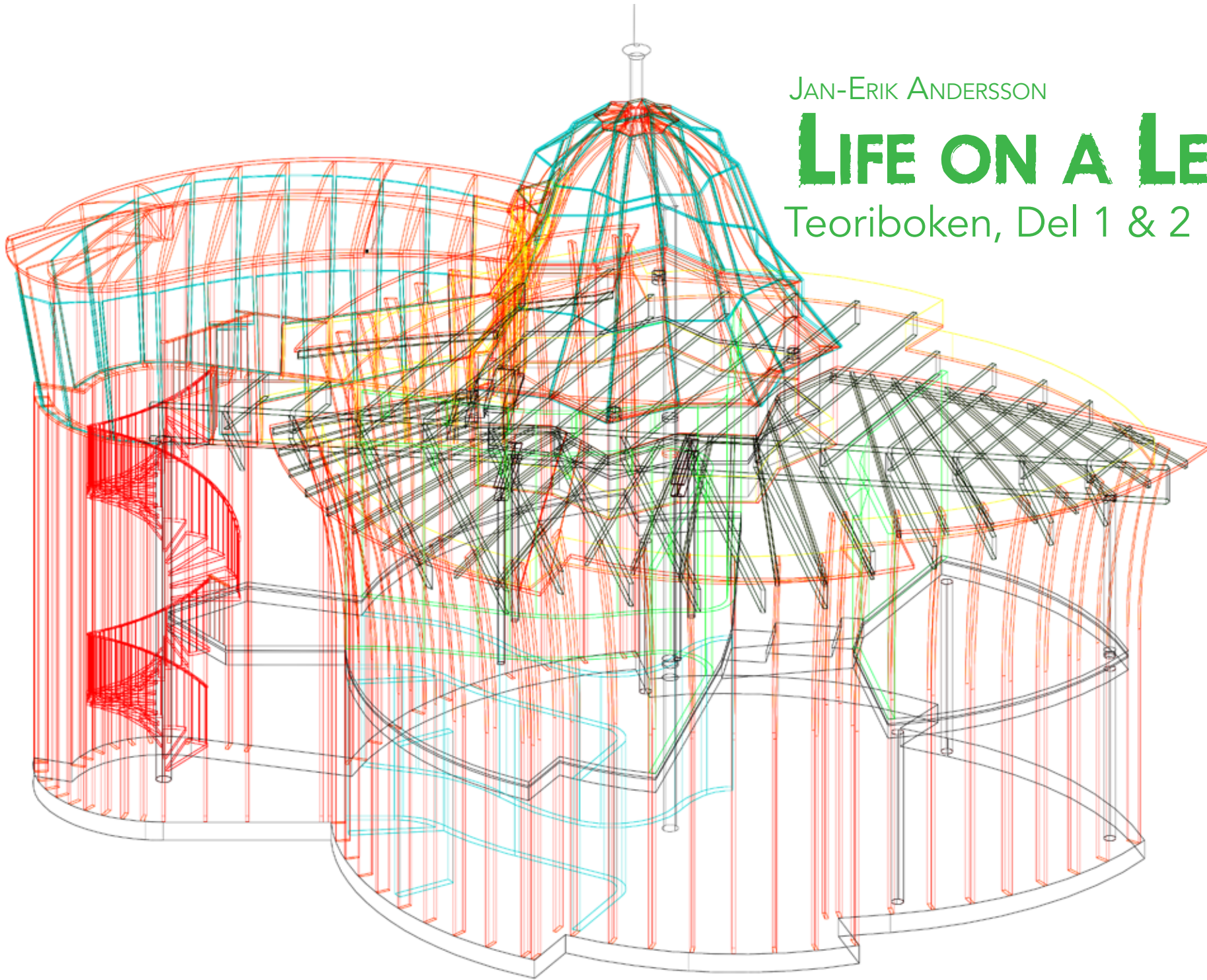


JAN-ERIK ANDERSSON

LIFE ON A LEAF

Teoriboken, Del 1 & 2



LIFE ON A LEAF

Rummet som ikon

Mitt hus som ett arkitektoniskt konstverk

Teoriboken

Del 1

Den konstnärliga delen av mitt doktorsarbete, *Life on a Leaf – Rummet som ikon. Mitt hus som arkitektoniskt konstverk*, talar i form av ett byggt hus för sig själv. Inga skisser, bottenplaner eller 3D-renderingar av huset kan ge en riktig bild av hur det känns inne i, och kring huset. Detta har blivit tydligt upprepade gånger, då besökare, som bekantat sig med huset på dess websidor, kommit till byggplatsen. Ett hus är resultatet av konkret arbete och utan byggarnas yrkeskunskap blir varje ritning av ett hus, hur bra den än ser ut, bara ett papper. Arkitektur skall primärt upplevas på platsen.

Det är också främst på ett pragmatiskt sätt jag i mitt samarbete med arkitekt Erkki Pitkäranta närmat mig arkitekturen. "Varför ser man inga hatthus, annat än i sagor" är kanske inte en utgångspunkt som är impregnerad med arkitekturteoretisk stringens, men som jag ser det, är den trots det relevant.

Även om utgångspunkten för arbetet med huset har en emotionell och praktisk prägel, så finns det i projektet en rad intressepunkter och frågeställningar av en mer teoretisk karaktär. Några av de viktigaste är: naturens förhållande till byggnaden; hur man i en renad form kan förmedla känslan av "att gå ute på en naturstig" in i en byggnad? Vilken roll spelar ornamentiken för att skapa "mentala rum"? Hur kan en byggnad se ut som inte skall representera en enskild estetisk hållning, utan där olika estetiska hållningar kommunicerar med varandra? På vilka sätt kan andra konstnärer och hantverkare göra arbeten, som integreras i de arkitektoniska strukturerna? Alla dessa frågor bottnar dock i det praktiska utformandet. Vilken roll har då rent teoretiska frågeställningar i processen? Varför behövs teorin?

Genom att studera litteratur som berör dessa områden, har jag gett mig ut på en intellektuell resa, som gett mig en större förståelse för de fenomen som jag tidigare enbart närmat mig emotionellt. Även om jag inte är filosofiskt skolad så har en "ytlig" läsning av Kant gett mig en uppfattning om grunden för hela vår konstuppfattning och konstundervisning och en läsning av Derrida en möjlig förklaring till varför jag upplever en känsla av saknad, då jag ser modernistisk arkitektur.

Största delen av min energi har jag lagt på att fördjupa mig i ornamentikens teori. Det har varit en upplevelse att kunna studera de krafter, som velat avskaffa ornamentiken och upptäcka att



Dörr till reparations- och serviceverkstad för video, Esbo. Bilden tagen 2001.

den egentligen fortfarande lever, men med modernistiska förtecken. Förbluffande har det också varit att upptäcka det stora glapp, som finns mellan de modernistiska mästarnas ornamentkritiska texter och det de i praktiken gjorde. Ändå har det varit just dessa texter, som utövat ett enormt inflytande. Detta visar på betydelsen av att läsa originaltexter och att själv försöka formulera så klara texter om sitt eget skapande som möjligt. Eller kanske lärdomen borde vara den att åstadkomma så provokativa texter som möjligt, vilka inte behöver vara nyanserade!?

Då jag gjorde upp min första studieplan, år 2000, var avsikten att basera den teoretiska delen på en läsning av Gaston Bachelards *The Poetics of Space* och de texter av Martin Heidegger som berör platsen. Efter att ha läst dessa texter, och andra av samma upphovsmän, med stor behållning och i flera repriser, upplevde jag dock att de inte kan ge mig en tillräckligt konkret bas att stå på. Arkitekturfilosofen Sven-Olof Wallenstein visar att Heidegger lästs på mycket olika sätt; från att ge element till en nostalgisk uppfattning som blickar tillbaka mot den förlorade Platsen till en syn där Hemmets och Platsens frånvaro, blir till vårt irreversibla öde. (Wallenstein 2004, 112). Därför kommer jag inte annat än mycket sporadiskt att koppla texten till dessa författare. Under de år jag läst in mig på arkitektur har mitt intresse fokuserats på två områden: Art Nouveaus korta men intensiva epok och ornamentikens roll i skapandet av arkitektonisk rymd.

Den första delen av *Teoriboken*, där jag koncentrerat mig på dessa två områden, avslutas med att beskriva två byggnader som inspirerat min idé att man skulle kunna tala om ett utvidgat rumsbegrepp, rummet som ikon (Iconic Space). Det ena exemplet är *Barnens borg* i Helsingfors, designat av Elsi Borg, det andra Rem Koolhaas IIT campusbyggnad i Chicago.

I den andra delen av *Teoriboken* beskriver jag inledningsvis två projekt: Planerandet av *SOL-världen*, i samband med vilket jag mötte arkitekt Pitkäranta, och började samarbeta med honom, och *Gerbera*, trädgårdsskolan, där de flesta av mina och Pitkärantas idéer testades i en offentlig byggnad. Sedan övergår jag till att beskriva idéerna och processen bakom *Life on a Leaf*-husets ornamentik och piktografi. Jag avslutar med att redogöra för de i projektet inbjudna konstnärernas arbeten för att göra huset, inte till ett monument över mig, utan till en kommunikationsprocess där olika estetiska förhållningssätt samverkar.

