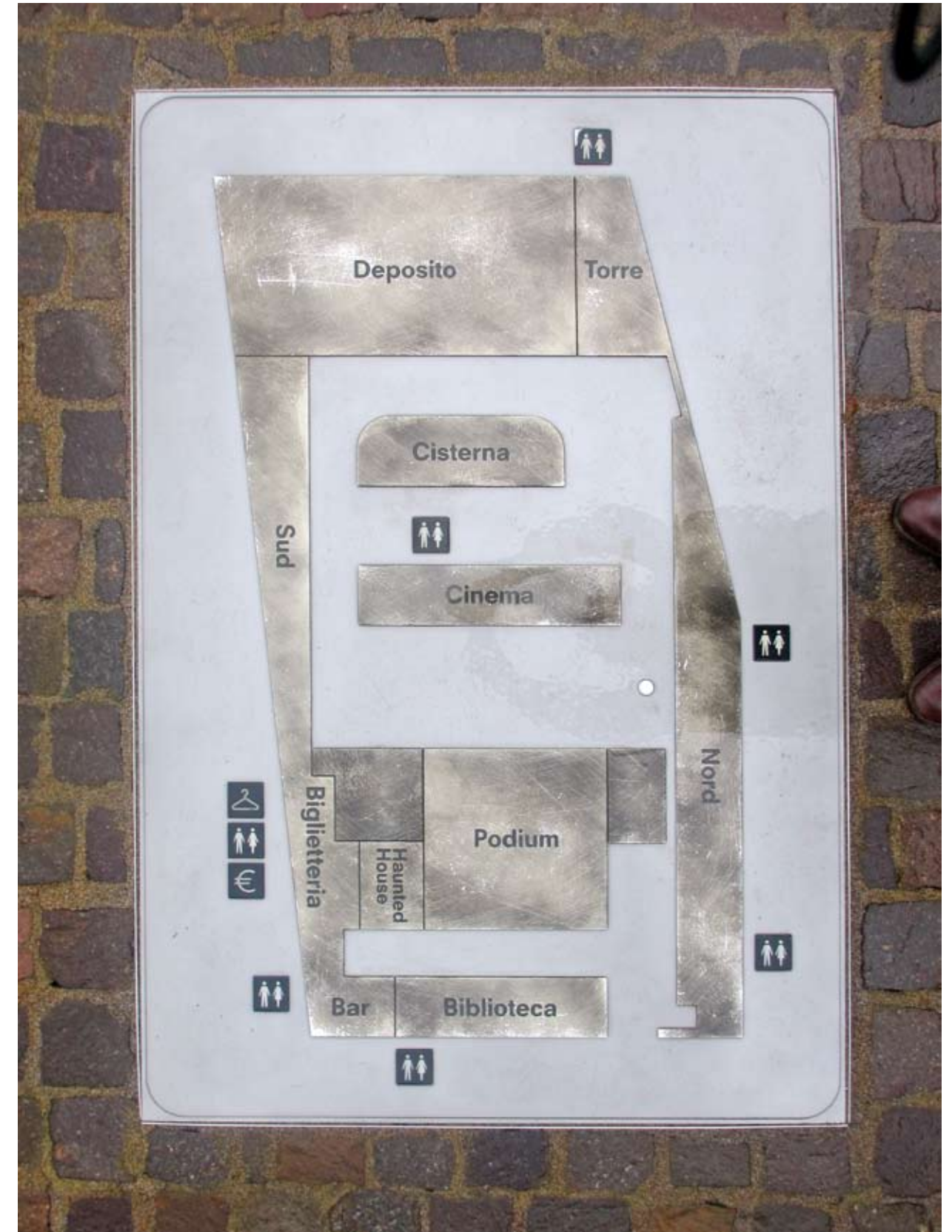
De bevarade byggnaderna i lågmäld putsad tegelarkitektur är blygsamma till skalan och ligger nära varandra. OMA/Koolhaas hantering av byggnader och miljö är oftast mycket försiktig. Här har städats, lagats och ibland nyputsats. Ursprungliga takstolar i trä och järn har bevarats, i undantagsfall förstärkta med knappt synliga nya element. Dörrar är bevarade eller utbytta till nya, enkla i återvunnet aluminium. Skyltningen är diskret och fint inpassad på de grova ytorna. Allt andas respekt för de befintliga byggnaderna och deras anspråkslösa men gedigna arkitektoniska kvalitet.

I den före detta kontorsbyggnaden, nu konsthall, inkluderar den oförändrade interiören smala trappor och liten hiss. Detta begränsar besöksantalet till bara 25 personer åt gången – alltså en respekt för ursprunglig karaktär och kvalitet som tillåts råda över användbarheten. Paradoxalt nog har samma byggnads exteriör helt täckts med bladguld. Hur motiverar Koolhaas det?

Bara med att kostnaden inte var så stor – vilket inte förklarar någonting. Ett troligare skäl är att denna centrala byggnad höjer sig över övrig bebyggelse och särskilt från entrésidan fungerar som ett lysande landmärke. Kanske ville Koolhaas med förgyllningen också symboliskt betona den äldre byggnadens betydelse för projektet. Utan det gamla kan det nya inte artikuleras – det gamla är guld värt.



Fondazione Prada, Milano
Bild och foto: Thomas Hellquist



SMALL ISTÄLLET FÖR XL

En verkligt ny aspekt i arkitekturen träder fram i Fondazione Prada: Koolhaas skalar ner. Hans tidigare fascination inför "bigness" har ingen plats här. Den gamla fabriksanläggningen är småskalig och i detta ligger en stor del av dess charm. Besökaren rör sig genom mindre rum både inne och ute. Utomhus är känslan av att befinna sig i en småstad där gator och platser avlöser varandra påtaglig. Upplevelsen förstärks av markhanteringen där den traditionella stensättningens smågrängiga yta samverkar med lika smågrängig gallerdurk av olika typ.

Till den urbana känslan bidrar också de många olika rumskaraktärer man möter. Här finns utställnings- och kansli lokaler i restaurerad 1800-talsstil, verkstadslokaler av olika storlekar och i varierande grad av patina, garderob och toaletter i Koolhaas typiska techno-minimalism – och därtill caféet inrett av filmregissören Wes Anderson. Mellan alla dessa typer av interiörer uppstår ibland märkligt eklektiska rumsbildningar av post-modern karaktär.

TVÅ NYBYGGEN

En av anläggningens nya byggnader är biografen, *il Cinema*. Först tar man den för ett äldre hus, lurad av dess arkitektoniska form lånad från grannskapets cisternbyggnad. Här finns fältindelning med smala pilastrar, valvformade dörröppningar, småspröjsade fönster och en konkav takkornisch. Byggnaden är alltså i mycket en pastisch av den omgivande bruksarkitekturens enkla klassicism. Men hela ena långsidan är öppningsbar – och här är fasaden täckt med en sf-aktig spegelblank stålplåt som speglar torget framför samtidigt som den perfekt följer takkornischens nostalgiskt krökta form.

Här har *Cronocaos* verkligen fått kropp: en arkitektur som simultant är samtida och rotad i det förflutna. Här kan man ana vad ett framtida formspråk som springer ur samver-

kan med befintlig bebyggelse skulle kunna vara, ett kulturellt relevant alternativ till "starchitecture".

Anläggningens andra nybygge är den två våningar höga utställningsbyggnaden *il Podium*. Bottenvåningens väggar är helt glasade och det sektionerade golvet kan höjas och sänkas så att ett landskap av podier skapas. Övre våningen är däremot helt sluten. Greppet känns igen från Koolhaas Bordeaux-villa. Här syns modernisten Koolhaas som lär ange Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie i Berlin som referens till båda verken. Tyvärr är kontrasten öppet/slutet inte särskilt intressant, och byggnadens båda utställningsrum fyller sin funktion sämre än rummen i den gamla industribyggnaden. Här har Koolhaas tillämpat en minimalism som i färgskala stämmer väl med den äldre bebyggelsens ljusgrå puts, men som i övrigt söker sig mot ett uttryck av "icke-form".