Teoridelen är ämnad som ett stöd för *Dagboken* och ger hoppeligen en uppfattning om det tänkande, som pågått simultant med byggprocessen. Trots att det många gånger är så, så är inte alltid teorin en eftertionalisering!

Min strävan har varit att illustrera *Teoriboken* med egna bilder tagna av byggnader, som jag själv besökt, eftersom jag anser att arkitekturen bör upplevas på platsen. Alla bilder där fotokällan inte anges, är sålunda tagna av mig. I några fall har jag dock inte haft möjlighet att använda bilder jag tagit själv för att illustrera en textpassage och har då ansett det befogat att använda bilder från Wikipedia.

En del av bilderna är direkta illustrationer till det som behandlas i texten invid, men jag har även strött in bilder som inte direkt är kopplade till texten, men som berör det allmänna temat. Ifall byggnaden jag fotograferat har ett årtal, har jag angett detta och inte den tidpunkt, då jag tagit bilden. Dessa bilder är tagna under tidsperioden 2001–08. Ifall jag inte lyckats leta fram ett årtal för byggnaden, har jag angett året då bilden är tagen.

Åbo, 31.7.2008

Jan-Erik Andersson



Bostadshus, St Petersburg. Bilden tagen 2006.



Teoriboken

Innehållsförteckning

Del 1

- Förord s.2
- 1.1 Det inre rummet s.8
- 1.2 Art Nouveau – boendet som ett äventyr s.14
- 1.3 Life on a Leaf, Art Nouveau och Modernismen s.20
- 1.4 Huset och naturen s.34
 - 1.4.1 Veronda s.34
 - 1.4.2 Shaw s.38
 - 1.4.3 Aalto och Le Corbusier s.39
 - 1.4.4 Tadao Ando s.42
 - 1.4.5 Naturen medierad i *Life on a Leaf*-huset s.42
- 1.5 Ornamentet som byggnadens själ s.44
 - 1.5.1 Adolf Loos. s.45
 - 1.5.2 Definition av ornament/dekoration s.47
 - 1.5.3 Modernismens ornament s.49
 - 1.5.4 Konstnären som geni s.54
 - 1.5.5 Det postmoderna ornamentet. s.55
 - 1.5.6 Vart försvann skaparglädjen? s. 58
 - 1.5.7 Ornamentet i dag enligt Moussavi s.59
 - 1.5.8 Den rena ytan s.61
 - 1.5.9 Ramens roll hos Derrida och Kant s.62
 - 1.5.10. Byggnadens brist s.65
 - 1.5.11. Byggnaden som ornament s.66

- 1.5.12. Ytan, strukturen, ornamentet s.68
- 1.5.13. Innanför och utanför s.70
- 1.5.14. Slutsatser om ornament s.73
- 1.6. Rummet som ikon, exempel 1. Barnens borg s.76
- 1.7. Rummet som ikon, exempel 2. McCormick Tribune campusbyggnad i IIT (Illinois Institute of Technology) s.82



Del 2

- Förord s.89
- 2.1. SOL-världen – en krossad dröm s.92
 - 2.1.1. Konceptet s.93
 - 2.1.2. Arbetsprocessen s.94
 - 2.1.3. Våning I. Vatten och is s.97
 - 2.1.4. Våning II. Åkrar och ängar s.97
 - 2.1.5. Våning III. Bergstoppar. Trädtoppar s.98
 - 2.1.6. Våningen IV. Himmel. Rymd. Moln s.98
 - 2.1.7. Vad finns kvar? s.100
- 2.2. Gerbera – hus, blomma, saga s.102
 - 2.2.1. Konceptet växer fram s.103
 - 2.2.2. Historien s.103
 - 2.2.3. Interaktivitet s.104
 - 2.2.4. Modellen s.105
 - 2.2.5. Ljudinstallation s.106
 - 2.2.6. Från modell till byggnad s.107
 - 2.2.7. Mottagandet s.108
- 2.3. Life on a Leaf, ornamenteringen s.110
 - 2.3.1. Husets form s.110
 - 2.3.2. Sockeln s.114
 - 2.3.3. Innerväggarna av betong och Kenzo glasteglet s.118
 - 2.3.4. De grekiska pelarna s.120
 - 2.3.5. Köksbordet s.122
 - 2.3.6. Bladets bas / spiraltrappan s.128
 - 2.3.7. Golven s.130
 - 2.3.8. Hyllväggen s.136
 - 2.3.9. Taken s.140
 - 2.3.10. Datorstudion, "Pråmen" s.142
 - 2.3.11. Blåklockan s.146
 - 2.3.12. Fasaden s.150
 - 2.3.13. Fönstren s.154
 - 2.3.14. Historierna s.160
 - 2.3.15. Skalförskjutningar s.165
- 2.4. De inbjudna konstnärerna s.166
 - 2.4.1. Shawn Decker s.166
 - 2.4.2. Trudi Entwistle s.170
 - 2.4.3. Frank Brümmel s.174
 - 2.4.4. Susanna Peijari s.176
 - 2.4.5. Karin Andersen s.178
 - 2.4.6. Pierre St-Jacques s.179
 - 2.4.7. Leah Oates s.180
 - 2.4.8. Amy Youngs & Ken Rinaldo s.181
 - 2.4.9. Jan-Kenneth Weckman s.182
 - 2.4.10. Ismo Kajander s.183
 - 2.4.11. Yuichiro Nishizawa s.183
- 2.5. Slutledning s.184
- 2.6. Litteraturlista s.192



1.1. Det inre rummet

Thinking is the best way to travel

Moody Blues, 1968

När man definierar ett rum, är det svårt att skilja mellan det yttre, fysiska, rummet och det inre rum, som ens medvetande formar. Till det yttre ser det enkelt ut. Sten, trä, betong, lera, stål och glas används för att forma ett hus, eller en hydda, som skydd mot naturen. Vi kan knacka på väggen utanpå och det är som vilket stort fysiskt objekt som helst. Men när vi stiger – eller kryper – in, tänder kanske en eld för att värma oss och känna oss trygga, så sker förvandlingen. Trots att skyddet kan vara litet och bräckligt, som en pappkoja, ger det oss den intima rumsupplevelse, som gör det möjligt för oss att fantisera.

Gaston Bachelard, som skrivit om rummets poetik, säger "–the house is one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind. The binding principle in this integration is the daydream." (Bachelard 1994, 6)

Jag minns från min barndom på 1950-talet, hur jag och min bror låg i var sin säng i ett litet rum sent på kvällen och tittade på taket, mot vilket billjusen utifrån kastade ett ljusmönster, som ständigt förändrades. Ljusbilderna var som luckor mot evigheten. Tillsammans med motorsurret försänkte de mig i en halvt medveten dröm.

På dagarna förstörades rummets golv till en stad, när vi kastade oss in i äventyrens värld och fräste omkring med våra Formel 1 bilar på bilbanan. Papperskorgen klämdes in i ett hörn mellan bokhyllan och väggen och rummet antog dimensionen av en basketbollplan.

Därför är det inte alla gånger så bra att rota i lådorna på föräldrarnas vind, för att leta efter sparade saker från barndomen. De av fantasin skapade vida utrymmena krymper ihop, magin försvinner och tiden, som då kändes evig, antar mänskliga proportioner.

Inte heller som vuxen borde vi släppa taget om fantiserandet. Ett fönster i en annars så li-



Författaren kör Formel 1. OBS! Den i texten omtalade papperskorgen finns i uppe i högra hörnet på bilden. Bilden tagen 1966.



Ornamenterade antenner på hustak i Istanbul. Bilden tagen 2005.

ten bostad, kan öppna upplevelsen av rummet mot hela världen. Därför är det så viktigt att ha himlen och horisonten inom synhåll, om man bor trångt, vilket jag gör då jag skriver denna text. Jag brukar lägga mig ner i den för dagdrömmeri inskaffade sköna soffan invid fönstret och låta blicken följa med molnen, då de flyter iväg. Strax sitter jag i ett flygplan och efter en stund i en raket, som lämnar jorden för att försvinna i det iskalla stjärnregnet.

De fyra fysiska väggarna, för den som bor trångt, börjar få allt fler öppningar. Internet är det senaste medlet för att förstora det mentala rummet. Att klicka sig fram från världsdel till världsdel, att på en sekund sända iväg ett meddelande vart som helst på jordklotet, är en hisnande upplevelse. Genom video- och audio-chat kan vi utvidga vårt vardagsrum med livet i ett vardagsrum hos en bekant tusentals kilometer borta.

Margaret Wertheim reflekterar över hur de virtuella medierna kommer att förändra vår materialistiska världsbild "It is just the mind, the heart, the soul – in short the human psyche – that has been banished from the picture of reality that Western physics has articulated over the past three hundred years." och fortsätter "In the potentially infinite web of the Internet, the "soul" has once again found a space that it might call its own". (Wertheim 1998, 48)

Trots att tron på den virtuella teknologin har antagit mera realistiska proportioner sedan mitten av 1990-talet då Wertheims text är skriven, är det klart att de digitala kommunikations- och bildbevaringsmedlen kommer att utvidga vårt rumsbegrepp både bakåt och framåt i tiden. Sedan min son föddes, 2004, har jag tagit digitala bilder av honom nästan dagligen. Som vuxen kommer han att kunna följa sin första år och kanske få en djupare bild av vem han är, genom att studera de miljöer och personer, som format honom under de viktiga första åren i sitt liv.

Videokameran är som en tidsmaskin. De rörliga bilderna gör det lättare för oss att mentalt återskapa de dofter, röstlägen och andra upplevelser, som vi varit med om. Bärbara telefoner gör att man i ett litet trångt badrum kan prata med sin älskade, som nyss klättrat upp på toppen av Mount Everest. Även sorgen kan få en annan, kusligare, dimension, som för kvinnan som hörde sin dotter mördas i mobiltelefonen.

Den virtuella världen förändrar vårt förhållande till omvärlden på många plan. Jag tänker i det här sammanhanget inte på den utvidgning av den mentala sfären, som video- och audio-chat innebär, inte heller på datorprogrammets betydelse för att skapa arkitektur med organiska former, utan jag tror att det virtuella frigör oss från betydelsen av en *Zeitgeist* (tidsandan), från tankegången att arkitekturen går lineärt framåt och att en ny stil behövs för att uttrycka tidsandan.

Med en bärbar dator framför oss och en trådlös Internet-uppkoppling, kan vi känna oss lika aktivt i nuet vare sig vi är ute på landet, i en gammal ruin från romartiden, i ett klassicistiskt re-nässanspalats, i en pompös barockkyrka, en organisk Art Nouveau-villa, eller i ett hatthus från en saga av Elsa Beskow. Vi lämnas i mittpunkten av ett polygoniskt klot, med vektorer pekande i alla riktningar. Vi kan rendera vår verklighet hur vi vill, och har en möjlighet att kasta loss från alla stilkrav.

I den virtuella – och visuella – värld vi lever i under början av 2000-talet är det dock lätt att glömma bort, att ett av de effektivaste medlen för dagdrömmet, eller fantiserandet, fortfarande är det skrivna ordet. I en bra säng, i ett intimt rum, sent på natten då omgivningen tystnat, kan man genom att läsa, fritt låta fiktiva världar forma sitt mentala rum.

Upplevelser från barndomen formar vår senare existens. Jag har känt en omedveten dragning till den typ av hus, som jag bodde i under min barn- och ungdomstid. De byggdes på 50-talet, innan elementhusen kom. Trots en yttre gråhet är denna typ av hus – de finns fortfarande – välplanerade och ofta placerade diagonalt i en parkliknande, omväxlande naturmiljö. Trots att husen saknar traditionell ornamentik, har man satsat på att göra detaljer, som stannar i minnet, som till exempel ledstängerna av trä.

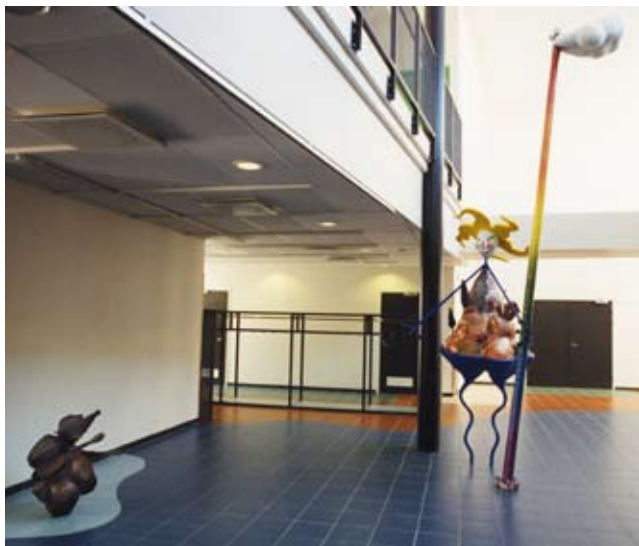
Det är knappast en slump att jag och min familj för tillfället – i väntan på att Life on a Leaf huset skall bli färdigt – bor i en 50 m² tvårummare i ett hus från samma tidsperiod. Huset finns 100 m från det sjukhus där jag föddes och står i samma miljö, där jag skuffades fram i en barnvagn. Det känns som en lyx i dagens rotlösa värld, att kunna bo i den miljö, som format en och



Ornamentet som en metamorfos mellan djur och människa. Bartolomeo Rastrelli. *Vinterpalatset*, St Petersburg, 1762.



Ornamentet som humor. Gesellius, Lindgren & Saarinen. *Pohjola huset*, Aleksanterinkatu 44, Helsingfors, 1901. Ornamentiken designad och utförd av Hilda Flodin.



Konstverk och ornamentik som skapare av ikonisk rymd. Jan-Erik Andersson. *Holmen där regnbågen bor*. Permanent installation i *Rastis* skolan. Nordsjö, Helsingfors, 1997. (Detaljer)



som fortfarande bär så många spår och minnen.

Som barn formades min mentala miljö starkt av de sagor, som lästes för mig eller som jag själv i ett senare skede läste. Jag anser att historierna har förmågan att skapa egna mentala rum i ens medvetande, till vilka man kan återkomma senare i livet för att söka skydd och trygghet. Jag upplever att dessa virtuella rum, eller stämningar, som fantasin skapar tillsammans med minnesfragment och sagornas berättelser, är viktiga för vår mentala hälsa. Min tes och utgångspunkt för denna forskning är att dessa mentala rum bör ha en reflexyta, för att aktiveras och återskapas, i den omgivning, som vi bor och verkar i. För att detta skall ske, är det viktigt att den arkitektur vi lever i är stimulerande genom sin form, sin ornamentik och rumsliga struktur, samt genom konst integrerad i arkitekturen. Tyvärr, påstår jag, fungerar bara en mycket liten del av den arkitektur som görs i dag på detta sätt. I mitt husprojekt, *Life on a Leaf*, avser jag att i samarbete med arkitekt Erkki Pitkäranta försöka visa på ett sätt att förverkliga en sådan miljö.

Bland de författare vars berättelser jag fick höra eller läsa som barn, vill jag i detta sammanhang föra fram tre, som varit speciellt viktiga; Tove Jansson, Astrid Lindgren och Elsa Beskow. I många av de installationer och skulpturer jag gjort sedan jag började delta i konstlivet i början av 1980-talet, samt i de byggnader jag gjort tillsammans med arkitekt Erkki Pitkäranta sedan 1995, upplever jag ett starkt samband med många av de stämningar, som beskrivs både i ord och bild i dessa författares böcker. Också sättet att kombinera en text med det visuella, känns nära.

Det är sålunda inte överraskande att del kritiker brukar placera in min konst i en kategori av konstnärer som behandlar sina minnen:

Homemade fairy tales lie behind the figurative installations of Jan-Erik Andersson. His works are usually about love, longing and nostalgia. The intention is to create sculptures and installations that inspire children and adults to create their own fantasies and stories, and to this end he uses bright colours, simple shapes and cartoon-like figures. (Collins 2007, 286)

Det är viktigt att ta fasta på det som Collins säger om att "inspirera både barn och vuxna". Jag tror inte det handlar endast om en nostalgi och längtan tillbaka till barndomen, utan om en genuin uppfattning om att den stämning, som karaktäriserar dessa författares berättelser, är allmängiltiga och borde gälla som en viktig ingrediens, också när vi formar vår "vuxna" värld.

Som utgångspunkt för den teoribaserade delen av min undersökning, har jag valt en historia av Elsa Beskow. I boken *Landet Långhärfån* finns en saga kallad *Branden i Fläderköping*. Sagan börjar med att en eldsvåda förstör hela Fläderköping. Då kommer en rik man, som bott i Fläderköping som barn, förbi och lovar hjälpa invånarna. Men på ett villkor: att var och en låter bygga sitt hus alldeles efter eget huvud, så att man kan se utanpå det vem som bor inuti! (Beskow 1932). Illustrationerna visar en kavalkad av fantasifulle hus, som kunde vara tagna ur en instruktionsbok för arkitektur, som jag själv skulle vilja skriva.

I en annan av Beskows böcker, *Hattstugan*, är det meningen att läsaren skall fylla i ord som rimmar. Två barn och deras mamma, betraktar sin stuga, gjord av en hatt. Texten är följande:

En lustig stuga hade de fått fatt.

De bodde i en gammal kvarglömd _

Men barnen tyckte att de bodde flott.