RELEVANT FORM?

"New forms are no longer relevant" skriver Otero-Pailos, syftande på Koolhaas uttalande om att "... en grotesk och överdriven form av nyhetsjakt" varit arkitekternas svar på marknadens krav på ikoniska byggnader. Båda formuleringarna ifrågasätter det nyas egenvärde. Otero-Pailos noterar också strategin att höja en äldre byggnads status genom att modernisera kontexten och kontrastera nytt mot gammalt. Greppet ses ständigt användas i dagens arkitektpraktik: ett okritiskt hyllande av den arkitektoniska kontrasten som uttryck och ett lika oreflekterat rop på "samtidighet" oavsett vilken arkitektonisk form den tar sig.

I Fondazione Prada prövar Koolhaas tre vägar framåt ur nyhetstävlan. Dels minimalistisk time-out som i *il Podium*, dels formåterbruk med twist som i *il Cinema*. Och så det för en arkitekt svåraste – att utan åthävor överta förfädernas verk som de är, som i de gamla fabriksbyggnaderna.

Fondazione Prada, Milano

Över: exteriör – interiör

Under: la Cisterna: gammal byggnad med ny ramp – *il Cinema*: ny byggnad i gammal stil.

Foto: Thomas Hellquist



Har synen på byggande då verkligen nått en brytpunkt?

I Koolhaas "preservation turn" ser Otero-Pailos en framtida omdefiniering av hela arkitekturfältet. Det befintliga bör stå i fokus, inte det nya. Restaureringsprojekt ska inte betraktas som perifera undantag, utan som själva hjärtat i arkitekturen. Vi bygger ju aldrig nytt – vi bygger alltid om i den gamla världen. Och detta kräver framför allt att förståelse för kontexten i tid och rum finns med i arkitekturtänkandet. Likaså bör kravet på hållbarhet göra återbruk av befintliga byggnader till en kärnproblematik för arkitekter.

MER SKÄRPA - MER ÖMHET

Såväl *Preservation is overtaking us* och Fondazione Prada visar att Koolhaas gått en lång väg från *Delirious New York* (1978) - en läsning av den mixade och scenografiska staden till en hypermodernism som expanderar modernismens rationalitet, funktionalism och teknikuttryck till nya skalnivåer och där befintliga strukturer alltid stått i vägen för ett radikalt nytänkande. I Fondazione Prada finns ett lågmält tonfall och en insikt att ny arkitektur kan vinna på kontakt med det historiska som ger den relevans. Men där finns också tvekan mellan puristisk modernism och mesta möjliga bevarande. I OMA/Koolhaas pågående förnyelse av Herimitaget i Sankt Petersburg tycks däremot en lyhörd dialog med det befintliga helt dominera.

Om dessa projekt verkligen förebådar en ny, hållbarhetens och minsta-ingreppens arkitekturfilosofi får många av vår tids framgångsrika arkitektkonsulter tänka om. Bristen på intresse för och kunskap om historisk arkitektur har tyvärr blivit signum för en hel bransch.

Men det finns också mycket att vinna i en nyorientering. I förordet till *Preservation is overtaking us* riktar arkitekturprofessorn Mark Wrigley ett förföriskt stridsrop till dem som vågar anta utmaningen: "Preservation is a progressive art form, an intellectual and

design challenge of the very highest level /.../. Preservation /.../ is calling on us to get smarter, faster, deeper, longer, sharper and more tender/.../ sharpness and tenderness are not opposites. Combining them might even be the very responsibility of architecture."

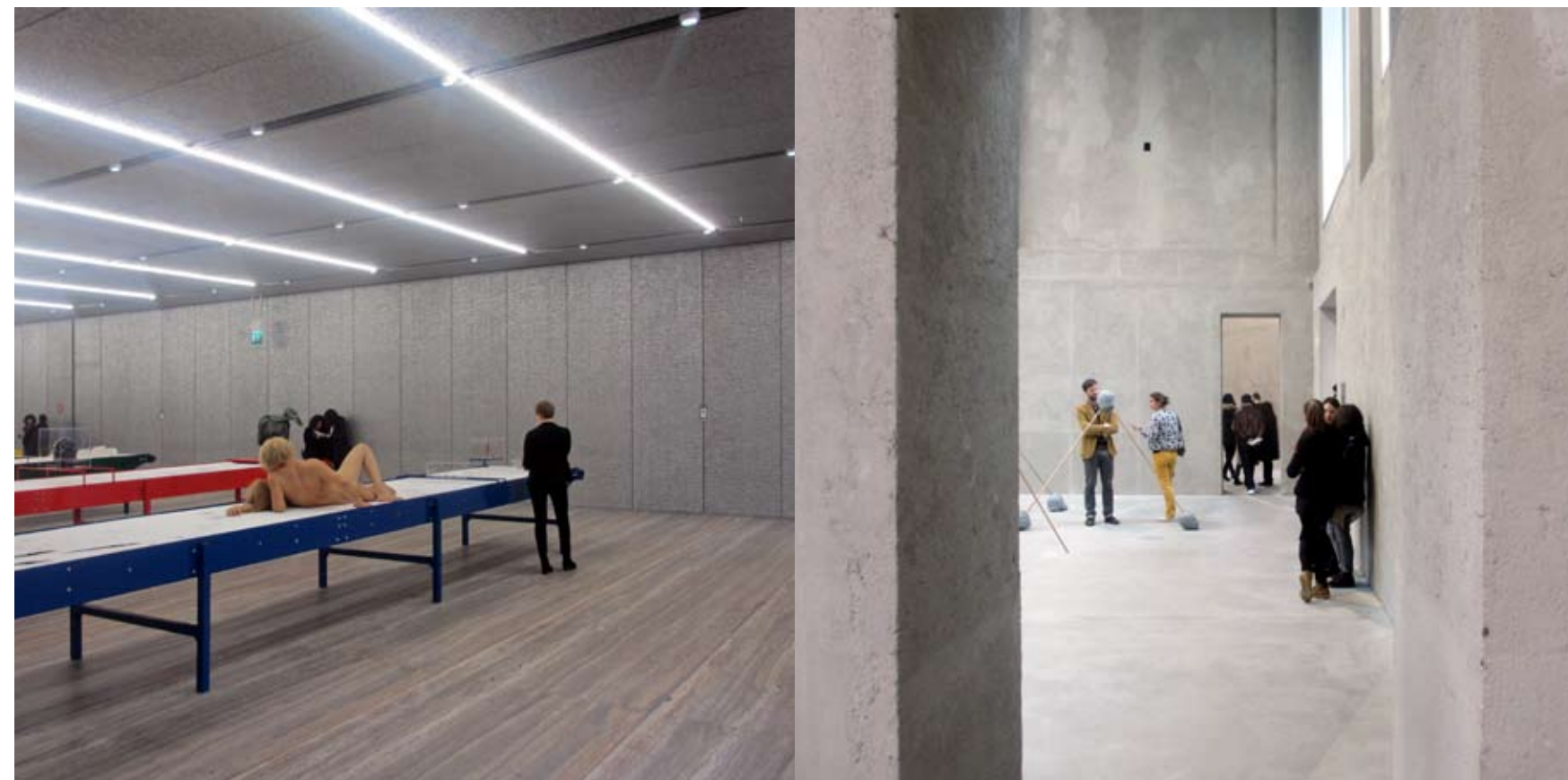
Ytterst handlar det alltså om hur vi ser på människan – som vanligt i arkitekturen. Vill vi nöja oss med att inom det modernistiska paradigmet skoja till simpel geometri, industriell repetition, snävt funktionstänkande och monterad sammansättning? Eller vill vi tro oss själva och världen om något bättre och lämna en förlegad kultur- och människosyn bakom oss? ■

Fondazione Prada, Milano

Över: utställningsrum, il Podium –
la Cisterna

Under: il Podium – restaurerad byggnad

Foto: Thomas Hellquist



Minnes- anteckningar över en slocknad stjärna

Elizabeth Bonde Hatz

1970-talets AA (Architectural Association School of Architecture) var en plats där vitt skilda hållningar till arkitektur samlades under ett tak – eller skulle man kanske säga – runt en bardisk, i livliga diskussioner. 1972 klev Zaha Hadid och jag samtidigt in över tröskeln till vad som skulle bli en 5-årig bildningsresa och början på en lång och rätt udda vänskap.