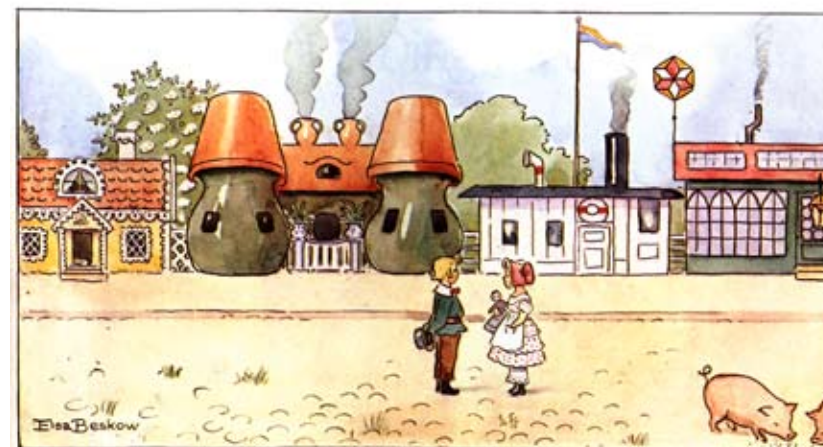
De tyckte hatten var ett riktigt _

Orden man skall fylla i är förstås hatt och slott. Det intressanta är värdemotsättningarna. En "vuxen" förväntas se huset enbart som en gammal hatt, medan barnen ser den som ett flott slott.

I denna motsättning hittar jag en rad frågor, vilka jag hoppas skall – om inte klarna – så åtminstone bli ordentligt belysta i min doktorsstudie: Hur kommer det sig att det finns en så stark



Här ser du alla de nya husen! Gissa nu vilket som är hattmakarns och urmakarns och sockerbagarns och paraplymakarns och



glasmästarns och krukmakarns och gamla skeppar Östermans och de små fröknarna Qvists!

Elsa Beskow. Illustration till sagan *Branden i Fläderköping*, 1932.



EN LUSTIG SEUGA HADE DE FÅTT FATT.
DE BODDE I EN GAMMAL KVARGLÖMD –

MEN BARNEN TYCKTE ATT DE BODDE FLÖTT.
DE TYCKTE HATTEN VAR ETT RIKTIGT –

Elsa Beskow. Illustration till sagan *Hattstugan*, 1930.

motsättning mellan barn- och vuxenvärlden? Varför anses det som barnsligt att bo i hus, som alla är individuella, föreställer något och sprudlar av färger? Varför ser vi inte, bland de miljoner lådformade husen, ett enda hus i form av en hatt, blomma eller sko? Varför är minimalismen så stark inom dagens Finländska arkitektur? Är det inte de dekorativa, berättande och omhändertagande energierna, som gör att vi kan skapa en miljö vi trivs i, en miljö som samtidigt är mera ekologisk, eftersom kravet att söka efter upplevelser i andra kulturer minskar. Vilken roll har bildkonsten i förhållande till arkitekturen, kan man tänka sig en symbios där arkitektur och bildkonst integreras och ornamentik, ljudkonst och ett ekologiskt hållbart byggkoncept, samverkar till att skapa ett helhetskonstverk? Den mentala rymd som helhetskonstverket skapar för dem som rör sej runt och inne i det, skulle jag vilja beteckna som "ikoniskt rum" (Iconic Space), ett begrepp som jag i denna studie kommer att försöka klargöra.

För dagens "seriösa" vuxna har lekfullheten förpassats till fritiden, badstranden och festen. En lekfullhet inom arkitekturen är idag i Finland så gott som omöjlig, om man vill förverkliga sig själv som arkitekt. Oftast hänvisas till ekonomiska faktorer, som en orsak till att arkitekturen måste vara "seriös" och minimal. Men i denna text vill jag påstå att det lika mycket är estetiska val, som styr arkitekturen i en riktning där ornamentiken är ersatt med "smakfullt" integrerade abstrakta detaljer och ytstrukturer, som inte refererar till något utom sig själva och till teknologi. Trots att utvecklingen under de snart tio år som gått sedan jag började min studie, hela tiden går mot en friare syn på byggandet – är situationen fortfarande sådan att få arkitekter vågar skapa en arkitektur baserad på drömmar, natur, historier, lekfullhet, färger och ornament. Jag syftar här främst på situationen i Finland, som är den kulturella omgivning jag känner bäst.

Trots att jag nu bor mycket nära mina rötter, har jag under vissa perioder av mitt liv bott i hus, som representerar en rad olika arkitekturstilar och jag har kunnat känna hur de påverkat mig. Det finns dock bara en arkitekturstil, som jag utan förbehåll trivs i och som stimulerar min fantasi: Art Nouveau. Därför är det naturligt att börja min undersökning genom att ta reda på vad det är som skiljer Art Nouveau från de övriga sätten att bygga.

1.2. Art Nouveau - boendet som ett äventyr

Form follows fun

Okänt ursprung

Ibland har drömmandet och fantasin fått tillfälliga genombrott inom arkitekturen. En av de i detta avseende intressantaste perioderna är Art Nouveaus korta, men starka, inflytande under några årtionden från ca. 1890 till 1910. Art Nouveau används för att beteckna en rörelse inom arkitekturen, som ville frigöra sig från det rigida klassicistiska formspråket och söka efter ett "äkta", personligt uttryck. En av förgrundsgestalterna i Belgien, arkitekten Victor Horta (1861-1947), påpekar att i hans nya arkitektoniska verk har traditionella och välkända element försvunnit, för att ersättas av element, som hans tankevärld har producerat. (Loze 1991, 22)

Arkitekturen under slutet av 1800-talet karakteriserades av en eklekticism, där äldre stilar kombinerades och återanvändes på olika sätt och man febrilt sökte efter en ny enhetlig stil. Svaret blev Art Nouveau, en kombination av ny järn- och glas-teknologi med ett intresse för hantverk, organiska former och lokala traditioner. Namnet Art Nouveau användes i stilens banbrytarländer Belgien och Frankrike. I fortsättningen använder jag Art Nouveau, som en övergripande beteckning för hela stilen. Man bör dock notera att de lokala varianterna fick egna namn; i Österrike, Tyskland och Finland kallas riktningen för Jugend, i Spanien Modernista, i Ryssland Stil Modern.

Art Nouveau utnyttjar den framväxande industrialismen, som gör det möjligt att bygga lätta strukturer med järn och glas, men är samtidigt en reaktion mot denna, som upplevdes som ohuman. Innan första världskriget fanns det fortfarande tillgång till hantverkare och billig arbetskraft.



Gesellius, Lindgren & Saarinen. Fabiansgatan 17 vid Kasern-
torget i Helsingfors, 1901.



Hector Guimard. *Castle Béranger*. 14 Rue La Fontaine, Paris, 1890.

Riktningen karaktäriseras av en fräck och fantasifull användning av olika material: till exempel kombinerades gjutjärn med keramiska plattor och glas. Man intresserade sig för den lokala arkitekturhistorien; i Finland inspirerades man till exempel av medeltida stenkyrkor. Art Nouveau visar en kombination av stilistisk lätthet, organiska former, fantasifullhet, samt en strävan mot ett helhetskonstverk. En strävan vars resultat fortfarande lyckas imponera och utöva dragningskraft. Art Nouveau ville visa att den hierarki, som konstarna traditionellt inordnats i, och där hantverket degraderats, inte längre är intressant. Många av arkitekterna inom rörelsen var verk samma inom flera områden, t.ex. Henry Van de Velde, som började som målare. Ingenting upplevdes som oviktigt i Art Nouveau, allt samverkar till att göra människans boende och existens till ett äventyr.

Representanterna för den finska versionen av Art Nouveau, kallad Jugend, producerade en mycket speciell, mera robust och avskalad arkitektur. Också här börjar man med en ohämmad excess med ornament och dekoration, inspirerade av den finska mytologin, för att sedan övergå till en mera abstraherad och kontrollerad version. Marika Hausen beskriver övergången då Gesellius, Lindgren & Saarinen planerade helhetskonstverket *Hvitträsk* vid Hvitträskvägen 166 i Luoma, kring 1901: "Hvitträskkissäkin koristelua hillittiin, eikä sinne ilmaantunut peikkoja" (Hausen 2000, 24)¹.

Men jag ser ingen orsak varför man inte kunde ha tagit med trollen. Till exempel trions bostadshus på Fabiansgatan 17 vid Kaserntorget i Helsingfors (1901), vars fasad pryds av grodor och troll, är inspirerande och vackert. Huset är samtidigt ett exempel på Art Nouveaus sätt att bygga inifrån och ut, d.v.s. att man utgår från behoven och ritlar de rum som behövs. Byggnadens yttre skepnad formas som ett resultat av denna inre plan. (Moorhouse 1998, 33)

Lägenheterna planerades för att vara ett trivsamt hem med spännade detaljer och materialkontraster. Resultatet blev sålunda en byggnad som utifrån sett är icke symmetrisk och ändrar skepnad då man rör sig kring den. Ett annat exempel på detta är Hector Guimards bostadshus i Paris, *Castle Béranger* på 14 Rue La Fontaine, (1890). Modernismens sätt att bygga var ofta det motsatta. Byggnaden skulle framför allt vara en enhet, en estetisk helhet, sedd utifrån.

1. I fri svensk översättning av mig: Även i *Hvitträsk* dämpades dekoreringsen, och man hittar inga troll där.

Hvitträsk är också ett exempel på vad ett integrerat samarbete kan åstadkomma. "Se syntyä aikana, jolloin kolmen arkkitehtiystävän yhteytyö oli kiinteä ja hedelmällistä – usein on jopa mahdotonta päätellä, kuka heistä teki minkäkin osan toimiston töistä." (Hausen 2000, 30-32)².

Men Art Nouveaus inflytande blev kort. Efter första världskrigets förstörelse behövdes en arkitekturriktning som skulle representera en ny, bättre, framtid. Modernismen med sin kult av det rena, avskalade och industriellt tillverkade blev det naturliga svaret. Man började betrakta Art Nouveau som en fruktlös och vimsig utväxt på arkitekturhistorien, i vars bästa alster man såg en underliggande geometri och renhet, som kunde betraktas som föregångare till modernismen, till exempel i Frank Lloyd Wrights, Josef Hoffmans, Charles Rennie Macintoshs och Louis Sullivans byggnader.

Som jag ser det är denna vinkling dock vinnarens tolkning och utgör en nedvärdering av den helhetssyn och kärlek för ornament, intimitet och detaljer, som dessa arkitekter hade.

Som exempel kan nämnas uttrycket "Form follows function", ett av modernismens paraduttryck, som är taget från den amerikanske arkitekten Louis Sullivan (1856-1924), i vars byggnader man ser en begynnande poängtering av den rena ornamenterade ytan.

Men meningen är riven ur sin kontext. Man glömmer att nämna att Louis Sullivan är den ornamenterade ytans mästare. Han har visserligen sagt att arkitekter bör öva sig flera år med "rena" byggmassor, men då man behärskar dem, kan man i lugn och ro begrunda hur byggnaden kan ornamenteras individuellt för att ge den en egen identitet. Enligt Sullivan bör byggnaden vara individuell på samma sätt som människorna är det och det betyder att man bör ta ornamenteringen i beaktande redan vid planeringen av byggnaden, så att resultatet blir en organisk helhet. (Sullivan 1892, 284-287) (Se även Jan-Erik Andersson, *Sullivan ja ornamentit*, *Arkkitehtiutiset* 6/2003 eller <http://www.anderssonart.com/texts/text.htm>)

Modernismens seger var så gott som total och flera av Art Nouveaus egna representanter gav efter och gick mot en striktare arkitekturuppfattning, till exempel Peter Behrens och i viss mån också Victor Horta. Art Nouveaus känsla för det originella, handgjorda passade illa för tidens krav på massproducering.

2. I fri svensk översättning av mig: Byggnaden föddes i en tidsperiod då samarbetet mellan de tre arkitektvännerna var intimt och fruktsamt – det är oftast omöjligt att avgöra vem av dem som gjorde vilken del av byråns arbeten.



Louis Sullivan. Carson, Pirie, Scott, Building, Chicago, 1899.



Louis Sullivan. Bayard-Condict Building, 65-69 Bleeker Street, New York, 1897-99.



Författaren vid Louis Sullivans grav, Chicago. Bilden tagen 2005.



Arkitektur som konst. Hector Guimards signatur på ett av sina bostadshus, Paris, 1911.

I viss mån kom Art Nouveaus mest briljanta ideer att bidra till dess fall, till exempel dess strävan att göra husen till en spegel av innehavaren, som ett porträtt. Denna kommunikation med beställaren var speciellt viktig för Horta. (Loze 1991, 182). Detta förhållningsätt utgjorde för många finansärer en risk; om huset är alltför personligt, kan det bli svårt att sälja. Som bekant har historien visat att detta påstående inte hållit. I Finland är Art Nouveau -bostäder mycket eftertraktade i dag.

En annan orsak som påpekas av Pierre Loze är att den stil som skapats av några mästare, bl.a. Horta, snabbt fick mindre begåvade efterföljare, som drev stilen i en excess, som skapade ett överdrivet motstånd mot allt, som skapats under denna "dekadenta" tidsperiod. (1991, 152). Även Horta själv övergick kring 1901 till ett mera kontrollerat uttryck efter *Hôtel Aubecq* (1899), som är ett äventyr i drömmeri. *Hôtel Aubecq* revs 1950.

Pierre Loze talar i detta sammanhang om att den spontanitet, som varit karakteristisk för Hortas arbeten kring 1898 försvann och senare ersattes av ett totalt bemästrande av arkitekturen. Efter att ha kastat sig in i ett sökande efter en arkitektonisk design, som går tillbaka till rötterna och ambitionen att finna en form som är fri från konventioner, återvänder Horta nu till de kulturella värden, som frambringat ordning och lugn i kaoset ända sedan antiken. Detta innebär ett återvändande till klassiska värden, till den ackumulerade erfarenheten hos dem, som ända sedan Grekland och Rom hade funderat över byggandets konst. Och även ett återvändande till återhållsamheten efter utspel av mod, stolthet och uppfinnande. (ibid., 152). För Horta innebär det också en kommunikation med de mästare, som lärt honom arkitekturens grunder. Detta innebär dock inte att Horta skulle ha varit av samma åsikt som modernisterna, som ville "göra ett rent svep" (ibid., 199).

Loze beskriver också Hortas relation till sina hus, som en skygg och tillbakadragen mans sätt att kommunicera med omvärlden. För Horta var huset och dess kommande innevånare viktiga och huset en sorts dialog med beställaren. Tyvärr fick inte Horta det erkännande han behövde, snarare blev han utsatt för hån från senare ägare till husen han byggt, som gjorde radikala ändringar i dem för att göra sig av med en omodern stil. Flera av hans byggnader revs, bl.a. *Maison*

du Peuple.

Hortas strävan efter en egen originell arkitektur utan lån utföll väl, men han fick många imitatorer som ville göra den till en stil och det gillade inte Horta. Horta såg inte sina byggnader som något permanent, utan ansåg att om människorna i framtiden anser husen värda att bevaras, så kan de göra det. Han uttryckte också tankar om att det kunde ha varit klokare att göra experimenten med utnyttjande av ett mera konventionellt arkitekturspråk. Då skulle han ha sluppit osmakligt imiterande, samt även kunnat få ett bredare erkännande. (ibid., 184).

Också Gaudis byggnader i Barcelona utsattes för hård kritik och hån. I flera karikatyrer jämfördes byggnaderna med bakelser, lika extravagant designade för att locka kunder, tillsammans med alla andra varor på den fria marknaden.

Seeing the way in which the 1900 architects had deformed the materials, making them loose all their tectonic qualities, their contemporaries used the metaphor of the patisserie for these buildings made of cake. This was true even by 1929 when Francis Carco wrote about *La Pedrera* and before which, in 1910, in a caricature by Junceda a small boy exclaimed Daddy, daddy, I want an Easter egg as big as this one...

This is definitely not referring to a soft, sweet or kind image like that of the cakes. On the contrary, it is contemptuous and cruel, and derives from the intuition that the public, anonymous and wishful, had of the way in which architecture had become just as any other product on display on the marketplace. (Lahuerta 2003, 41-42)

Gaudi hör till de arkitekter, som gjort de byggnader som allra mest har påverkat mig. Det sätt som Gaudi använder sej av den Katalanska historien, lokal natur, ny teknologi, ornamentik, konst, fantasi och till och med ljud (Gaudi lät bland annat borra hål i kanterna av Sagrada Familias torn, för att vinden skulle framkalla ljud när det den blåser igenom dem), gör honom till en mästare i att skapa ett ikoniskt rum. Men eftersom Gaudi är så välkänd, har jag valt att lämna honom utanför denna studie. Jag hoppas dock att alla läsare inser, denna korta kommentar till trots, vilken enorm inspirationskälla han varit både för denna text och *Life on a Leaf*-huset.



Antoni Gaudi. *Casa Batlló*, Barcelona, 1907



Ornamentering i taket. Antoni Gaudi. *Casa Milà*, Barcelona, 1910.



Johan Victor Strömberg. *Kuopio saluhall*, 1902.

1.3. Life on a Leaf, Art Nouveau och Modernismen

Everyone knows and feels how strongly individual is each man's voice, but few pause to consider that a voice, though of another kind, speaks from every existing building. What is the character of these voices? Are they harsh or smooth, noble or ignoble? Is the speech they utter prose or poetry?

Louis Sullivan, 1892.

Personligen tilltalas jag av Art Nouveau och den filosofi som ligger bakom rörelsen; att bygga huset som ett skydd och en inspirationskälla för människans inre, mentala värld, i stället för den modernistiska synen där "huset är en maskin att leva i" (Le Corbusier 1986, 95).

En av orsakerna till att Art Nouveau tappade fäste mot modernismen var att rörelsens estetik var beroende av ett arbetsintensivt hantverk och sålunda blev mycket dyrare att utföra än den rena, från traditionell ornamentik barskrapade modernistiska byggytan.