Postmodernismens fader, Leon Krier, var i ropet under denna tid men ingalunda ensam herre på täppan, och Zaha ingick i hans populära Unit – medan jag valde Robin Evans ("The Projective Cast" samt "Translation from Drawing to Building") och Fred Scott. Den välbärgade och stolta Hadid kom snart på kollisionskurs med Krier och gick över till Elia Zengelis och Rem Koolhaas. Där kunde hon ge sig hän åt vurmen för den ryska konstruktivismens utopiska formspråk som svarade mot hennes egna drömmar om en visionär formvärld, tämligen fri från bindningar till en grå fysisk vardag. Denna tid präglades av *Paper Architecture* – vidlyftiga och extrema idéprojekt, utvecklade i ritningens egen idévärld,

eftersom så lite kom till utförande i verkligheten. Av det som faktiskt byggdes föraktades det mesta av den kritiska och mångfacetterade skaran på AA.

I detta klimat formligen exploderade Zaha Hadids tecknande fantasi och hennes examensprojekt fyllde hela det prestigefulla *Front Member's Room* i den georgianska byggnaden vid Bedford Square, med vägghöga målningar och otaliga ritningar. Själv strosade jag runt AA med halva projektpresentationen noggrant uppmålad på en *jumpsuit* av papper – också detta ger en bild av tiden. Utbildningen krävde att man både vältaligt och påtagligt uttryckte och försvarade sin arkitektursyn. Diskussionerna kunde stundtals bli heta, vilket inte förhindrade att man sedan gick till baren och ägnade resten av kvällen att samtala om Londons utbyggnad, kvällens gästföreläsare, exempelvis Henri Lefebvre, eller Colin Rowe's Collage City, som man eventuellt var mindre oense om.

Zaha Hadid var redan i denna sin studiemiljö, fast beslutet att bli *den främsta*. Uppfostrad i ett privilegierat hem i Bagdad, med gott om tjänstefolk får man förmoda, var hon tidigt van att bestämma och att få sin vilja fram. Men behovet av att lysa, var lyckligtvis också parat med en strålande begåvning. Hon var spirituellt snabb i repliken och oerhört påläst och hon blev med tiden också en stark lärarförmåga på AA. Men mest av allt låg hennes kraft i tecknandet och den starka formviljan.

På sätt och vis kan man betrakta henne mer som designer än som arkitekt, då formgivning- en alltid kom främst i hennes verk och vissa har något frustrerat noterat bristen på innehållsmässig fördjupning i projekten på senare tid. Hon kunde vara skoningslös som kritiker och på sitt kontor men som sparringpartner när man ville skärpa sin egen formulering var hon oslagbar – kanske inte minst då man själv hade en helt annan inriktning än hon – och alltså inte var någon konkurrent. Zaha Hadid hade ingen egen familj och när modern dog blev de gamla studiekamraterna än viktigare.



Zaha Hadid, 1985

Foto: Christopher Pillitz/Getty Images

Hon var fenomenal på att hålla kontakten via sms, samtal, middagar och fester.

Trots sin begåvning och starka drivkraft att slå igenom, tog det lång tid för Zaha Hadid att få sina byggnader förverkligade. Kanske berodde detta delvis på hennes kompromisslösa hållning – ett drag som av någon anledning inte alltid betraktas lika mycket som en styrka hos en kvinna som hos en man – men kanske också på grund av hennes kravfulla personlighet. Med Hong Kong Peak-tävlingen vann hon internationell ryktbarhet och jag bjöd in henne till Stockholm, genom Stockholms arkitektförning. Efter den då obligatoriska andra föreläsningen, på arkitekturskolan, fick hon frågan om dagsljusets betydelse i hennes projekt 59 Eaton Square, varpå hon svarade: "What daylight? There is no daylight in London! There is just fog." Så var det med det.

På sitt besök här hade hon inget behov alls av att se Asplund, Lewerentz eller Tändstickspalatset. Byggnader intresserade henne inte. Jag fick istället visa henne runt till de allra främsta butikerna för konstglas, silversmide och textilier, det var där hon fann sitt Eldorado: metervis av extrema handvävda tyger från Fennica Form, ett liknande ett fisknät i rent lin, överfångsglas från 50-talet och djärva silversmycken. Hon designade sina kläder själv och uppenbarade sig på KTH iförd ett sjok av svart silke, svartrutiga nylonstrumpor och chockrosa skor med stora rosa kuber på tårna.

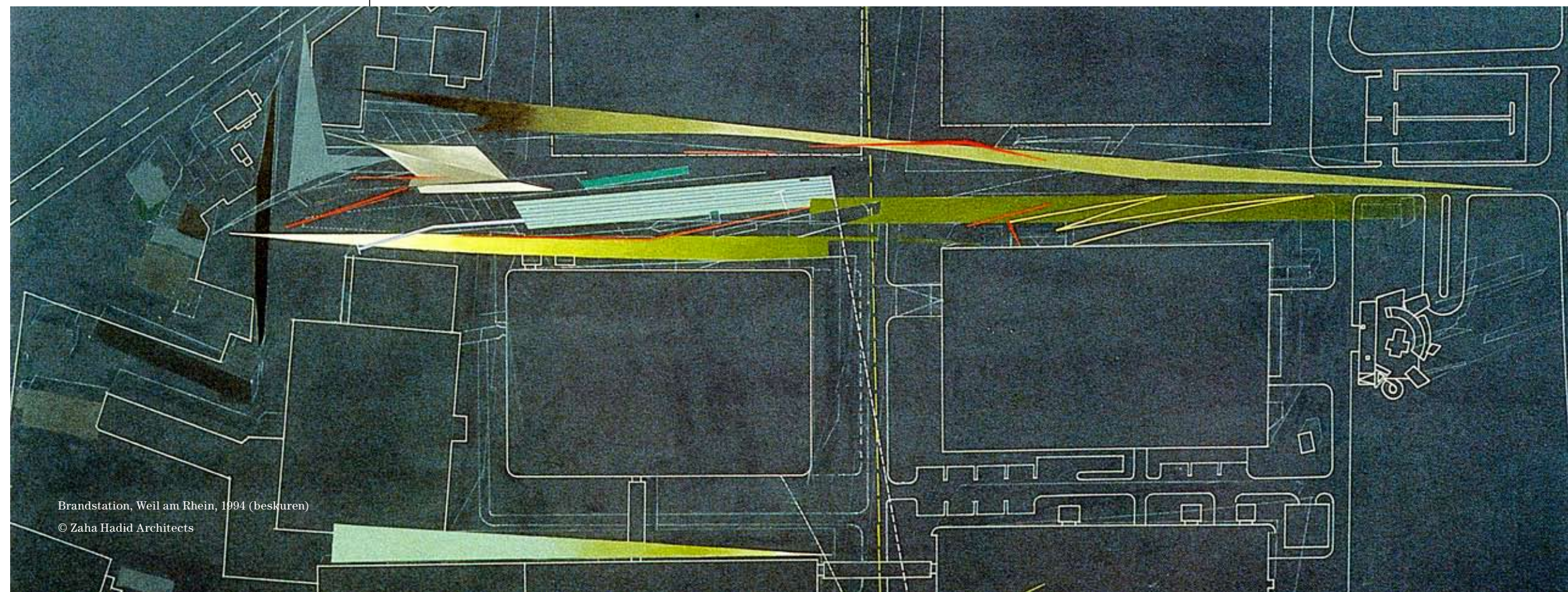
Formen var hennes mål och teckningen hennes medel. Man minns målningarna för Hongkong Peak, Irish Prime Minister's Residence, 59 Eaton Place och Dutch Parliament. Myllret av formfragment som störtade fram över bildytan suggererade snarare rymd än rum, ett eget universum, långt från vardagliga människor eller en trivial verklighet med dess fysiskt åldrande byggnader. Fantastiska ritningar som lovade en ny egen (form)värld av svävande, vassa, spretande objekt. Redan 1978 kom jag förbi ett galleri på nedre Mahattan (där också Steven Holl var i full färd att mångla ut

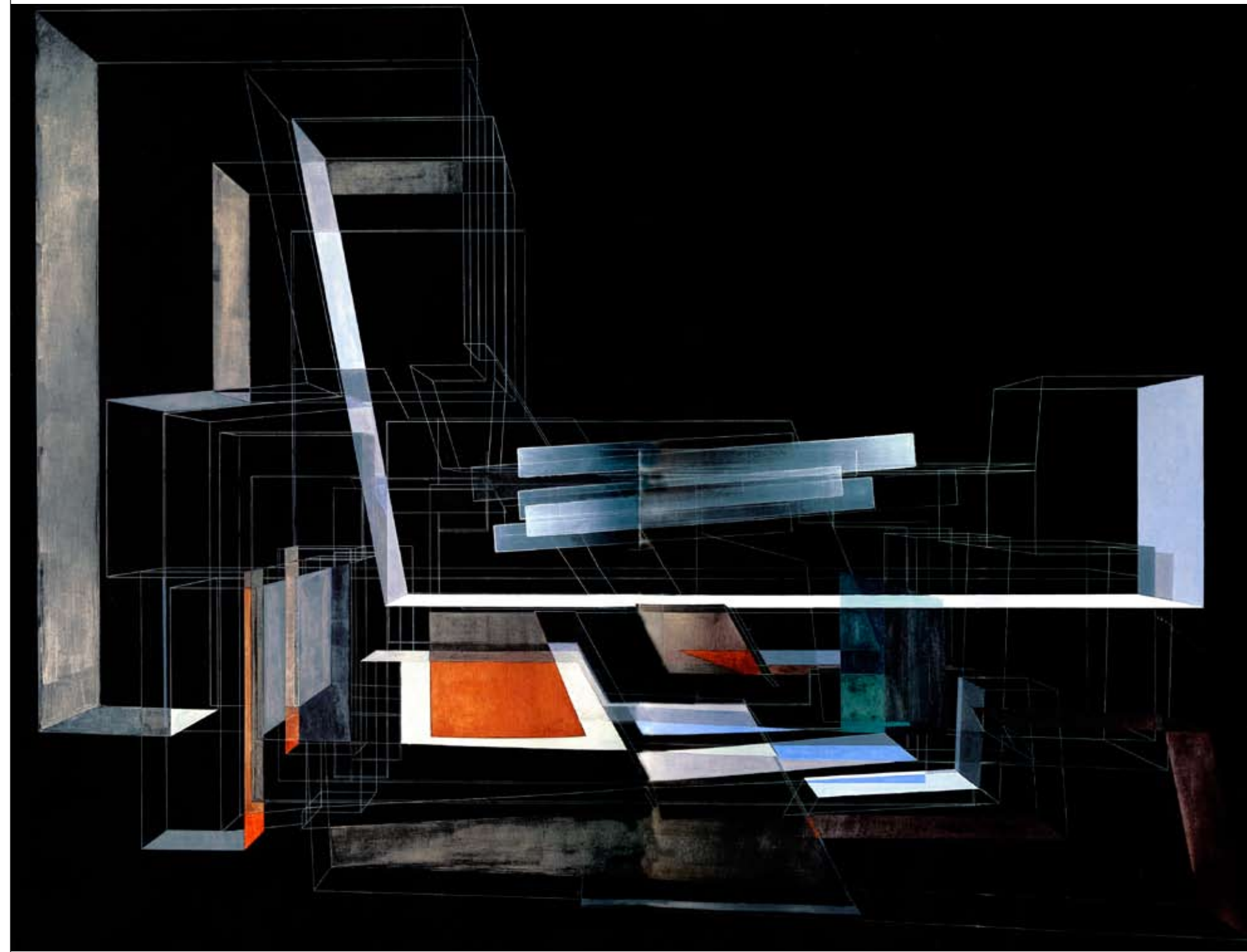
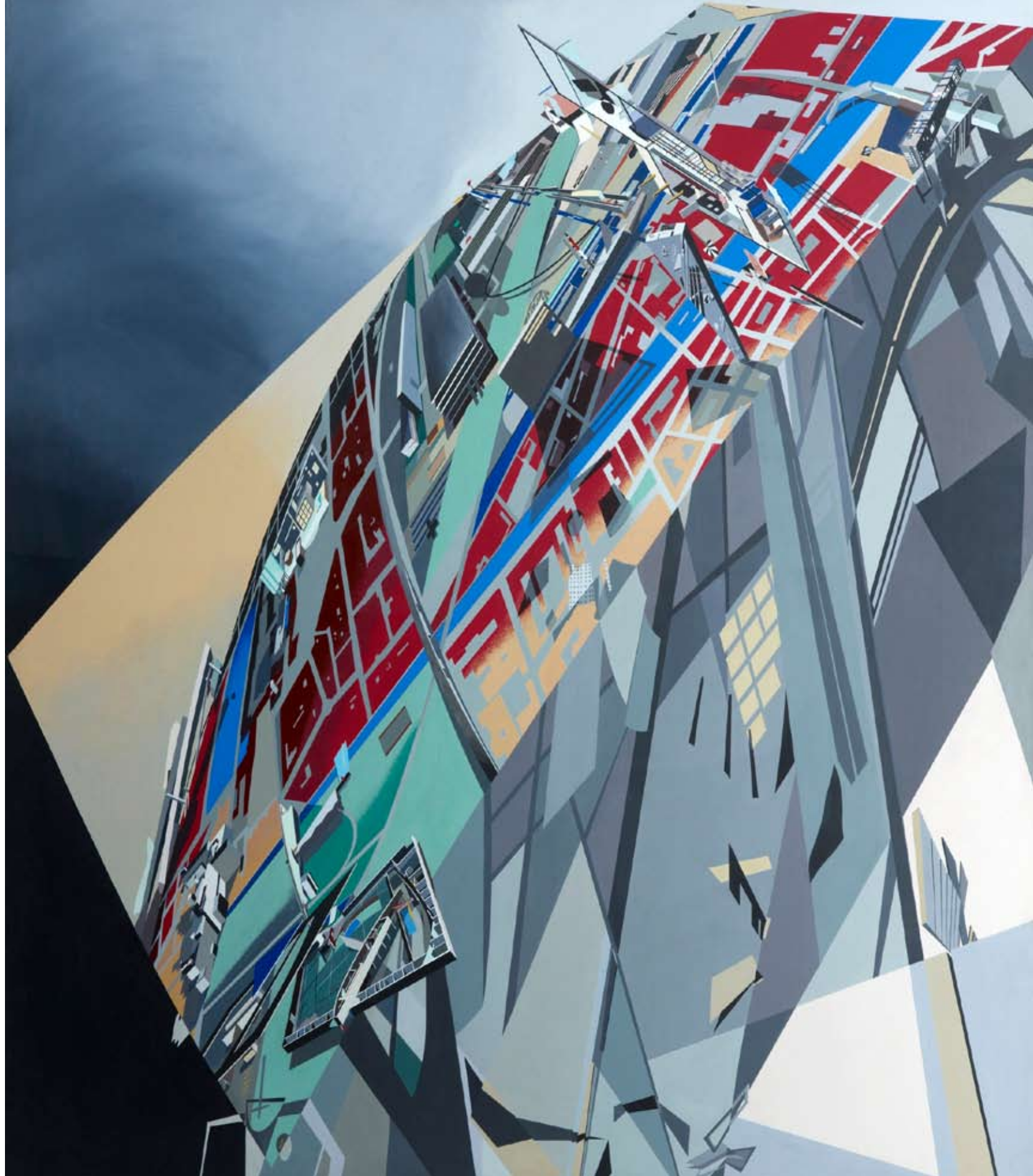
sina Pamphlet Architecture-foldrar) – och såg en utställning med Zahas små blyertsskisser från studietiden. Vissa, mer mjuka, påminde om tidiga Mendelsohn- eller Scharounskisser och kittlade fantasin med sin sökande karaktär. Det fanns något hett och febrilt energiskt över dem, som eldflugor eller arabiska skrivtecken.