Men hundra år senare har teknologins utveckling gjort att man till exempel kan använda CAD program och datorstyrd utskärningsteknologi för att skapa huskroppar, detaljer och ornament. Trots att det fortfarande är fråga om dyra teknologier kan vi nu ställa oss frågan: Har vi lust att rehabilitera en mera fantasirelaterad arkitektur?

Jag upplever att vi i dag befinner oss i en postmodern situation, då tron på en linjär utveckling, som alltid går mot det bättre, ersatts av en syn på historien som en serie händelser, vilka alla har ett värde och till vilka vi kan återvända och hämta information, som är viktig för oss som lever och bor i dag.

I *Life on a Leaf*-husprojektet undersöker jag, tillsammans med arkitekt Erkki Pitkäranta, om det är möjligt att använda tänkesätt, som omfattades av Art Nouveau för att bygga ett hus med dagens teknologi. Med detta menar jag :



Lars Sonck. Hällbergs sommarstuga, 1897. Förflyttad och är nu ÅSS segelpaviljong, Mariehamn.



Lars Sonck. Ornamentering av *Doktorsvillan*, Mariehamn, 1896.



Antoni Gaudí. *Casa Milà*, Barcelona, 1910. Balkongräckena, designade av Joseph Maria Jujol, är ämnade att ge ett intryck av sjögräs, som spolats upp på klippor. Gaudí hade tänkt sej att inneånarna skulle odla växter på balkongen, vilket ytterligare skulle stärka effekten.

1. Att husets estetik inspireras av naturens former.
2. Att husets form och detaljer skall stimulera fantasin.
3. Att använda ornamentering som är inspirerad av naturen och/eller av sagolika föreställande element.
4. Att bygga huset som ett helhetskonstverk, där konstnärer och hantverkare bjuds in för att göra egna verk inkorporerade i arkitekturen.
5. Att kontrastera olika former, estetiska synsätt och material, så att huset inte framstår som en odelbar enhet.
6. Att med projektet visa på ett exempel hur man skapar ett "ikoniskt rum"

Jag vill också tillföra ytterligare ett element; att undersöka om man kan ge innehåll, en "själ", åt ett hus genom att skriva historier för det, som kan ge inspiration för hur ornament, inredning och den yttre formen utformas. På detta sätt kan man undvika ornament utan djup och innehåll. Ett argument som ofta används för att inte använda ornament är, att vi inte längre *kan* göra sådana. (Loos 1908, 289). Jag har för avsikt att undersöka, inom ramen för *Life on a Leaf* projektet, hur en ornamentik kan se ut i dag.

Jag ämnar visa att en byggnads "själ" inte finns i de abstrakta, renskalade byggnadskropparna, utan i de ornamentala och konstnärliga detaljerna, vilka organiskt sammanfogas med den arkitektoniska kroppen, och får byggnaden "att träda fram".

Konsten skulle inte vara, som i den modernistiska estetik, ett lösryckt element, till exempel i form av inramade målningar som kan bytas ut, utan en oskiljbar del av arkitekturen. Ett element, som får arkitekturen att träda fram.

Då arkitekter, åtminstone många av dem som företräder den modernistiska arkitektursynen, beskriver varför en viss byggnad är arkitektur som konst, brukar de tala om harmonin mellan byggnadskropparna och byggnadselementen samt ljusets spel på fasaden och i rummen. Arkitekten och professorn Kaj Nyman talar om "husens språk". I ett personligt brev till mig skriver han "Man är arkitekt först när man genom lång träning lärt sig det språket. Det har mindre med

“formgivning” att göra än med rumsförhållanden, ljusföring, skala och material.” Nyman fortsätter “När jag försöker föreställa mig ditt hus...ser jag inget möte mellan konst och arkitektur. Konst kan det säkert bli men arkitektur?” (Nyman, personligt brev till författaren 17.8.2000)

Enligt detta synsätt är det abstrakta element, som utgör essensen i begreppet arkitektur. Detta leder lätt till att man betraktar ornamentik och konstnärlig utsmyckning som onödiga “tillbehör”. Men jag upplever att till exempel ornamentala utsmyckningar har en minst lika viktig, ja viktigare, roll i att skapa det mentala rum, format inne i våra hjärnor, där våra tankar och känslor lever.

Vad var det som gjorde att man, under 1900-talets början, vände på det estetiska referenssystemet? Den barskrapade estetik, som tidigare främst varit ämnad för mindre betydande lagerbyggnader, blev nu mall för våra bostäder och representativa byggnader. Den traditionella typen av ornamentering och annan konstnärlig utsmyckning av byggnader, som tidigare väckt både arkitekternas och användarnas beundran, började betraktas som gammalmodig, kitsch och som ett tecken för en dålig smak.

Det är klart att de sociala faktorerna bidrog till att modernismen slog igenom. Efter första världskriget ville man skapa en ny, bättre värld och modernismen gav de rätta argumenten, oberoende om de hade en täckning i verkligheten eller inte. Som vi vet nu var de modernistiska bostäderna inte funktionellt bättre och inte heller nödvändigtvis billigare, men på ett symboliskt plan lyckades man marknadsföra den vita ytan, som tecknet för ett bättre, modernt, samhälle.

Arata Isozaki ser Modernismen som en ren yta, på vilken man kunde projicera utopier.

Utopia is literally a place of nowhere; however ideal, images and progressive movements can be projected onto it. In order to induce utopia to ascend to the vacant position, Art, the erstwhile occupant, had to be removed: this marked the advent of the second crisis of architecture in the late nineteenth century. (Isozaki 1995, xi)



Jaques Rosenbaum. *Drakhuset*, Tallin, 1910. Skulpturer av August Volz.



Skulpturer av August Volz på bostadshus i Tallin, 1909.



Kyrkfönster, Leeds. Bilden tagen 2003.

Isozaki hänvisar till den situation i slutet av 1800-talet då konsten i relation till byggnader betraktades som en del av det statliga etablissemang och propagandan, mot vilket man reagerade.

Men för att nå denna nya estetik måste man skapa en övertygande, och i och med det, rätlinjig utveckling, som leder fram till den rena, och bättre, ytan.

Det är intressant att gå tillbaka ungefär hundra år till den tid då modernismen föddes. En liknande utveckling mot det abstrakta som inom arkitekturen pågick då också inom bildkonsten. Med facit i hand analyserar de flesta konstvetarna de abstrakta pionjörerna från början av 1900-talet, Mondrian, Kandinsky, Kupka och Malevich, som representanter för samma rätlinjiga utveckling mot det abstrakta, genom att de gjorde sig av med det föreställande berättande element. Men att se deras konst som blott en utveckling mot en abstrakt form, är att göra det för lätt för sig. Sanningen är mera mångfacetterad.

Man glömmer att de ovannämnda abstrakta pionjörerna inte primärt var ute efter att leka med färger och former, utan ville avBILDA en andlighet, den fjärde dimension, eller en geometri bakom tingen, som avspeglades i att de alla hade ett intresse för teosofi. Det finns alltså ett djupare, och på sitt sätt berättande, innehåll i deras konst, som förbigås eller förklaras ointressant. Sixten Ringbom beskriver Kandinskys rädsla för att skapa enbart en formell, abstrakt konst:

In his dread of the danger of ornament and the "dead semblance of of stylized forms" he adopted occult claims that made nonrepresentational painting not only an art movement but also an offshot of mystical tradition. (Ringbom, 1986, 150).

Peter Cornell beskriver denna koppling i *Den hemliga källan*. Han visar även att mycket av den undervisning som skedde i Bauhaus, en av modernismens intellektuella bunkrar, ända fram till dess skolan flyttade från Weimar till Dessau och Hannes Meyer blev rektor, bottnar i teosofiska och medeltida läror, en sida som ofta förbisätts. En Bauhaus-lärare, Johannes Itten, även han invigd i de esoteriska läror, visar att alla tänkbara linjer och ytformer kan härledas ur en,

två eller tre elementära grundformer. Tre världar uttrycker sig i dessa former:

1. Den fasta, tunga materiella världen i kvadraten
2. Känslans, rörlighetens andliga sfär i cirkeln
3. Logiken, koncentrationen, ljusets, eldens intellektuella värld i triangeln

För den andligt skådande människan, är dessa tre symboler inte några tomma former, utan de förkroppsligar Skapelsens mäktiga krafter. (Cornell 1981, 48)

I motsats till Kandiskys emotionellt laddade syn på hur de andliga planen skulle avbildas hade Mondrian och Theo van Doesburg en mera rationell inställning. Harriett Watts beskriver på följande sätt termen concrete art, som myntades av van Doesburg. "Van Doesburg's notion of concrete art, art conceived wholly in the mind without any formal information from nature or from the sentiments." (Watts 1986, 239). Utgående från Platons uttryck "Gud geometriserar", tog de avstånd från intryck från naturen, som betraktades stå på en lägre, kaotisk nivå. I Mondrians abstrakta målningar saknas till exempel den gröna färgen.