Det tog många år från Hongkong Peak och sedan brandstationen i Vitra till det regalskepp av 400 arkitekter hon och Patrick Schumacher hetsigt lotsade runt världen när hjärtattacken slog till. Många år av havererade tävlingar och publik kritik. Jag minns särskilt en tv-kväll i hennes Chelsea-lägenhet då folket skulle rösta fram bästa brittiska byggnad och Richard Rogers kommenterade åsikterna som strömmade in. Vitra-byggnaden ansågs helt funktionsvidrig, kanske rent av farlig för brandmännen med sina vassa hörn och spretiga former. Varpå Sir Rogers svarade: "You don't complain about a squeaking door in St Pauls Cathedral". Så var det med det.

Men slutligen kom framgången; att *teama* med Patrik Schumacher var lösningen, även om den ofta föranledde stor frustration hos stjärnan själv, när hon tyckte att han tog för mycket av äran och makten ifrån henne. 2004 fick hon Pritzkerpriset, 2010 och 2011 Stirlingpriset, 2012 korades hon som *Dame Commander of the Order of the British Empire* och 2015 blev hon första kvinnan att erhålla RIBA Gold Medal *in her own right*. Hon blev en av världens bäst betalda arkitekter med uppdrag i både anrika Rom och för betydligt mer kontroversiella beställare.

Hadids extrema formdrift gjorde hennes arkitektur till ett slags uppförstorade föremål – och som sådana svåra och kostsamma att förverkliga med fysisk byggnadsteknik. De motsäger tyngdlagen och strävar mot en effekt av esoterisk skönhet, men föremålets skönhet snarare än rummets – och har därmed ytterst lite att göra med platsen. Bilderna av hennes verk raderar tvärtom det mesta av kontexten för att understryka objektets suveränitet.





Till vänster: The World (89 Degrees), 1983

Ovan: Rosenthal Center, Cincinnati, 2003

© Zaha Hadid Architects

Men det finns verk som agerar annorlunda. Hennes station i Strasbourg känns kongenial med sin omgivning av repetitiva förortslådor och stora tomma ytor. De motsvaras av ett väldigt asfaltplan med svängt fält av parkeringslinjer. Själva stationen är också ett oblikt svävande plan av betong, som en uppvikt flik av marken. Pelarna som bär detta är en skog av sneda pinnar som dansar i takt med parkeringens böjda matta av vita linjer.

Det flytande, strömlinjeformade vill naturligtvis slippa allt vad fogar och materialmöten heter. Därför är det kanske inte så konstigt att Ordrupgaard och Aquatic Center (utvändigt) haltar (invändigt är simhallen logiskt vacker med sitt tak likt en valfisk strimmigt mjuka mage och svävande trampoliner) medan hennes verk i betong, som exempelvis Phaneo Science Center i tyska Wolfsburg och hennes infrastrukturprojekt är mest övertygande och fullgångna – och verkar åldras värdigt. Här kan de obrutna ytorna fritt övergå från en vinkel till en annan och öppningarna perforeras smidigt i materialet.

Åldrandet självt är annars bort-abstraherat från verken. De strävar efter det skimrande objektets överjordiska glans och förnekar sin tillhörighet till en byggd värld som bryts ned fysiskt och ständigt kräver vår vårdande omsorg. När en Gucciväska tappar sina nitar och beslag kanske man inte vill ha den längre – man lagar den inte, utan köper en ny?

Jag har inte sett Heydar Aliyev kulturcenter i Baku, inte heller Dongdaemun Design Plaza i Seoul men de förefaller nästan tillhöra en svunnen värld, där man fortfarande tror på arkitekturen som en utopisk dröm av glamour, där man kan glömma var man är och tro på det moderna framstegets saliggörande kraft. Kanske var Zaha Hadid den sista stora modernisten?

Hon var i alla fall under 44 år en person som satte vänskapen högt, trots att vi hade helt olika liv och helt olika syn på arkitektur. Det är ovanligt, kanske också stort, på något sätt. ■



Spårvagnsstation, Strasbourg, 2001

Foto: Roger Rothan (flygbild), Héléne Binet

“Good Architects”

Malin Heyman & James Hamilton

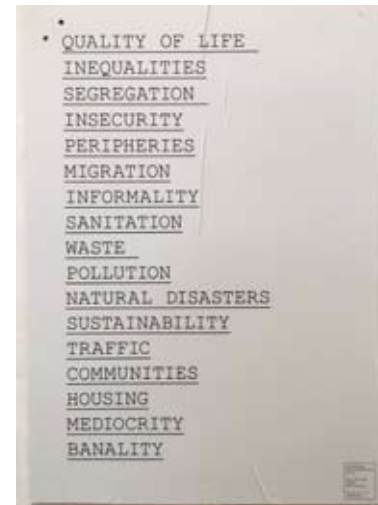
In the *Curators Introductory Room* at the 15th Venice Architecture Biennale Alejandro Aravena, the most recent Pritzker Prize winner and curator of the Biennale, has designed a spectacularly haunting installation by suspending aluminum studs from the ceiling, the ends of which have been violently bent and hover just above head height. The perimeter of the room is defined by a circular wall constructed with stacked pieces of drywall that rise up to the datum set by the lower edge of the aluminum structure. A sign by the entrance reads: “The opening halls of the Biennale Architettura 2016 were built with 100 tons of waste material generated by the previous Biennale. 10,000 m² of plaster board. 14km of metal studs”.

If Rem Koolhaas, the curator of the previous Architecture Biennale, turned a modernist value system on its head by categorizing Architecture into 15 elements, none of which were specifically structural, Alejandro Aravena is determined to restabilize the status quo of

architectural discourse by reclaiming structural purity as Architectural Truth and putting all architectural production presented at the Biennale back into the familiar categories of Author and Nation. Aravena writes: “We contacted those we admire or [who] had a history of consistently producing quality outcomes in different circumstances. We asked them what they had worked on recently or what their next big project would be. In short, *good architects*”.

There are indeed many beautiful and interesting examples of structural and material innovation on display in the spaces of the Biennale. ETH Zurich’s Block Research Group led by Phillippe Block and Tom Van Mele propose a series of compression systems, creating beautifully vaulted structures that respond specifically to material shortages (a reduction of material by 70%) and to complex, uneven sites. With the incorporation of algorithmic load analysis and robotic production the ETH-team has developed super thin structures that push the essentially geometric projects of Nervi and Candella into the age of digital construction. The centerpiece of the ETH exhibition is an expansive stone canopy that works in perfect compression, constructed without mortar or reinforcement. 50 mm at its thinnest and delicately resting on four points, it opens itself up to let the massive brick columns of the exhibition Arsenale right through the structure.

15th Venice Architecture Biennale:
Reporting From The Front
28. May 2016 - 27. November 2016
La Biennale di Venezia



Above: *Issues*, Alejandro Aravena
Venice Architecture Biennale 2016
Photo: Malin Heyman

Right: *Curators Introductory Room*
Alejandro Aravena, Venice Architecture
Biennale 2016
Photo: Andrea Avezzi





Left: *Beyond Bending*, Block Research Group
Unreinforced limestone vault,
Venice Architecture Biennale 2016
© ETH Zurich. Photo: Iwan Baan

Above: *Makoko Floating School*
Kunle Adeyemi NLE Works,
Venice Architecture Biennale 2016
Photo: Malin Heyman

Floating behind the Arsenale, the 300m 13th century linear space historically used for the manufacturing of rope and now host to scores of installations and projects, floats Silver Lion Recipient Kunle Adeyemi and NLE Works' prototype *Makoko Floating School*. This prototype was designed and constructed for the historic water community of Makoko on the lagoon in the heart of Lagos, Nigeria's largest city. NLE Works proposes a radical shift in the typical programming of a common social element with available materials and an elemental triangulated truss structure. While the school's triangular form is a response to the conditions of floating, it also emphasizes a new relationship to building in low-income

regions with strong historical building forms. Rather than forcing change by proposing a school on land, it adapts to its lagoon context. Rather than simply imitating an image of existing local building traditions, it takes their fundamental characteristics as a departure point for the development of a structure that is at once familiar and other, both in Makoko and Venice.

In the Italian Pavilion at the heart of the Giardini, the gathering ground of an array of national pavilions dedicated to exhibiting their respective contribution to the Biennale, Aravena has curated an exhibition showcasing individual architects, practices and institutions. These are Aravena's "good architects". Just through the entrance rises Solano Benitez and Gabinete De Arquitectura's Golden Lion Winning project, *Breaking the Siege*. We are presented with a 10 meter tall parabolic vault construction that utilizes two of Paraguay's most abundant resources, brick and unskilled labor, to develop a standardized construction system for simple shelters. By incorporating an elemental knowledge of material and structure with persistently innovative construction techniques, Gabinete De Arquitectura's practice redefines rapid low cost building in regions with limited access to materials, shortage of skilled labor and a rapidly growing population. In the same vein as KLE Works and the Block Research Group, Benitez and his team elegantly respond to economic, material and construction constraints. While the vaults exhibited by Block and his group relies on the most skilled labor available – robotic – Benitez creates a more accessible structure, not as refined but no less elegant.

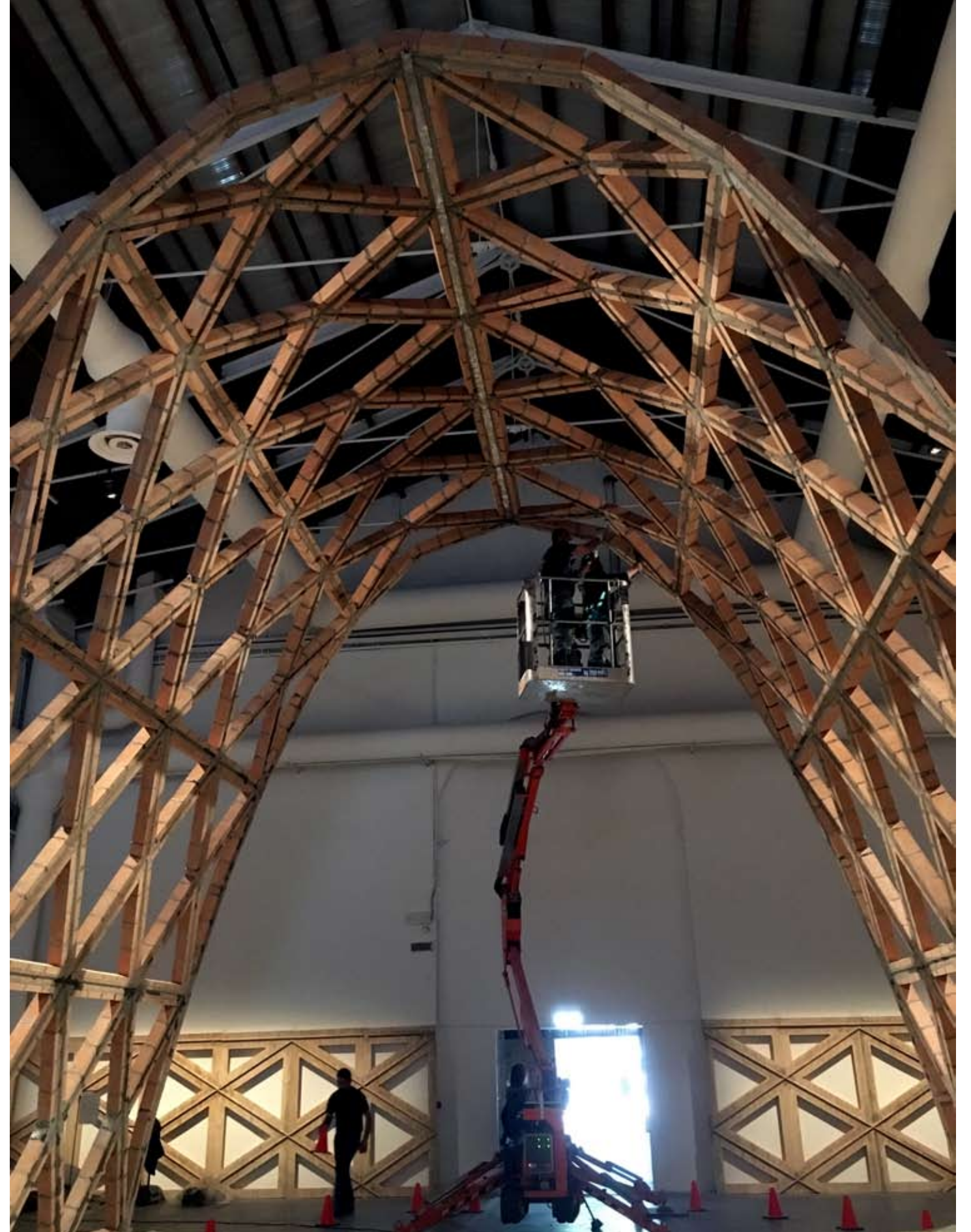
Also in the Italian Pavilion is the work of Bengali architect Kashef Chowdhury in cooperation with the joint enterprise Urbana who similarly redefine the relationship between low cost construction in areas in need and the standards many assume to come with them. Like the NLE Works floating school, Urbana engages in economically depressed regions with strong traditional building identities, responding with open, progressive architectural solutions to the given conditions, and like Gabinete De Arquitectura they use earth and brick, the most abundant materials in the region, to construct solid ecological structures.



Aravena has entitled his exhibition "Reporting From The Front", calling on architects around the world to do just that. The responses seen in the Giardini and Arsenale present proposals for and representations of built work – of building – that in various ways and more or less successfully claim to engage the front line. Several of the national pavilions present exhibitions of impressive rigor, vision and intellectual precision where

Right: *Breaking The Siege*
Gabinete De Arquitectura,
Venice Architecture Biennale 2016
Photo: James Hamilton

Above: *To Live Is To Be Slowly Born*
Kashef Chowdhury / Urbana,
Venice Architecture Biennale 2016
Photo: Malin Heyman