Som jag tolkar det så kan inte det utbredda intresse för geometriska former, som fanns runt sekelskiftet 1800-1900-talet, enbart grunda sig i den nya tidens maskinkultur eller teknologi. Andligt sökande spelade också en stor roll. Även Cornell gör en koppling till modernismen inom arkitekturen, utan att dock spinna vidare på den tråden: "Jag misstänker att man i denna platonska jordmån också skulle kunna hitta ett och annat rotskott till funktionalismen och Le Corbusier" (Cornell 1981, 50)

Man kan fråga sig om utvecklingen mot en minimal arkitektur gått så smärtfritt om inte arkitekterna fått stöd av de samtida ledande konstnärerna.

Modernismens tendens att förenkla utvecklingen gjorde också att de lager, som ger djup bakåt i historien, uppfattades som passé och kulturen för det nya ger upphov till inflytelserika texter av till exempel pionjärerna inom den modernistiska arkitekturteorin, Adolf Loos och Le



Ingång till allmän lekplats. Leeds centrum. Bilden tagen 2003.



Ornamentering för att skapa ett andligt rum. Kyrkogården på San Michele, Venedig. Bilden tagen 2005.



Ornamentering som konstverk. Konstverket som ornament. Konstnären Kosti Ahonens dörr. Privat bostad, Lahtis. Bilden tagen 2006.

Corbusier, som utdömer ornamentet i den form det haft i arkitekturhistorien.

Tail pieces and garlands, exquisite ovals where triangular doves preen themselves or one another, boudoirs embellished with "poufs" in gold and black velvet, are now no more than the intolerable witnesses to a dead spirit. These sanctuaries stifling with elegancies, or on the other hand with the follies of "Peasant art", are an offence. (Le Corbusier 1986, 91).

Corbusier visar även tydligt sin syn på en utvecklingslinje hos arkitekturhistorien, som går mot det abstrakta:

Civilizations advance. They pass through the age of the peasant, the soldier and the priest and attain what is rightly called culture. Culture is the flowering of the effort to select. Selections means rejection, pruning, cleansing; the clear and the naked emergence of the Essential. (ibid., 138)

Corbusier fortsätter med att, i likhet med Adolf Loos, hävda att ornamentering förekommer endast hos de lägre raserna och att beskriva kuben, sfären, cylindern, konen, etc. som de elementära byggklossarna för att skapa skönhet inom arkitekturen. Geniet är den, som besitter en unik förmåga att skapa ordning och enhet genom att mäta och organisera. Hos Corbusier är det fråga om ett konkret mätande, inte det poetiska mätande som Heidegger talar om i sin essä som heter "...poetically, Man dwells..."¹. I en analys av texten säger Adam Sharr:

Heideggerian measuring involved listening. It could judge anything against anything. It might be done emotionally and instinctively, in a bodily and sensory way, or it could be more reflective and deliberate. The tools for measurement, in his scheme, were an individual's judgement, their imagination, their senses and emotions. (Sharr 2007, 80)

Det är intressant och i viss mån skrämmande att se den tudelning av psyket som karaktäriserar

1. Filosofen Martin Heidegger (1889-1976) har skrivit några mycket inflytelserika texter om boende och byggande: *Building, Dwelling, Thinking, ...Poetically man Dwells...*, *Art and Space*. Dessutom finns det avsnitt, till exempel det om templet, i Heideggers *The Origin of the Work of Arts*, som ofta citeras i en arkitekturkontext.

Le Corbusier. I sina vildaste arkitekturplaner river han ner stora delar av Paris historiska centrum och ersätter det med 18 jättelika skyskrapor och en mängd rätlinjiga huskroppar, samt stora motorvägar (Jenger, 1996, 49).

Trots att dylika demonstrationer kan sättas på provokationens konto är det inte helt säkert att Le Corbusier avstått från att förverkliga dem om han givits en möjlighet.

Samtidigt överger han i dock sitt privata måleri (Le Corbusier var utbildad som konstnär och är självlärd som arkitekt) den rigida och med hans arkitektur överrensstämmande konstruktivismen, för ett friare figurativt måleri. Vi skall alltså skilja på den byggda miljön, som skall vara kall och matematisk och konsten, som begränsad innanför målningens ramar, friare får visa upp känslor. Naturens kaos upplevs, som något väsensskilt från människans upphöja andlighet. En dualistisk människosyn framträder.

Men allting blir mer och mer komplicerat och nyanserat ju djupare man tränger in. I flera av Le Corbusiers senare byggnader hittar man ornamentala detaljer och till och med ren dekorening, som visar på en vilja att sammanföra den rationella och den poetiska sidan av psyket. Till exempel på den översta våningen av höghuskomplexet *Unité d'habitation* i Marseille (1947-52), formad som en skulpturinstallation, finns stora ytor med kakelornament. På ytterväggarna kring ingången finns ingröpta versioner av *Modulor* figuren, Corbusiers måttssystem, vilka enbart fungerar som visuella dekorationer. I själva verket har flera av Le Corbusiers kända byggnader, speciellt kyrkan i Ronchamp ett mycket starkt skulpturalt drag där de rationella räta linjerna får ge vika för ett organiskt formspråk. Som jag ser det är det viljan att skapa ett rent, felfritt teoretiskt system som kommer i konflikt med praktiken, där Corbusiers konstnärliga känslighet ändå många gånger visar sin styrka. Men det handlar förstås också om en utveckling hos Corbusier. De centrala texterna skrevs årtionden före de byggnader jag nyss nämnde.

Hos många av de arkitekter som inspirerades av Le Corbusiers teoretiska resonemang glömdes den konstnärliga sidan bort och resultatet blev en kall arkitektur, med fasader i glas, stål och betong, som till exempel Nokias kontorskomplex i Gräsviken i Helsingfors och mycket av den arkitektur som utfördes under 1990-talet i Finland. Man klarade sig utan dekorativa



Le Corbusier. *Unité d'habitation*, Marseille (1947-52).



Le Corbusier. *Unité d'habitation*, Marseille (1947-52).

arkitektoniska element och även utan inramade konstverk på väggarna inomhus. I stället vill många arkitekter ha sina byggnader så fria från konst som möjligt!

I *Life on a Leaf*-projektet strävar jag efter att återskapa kontakten mellan konstelementet och innehållet i en byggnad och till att skapa en gradvis medierad övergång mellan människa och natur. Jag bör i detta skede klarlägga hur jag ser på konceptbegreppet. Vad är arkitektur, vad är konst?

Immanuel Kant diskuterar i *Kritik der Urteilskraft* från 1779 skönhetsbegreppet. Han gör en uppdelning i två grupper. Till "de fria skönheter" räknas bland annat blommor (s.k. naturliga skönheter), musik utan ord och även konstverk. Den andra avdelningen kallas "beroende skönheter", där utgångspunkten för objektet är ett koncept, vilket påverkar utformningen av objektet och också upplevelsen av det. Hit hör t.ex. tatueringar på människan, likväl som alla sorters byggnader.

När man bedömer en fri skönhet – Kant talar specifikt här om att bedöma objektets form eftersom alla extra tillägg, som till exempel färg, inverkar störande – är även smakomdömet rent:

There is presupposed no concept of any purpose, which the manifold of the given object is to serve, and which therefore is to be represented in it. By such a concept the freedom of the Imagination which disports itself in the contemplation of the figure would be only limited. (Kant 82)

Kant räknar inte arkitekturen till de fria skönheter, eftersom vi, när vi betraktar en byggnad, alltid kopplar den till en användning för något. Enligt Kant besitter ornamenteringen en friare skönhet än byggnaden. "So also delineations à la grecque, foliage for borders or wall-papers, mean nothing in themselves; they represent nothing – no Object under a definite concept, – and are free beauties." (Kant 81)

För Kant är konstverken och byggnaden skilda element, som dock kan samverka för att skapa

en imponerande byggnad.

I likhet med Kant upplever jag att konstnärer och arkitekter närmar sig verkligheten och sitt arbete på olika sätt. Arkitekten måste primärt utgå från, eller i ett mycket tidigt skede ta i beaktande, en rumsplan där alla de behövliga funktionerna hos en byggnad måste finnas. Arkitekten måste också gå upp i en skala där delar av byggnaden måste göras i moduler för att på ett ekonomiskt vettigt sätt fylla en stor volym. Det påverkar följaktligen även arkitektens estetiska smak.

En konstnär kan arbeta med psykets rumsplaner och med minutiösa detaljer, som kan ta sig uttryck i abstrakta konceptkonstverk eller i till sin skala mycket små konstverk, som dock emotionellt kan påverka betraktaren på ett massivt sätt. För många konstnärer kan det vara svårt att gå upp i skala, att behärska till exempel husfasader, just på grund av att den fysiska skalan, som man normalt arbetar med, är en annan.