Above and below: *Orphan Ground*, Renato Rizzi, Venice Architecture Biennale 2016
Photo: James Hamilton

analysis and research has led to the development of architectural strategies with significant effects on social and political issues. The exhibition *BLUE: Architecture of UN Peacekeeping Missions* in the Netherlands pavilion looks at the persistent urbanization of post 9/11 warfare and the evolving role that the UN plays in relationship to it, specifically through the architecture of UN bases. These spaces, literally on the front line, often make up large portions of the territories they are built to support. *BLUE* presents the evolution of FAST think tank founder Malkit Shoshan's research into UN bases around the world and its transformation into a series of workshops with UN directors, resulting in physical interventions at Camp Castor in Gao, Mali and the adjustment of UN policy. The proposal addresses the question "what happens after the UN leaves?" by introducing the design of permanent infrastructure in the development of the camp which is then left and used by the region after the camp has been disassembled. Additionally, there are a handful of stand-alone exhibitions that exist happily in their own respective worlds, in varying proximity

to Aravena's front lines. Renato Rizzi's stunning room of plaster casts, calling to mind images of Piranesi's fragments of Rome, and Aires Mateus's investigations of light and form are two examples. Perhaps the furthest from any front or any center is the Romanian exhibition *Selfie Automaton*. According to the texts accompanying the exhibition, the purpose of their contribution is to hold up a mirror to the "reporting architect", the maker who is also the storyteller. What is it to report from one's own context, to present a selfie? The exhibition provides no answer. Instead, it invites visitors to activate the installations by engaging the mechanics of a series of automatons and become a part of the installation itself. The installations' automatons are a series of hand carved wood puppets that once engaged lethargically dance, eat and collapse. In describing the exhibition Minister of Culture Corina Suteu writes about the responsibility to place creative identity as national identity in a global perspective in the context of the Biennale, "A place where pavilions align by the geopolitical order of an era about to end".

Below: *Selfie Automaton*
Venice Architecture Biennale 2016
Photo: Malin Heyman



Above: *Fenda*, Aires Mateus
Venice Architecture Biennale 2016
Photo: James Hamilton



Despite many strong individual contributions, many of which come from places that historically have not received much attention at the Biennale, such as Bangladesh, Paraguay, Thailand and Mongolia, the disparate multiplicity of voices engaging in the diverse cross section of issues brought to the front by Aravena is at times refreshing and at times overwhelming, swinging erratically between open, egalitarian democracy and stayed, neo-liberal trade show. Many installations at this years Biennale demand that architects around the world re-evaluate their relationship to material and economy, suggesting that architects around the world might make better looking architecture working with limited means. Or more polemically, as the high water mark of climate change rises we need to acknowledge that we do in fact have access to a limited means and thereby a responsibility to re-structure our practice accordingly.

In the opening days of the Biennale, Aravena declared his ambition to educate a three-tier audience: practitioners, decision makers and citizens. The goal of the exhibition, says Aravena, is to open the eyes of practitioners to a multiplicity of approaches to practice, to inform decision makers of the success of such practices, and to show citizens what “good architects” can do so that they may learn to demand it. Paolo Baratta, President of the Venice Biennale, has repeatedly alluded to these same citizens through statements about the exhibition revealing architecture “as a tool in the hands of all of us”. At the press conference, Baratta thanks Aravena for ensuring that architecture “has been brought back to us” and above all for having achieved clarity.

The problem with the kind of clarity that is achieved by setting up an opaque curatorial framework of subjective dualities where there are “good architects” and thereby presumably “bad architects” within a moralistic rhetoric of conflict – “the front line” – is that it effectively diverts attention from its own lack of criticality, allowing Aravena to present his own values as if they were in fact universal and objective. ■

BLUE: Architecture of UN Peacekeeping Missions

Venice Architecture Biennale 2016

Photo: Iwan Baan



ARCHITECTURE OF UN PEACEKEEPING MISSIONS

THE CHANGING FACE OF WAR AND PEACE

Bo.Nu.Då

Pär Eliaeson

Jag satte mig ner i celsingsofforna under vernis-sagen och pustade ut. Det jag mest av allt kände var rörelse. Här har vi en utställning med ett starkt och laddat koncept – i en brinnande fråga – som är mycket väl genomförd till både form och innehåll. En intelligent och bildad människa har verkat, till ett kvalificerat resultat. I någon mån är detta lägstanivå på en statlig institution med ansvar för folkbildning i centrala samhällsfrågor, men realiteten har varit en annan.

Arkitektur- och designcentrum (även känt som Arkitekturmuseet) har excellerat i missade möjligheter de senaste två decennierna. Inkompetent ledarskap och kompetensdränering har fått helt logiska följder. Denna utställnings kvalitet har skapats av utomstående krafter genom tidskriften Arkitekturs chefredaktör Dan Hallemar (curator) och Spridd (utställningsdesign). Naturligtvis har myndigheten varit beställare och utförare, men dessa kreativa krafter uttrycker sig så suveränt att ingen annan avsändare märks. Bara det en enkel och slagkraftig utsaga kring hur framstående arkitektur till innehåll och form

skapas. Genom att anlita människor som besitter djup kunskap och som kan arbeta kreativt och effektivt. Ett kapital som är ovärderligt och omöjligt att skapa på ett enkelt sätt. Så enkelt och så svårt. Arkitekturen och designen som det möjligas konst. Innehåll och form i kraftfull och dynamisk förening.

Något airhead sa i sociala medier att ”detta är ingen utställning, det är ett kompendium”. Bättre kritik kan man väl inte få av en samtid som inte orkar läsa texter längre än ett inslag i kulturnyheter. Som tror att hemlösheten saknar plats i bostadsfrågan. Som tror att priset på en bostadsrätt är ett mått på stadskvalitet. Den våpiga, populistiska och ekonomistiska epok vi nu måste bryta oss ur.

Bostadsfrågan är en oerhört komplex sak. Vi löser inte bostadskrisen på ett enkelt sätt. Detta kräver det bästa av oss. Och för det är denna utställning ett mycket bra verktyg. Utställningen är mycket rik, den har ett väl utarbetat innehåll i en stödjande och samtidigt expressiv form. Den utstrålar ett allvar och en kompetens som bara kan röra en krävande betraktare. De som uttråkas av denna utställning är ynkliga människor som bör hålla sig borta från alla viktiga samhällsfrågors behandlande tills dess deras mognad och visdom möjligtvis behagar inträda i sinom tid. Vi andra måste förvalta denna utställning, utvinna så mycket det går ur den, under den rikliga tid den står på museets golv. Vi måste verkligen göra det. Vi får inte misslyckas med det.

Dan Hallemars tänk tar avstamp i året 1917, när den svenska bostadspolitiken föddes, i och med att regleraingar av den (dåvarande) ekonomiska rovdriften i bostadsförsörjningen infördes. En mild ironisk blinkning. Eller som Hallemar också uttrycker det: ”det var 1917 när svenskarna inte längre i stor utsträckning flydde ut i världen, utan bestämde sig för att stanna i sitt land”.

Kring detta enkla, starka och engagerande koncept löper utställningens tema. Grundtesen är: detta är inget nytt, vi har gjort detta förr.

Bo.Nu.Då:

Bostadsfrågor och svar under 99 år

Curator: Dan Hallemar

Utställningsdesign: Spridd

Grafisk form: Futurniture

16 april 2016 - 8 januari 2017

Arkitektur- och designcentrum

Foto (där ej annat anges): Pär Eliaeson





Foto: Spridd

Och som vanligt: de nya lösningarna ser ALDRIG ut som de gamla. Det är grundregeln. Vi kan inte kopiera eller upprepa, varken fysiskt, estetiskt eller politiskt. Fast det ligger närmast til hands. Den faran ger Hallemar och museet sjutton i, de litar på oss i publiken, att vi kan tänka själva och behandla komplicerad och svår information och göra kloka och kreativa val. Att besöka denna utställning är som att se ett utvalt BBC-program på Kunskapskanalen, man känner sig intelligent och kompetent, tilltalad på ett båda kvalificerat och uppfordrande vis. Ett rus av kunskapslust uppfyller en och känslan befruktar förnuftet.

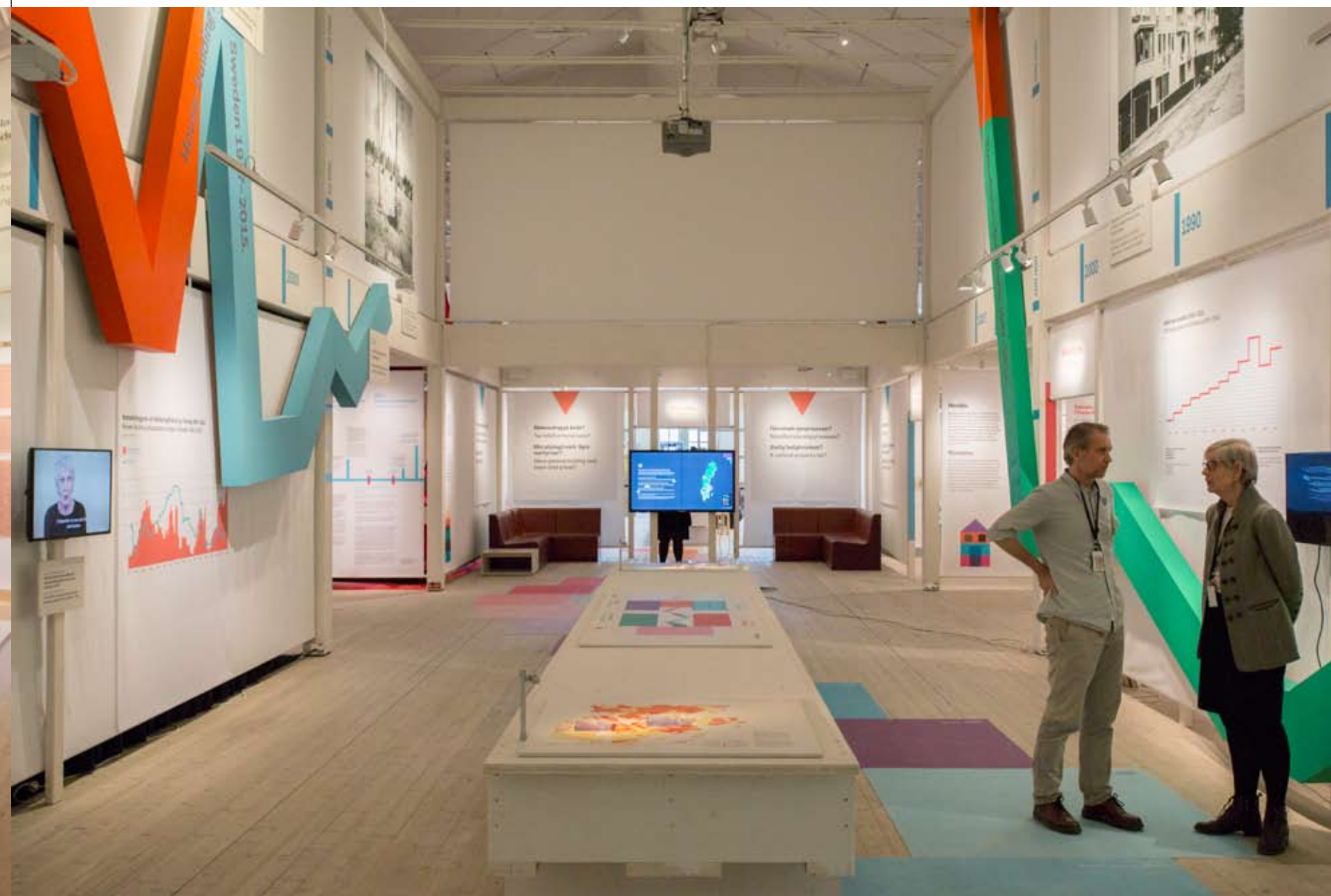
Denna utställning står öppen under en längre tidsperiod än Venedigbiennalen. Helt på sin plats. Den institution och myndighet som är värd har stått under både ideologiska angrepp och i dålig jordmån under flera år. Denna utställning visar med kraft vad museet i sina bästa stunder kan göra. Det kommer att stå klart när hela tiden fått verka. Denna utställning var det bästa som kunde hända museet just nu. Finner inte museet sin plats i samhället efter detta är det utom hopp. Och vi förtjänar då inte heller museet.

Detta om innehållet. Vad vore en utställning på Arkitekturmuseet utan en utställningsarkitektur. Ola Broms Wessel och Klas Ruin på arkitektkontoret Spridd är ansvariga. Normalt sett är en mindre synlig arkitektur bra, inte minst för innehållstunga framställningar. Men denna gång tycker jag more hade varit more. En kraftfull och tydlig och tektonisk struktur i ädelt nordiskt material bildar både bildligt och bokstavligt ramverk genom rummen. Den skall också utgöra stomme till museets kommande basutställning, så det är långsiktigt och rationellt tänkt. Men den återhållna och övermålad materialiteten och sinnligheten hade kunnat få komma fram och ge lukt och smak till den andliga spisen. Detta blir för kontrollerat och fejt som fullödigt betydelsebärande byggnadskonst för våra kroppar.

Men själva utställningsdesignen tar mer plats och vågar lite mer. Privat och personligt får träda fram, fulhet och patina får råda. Enskilda delar är slående: en hisnande vacker spårvagnsfärd genom Göteborg projicerad upp till himmelskt format säger mycket om vad en stad är. Så mycket mer än arkitektur. Ett både abstrakt och konkret möblerat hem från en annan tid är omöjligt att värja sig ifrån. Filmade personliga historier från vår samtids bostads-situation framkallar sentiment utan att vara sentimentala. Å, hur ovanligt det är.

Samtidens arkitekters tappra försök till konkret bostadspolitik har också en plats i utställningen, även om de i det historiska perspektivet framstår som så övertydligt fångade i vår tids nyliberala och ekonomistiska tanke-bubbla och språkdräkt. Kod arkitekter gör en orealistisk och naiv matematisk övning från brommaträdgårdens och medelklassprivatekonomins perspektiv; Svenska bostäders Snabba hus-projekt lappar och lagar i en strukturellt trasig stads- och samhällsväv med nattständern nynynymodernism som inte förstår estetikens grundläggande betydelse i moderniteten; Utopia arkitekter tycker att kollektivhuset är värt att uppmärksammas som en nyhet.

Det är naturligtvis en stor förtjänst att vår nuvarande bostadspolitiks sätts i sitt långsiktiga sammanhang. Denna utställning gör klart och utreder, men vi måste tänka själva. Om vi finner utställningen otillräcklig är det ett mått på oss själva. Men ingen utställning på ett statligt museum blir riktigt bra utan välriktade pek-pinnar. Magister Hallemar har redan med sitt koncept och huvudgrepp visat var han står, han hävdar politikens och det allmännas rätt och skyldighet. Urvalet och förklaringarna är välriktade och inte utan vinklingar. Men också där tros vi om vår vuxenhet och vår förmåga att behandla materialet självständigt. Tack magistern. Och tack staten. ■





Arkitekturtidskriften KRITIK

Prenumeration: 4 nr/år, 500 SEK

Prenumeration: 1 nr/tillsvidare, 125 SEK

Lösnummer: 125 SEK + porto

Beställes på www.syntesforlag.se

Lösnummer säljs även här:

Press stop-butikerna

Pressbyråns specialistbutiker

Stockholm: Konst-ig,

Åsögatan 124

Göteborg: Konstmuseets bokhandel,

Götaplatsen

Malmö: Form/design center,

Lilla torg 9

Olsson & Gerthel,

Engelbrektsgatan 9

Medverkande:

Pär Eliaeson

ingenjör, arkitekt och fotograf, Stockholm

Thomas Hellquist

arkitekt och professor, Lund

Johan Fowelin

fotograf och skribent, Stockholm

Malin Heyman

arkitekt och lärare, Stockholm

James Hamilton

arkitekt och lärare, Stockholm

Elizabeth Bonde Hatz

arkitekt, ass. professor och lektor, Stockholm

Anna Björklund

arkitekturstuderande och skribent, Stockholm