Det hindrar inte att arkitekten även kan behärska de minimala detaljerna. Under Art Nouveaus tid skolades arkitekterna ännu i teckning och ornamentering. Likväl skolades konstnärerna i den monumentala skalan, eftersom mycket av deras arbete gjordes för att utsmycka byggnader. Men under inflytande av den modernistiska synen att alla konstarter har sin egen essens och sålunda för sig själva bör söka sin fulländning, befinner vi oss nu i en situation, där de båda yrkesgrupperna lever skilt för sig.

This process deprives architecture of all excess decoration and reduces it to a skeletal structure, stating above all else that architecture has nothing to do with art and should only be construction. (Isozaki 1995, xi)

Därför intresserar det mig att se om en kombination av konstnärens och arkitektens yrkeskunskap kunde leda till nya överraskande resultat inom arkitekturfältet. För att bättre kunna studera samarbetet tar jag mig friheten att se på konstelementet, som något separat från det arkitektoniska elementet. Samarbetet mellan mig som konstnär och Erkki Pitkäranta som arkitekt utgör även en av *Life on a Leaf* -husprojektets hörnstenar.



Ornamentet som kommer. Parfymavdelningen i *Galeries Lafayette* i Paris. Bilden tagen 2006.



Norman Foster. *Swiss Re headquarter*, 30 St. Mary Axe, London (2000-2004). Foto: Wikipedia.

Men det finns förstås flera fall där dessa kategorier överlappar varandra. Till exempel har det under 2000 talet byggts en rad hus, som arkitekturteoretikern Charles Jencks kallar för "Iconic Buildings".

An iconic building, as we will see, has many and often divergent likenesses to the most bizarre and contradictory things. This is a reason they are often so powerful and amazing (as with Bilbao, above, "the building as a fish, mermaid, and artichoke"). (Jencks 2005, 22)

Jencks refererar här till Frank Gehrys Guggenheim museum i Bilbao, en mycket signifikant "Iconic building".

Jag upplever att denna typ av byggnader har ett så starkt skulpturalt element i sin form, att man kan tala om att hela byggnaden i sig är en ornamentalt detalj, ett smycke eller en skulptur. Det gör att vi kan se dem, åtminstone delvis, som fria skönheter, i enlighet med Kant. Vi kan alltså betrakta deras skulpturala form, utan att samtidigt tänka på att de är byggnader. Till exempel Norman Fosters cigarrformade byggnad, *Swiss Re headquarter* på 30 St. Mary Axe i London (2000-2004), kan från håll ses som en stor abstrakt skulptur. Andra exempel är Colin Fourniers och Peter Cooks Modern Art Museum i Graz (2001-2003) och de flesta av Frank Gehrys byggnader.

I de projekt jag utfört tillsammans med arkitekt Erkki Pitkäranta har jag strävat efter att undvika en situation där konstelementet (till exempel i form av en målning eller skulptur) endast kan tillfogas byggnaden då den är färdig. Om en konstnär och en arkitekt samverkar redan under byggnadens planeringsskede, kan konstelementet inkorporeras i byggnadens yttre utseende samt i golvens, väggarnas, fönstrens, inredningens och detaljernas utformning.

I *Life on a Leaf*-husprojektet söker jag tillsammans med Pitkäranta efter sätt på vilka naturens former kan inspirera byggnadens utformning. Men där Art Nouveau stannade vid byggnadens detaljer låter vi naturen, i form av bladet och blåklockan, ge form åt hela huset. Vi söker även efter sätt för hur känslan av att vara ute i naturen, till exempel av att gå på en skogsstig, kan över-

föras till husets inre strukturer och inredning. Vi undersöker olika sätt att använda dator-illustrationsprogram, video och ljudkonst för att simulera, förenkla och extrahera naturen, så att man har en medierad, men ändå direkt kontakt med naturen utanför. (En utförligare beskrivning av dessa metoder finns i *Teoriboken, del 2*). Vi söker efter en samstämmighet mellan invånarnas inre värld och byggnaden. Denna helhetssyn finner också en klangbotten hos Art Nouveau.

Ytligt sett kan man se Art Nouveau som en bakåtsträvande, snarast konservativ rörelse i dess betoning av bostaden som en oas av lugn och skönhet. Stephen Escritt påpekar dock i boken *Art Nouveau* att

.. public vigour och private peace were not seen as mutually exclusive, quite the opposite: contemporary theories on the role of the home in the modern world suggested that an active public life needed to be sustained by an aesthetically pleasing, comfortable domestic environment. (Escritt 2000, 83-84)

Jag upplever att det fanns en strävan mot det inre mentala rummet inom Art Nouveau, en uppfattning att bostaden är ett skydd för, men även en inspirationskälla för innevånarens egen tankevärld. Att inredningen inte skall påminna om den konkreta verkligheten utanför, utan stimulera en subjektiv flykt.

Detta för tankarna till det feminina, livmoderns skydd. Begreppet feminin kopplas ofta ihop med Art Nouveau. Här är det lätt att se Modernismen som en manlig rationell motrörelse.

En annat element som kopplar *Life on a Leaf*-huset till Art Nouveau finns i dess förhållande till den organiska naturen. Arkitekturen genomströmmas av former, som är inspirerade av naturen och bildar en helhet med denna. Den rätlinjiga modernismen, en fortsättning på klassicismen, symboliserar och presenterar en motsatt syn där människan och naturen betraktas som ett motsatspar. Människans rationalitet och planeringsförmåga gentemot naturens oberäknelighet och kaos. Det finns förstås undantag, t.ex. Alvar Aaltos tidiga produktion har ett starkt förhållande till naturliga former. Aalto utvecklades dock åt motsatt håll i sin senare produktion.



Rådshuset i Kassel, 1909.



Burnham & Root. *The Rookery*, 1888. Lobbyen renoverades av Frank Lloyd Wright 1907. Han tillförde byggnaden ornamenteringen i vit marmor med förgyllda avsnitt samt belysningen.



Burnham & Root. *The Rookery*, 1888. Lobbyen renoverades av Frank Lloyd Wright 1907. Han tillförde bl.a. ornamenteringen i vit marmor med förgyllda avsnitt. Intressant är att Wright klädde in de mörka ornamenterade stolparna av gjutjärn med vit ornamenterad marmor för att skapa ett ljusst uttryck.

I dag, hundra år efter Art Nouveaus blomstringsperiod, har naturen reagerat och meddelat att vi, med den teknologi vi utvecklat, kommer att göra stora förändringar i naturens ekosystem. Den modernistiska rätlinjiga utvecklingsoptimismen måste omvärderas och detta borde även signaleras inom arkitekturen. I kölvattnet på den modernistiska arkitektursynen höjs röster för en ännu mera minimal arkitektur eftersom allt "onödigt ornamentering" kostar mer, även ur en ekologisk synvinkel. Arkitekten Jukka Paaso skriver i ett polemiskt inlägg mot *Life on a Leaf*-huset att:

Anderssonin omakotitalo ei täytä mielestäni arkkitehtuurin kakkia sosiaalisia, eettisiä ja ekologisia reunaehtoja...Minusta on surullista, että tänä ilmastonmuutoksen dramaattisena aikana Turusta tullaan rummuttamaan vuonna 2011 kevytmielisiä epäekologisia imagofantasioita... (Paaso 2008, 15)¹

Jag tror, tvärtom, att vi kan lära oss mycket också av en motsatt synvinkel: En mera ornamenterad, lekfull och organisk stadsbild, gör livet trivsammare och gör att vi medborgare gärna stannar hemma i stället för att göra till exempel energikrävande flygresor till turistorter och bilresor till sommarvillor. Ornamentering signalerar även omhändertagande, att bry sig om, att stanna upp, energier som vi borde återupptäcka. Därför känner jag att det är ännu mera angeläget att studera de tankar om boende som fanns inom Art Nouveau och dess föregångare Arts and Crafts rörelsen. Alice Hayes och Susan Moon (1990) beskriver livet i Arts and Crafts anda i arkitekten Howard Shaws Ragdale hus i Illinois, USA, och pekar på det lokals primära betydelse både i form av material för huset, som i den teater, med lokala amatörskådespelare, som byggdes upp i den omgivande parken. Jag återkommer till Ragdale i kapitel 1.5.

I *Life on a Leaf*-projektet undersöker jag (tillsammans med Pitkäranta) olika sätt att återupprätta denna enhet med naturen. Att låta byggnaden låna sin form från ett blad, visar min respekt gentemot Art Nouveau, men jag strävar inte efter att kopiera Art Nouveau, utan att vidareutveckla rörelsens idéer.

Jag känner inte till exempel på att Art Nouveau arkitekterna skulle ha använt en naturform

1. I fri svensk översättning av mig: Anderssons egnahemshus fyller inte enligt min mening alla sociala, etiska och ekologiska krav...Jag tycker att det är synd att man i Åbo år 2011 (då Åbo är europisk kulturhuvudstad), i denna dramatiska tid av global uppvärmning, kommer att trumma ut lättfotade, oekologiska image-fantasier...

som utgångspunkt för en byggnad, i stället applicerade de organiska former på en klassisk rumsmodell, dvs. kuben. Därför upplever jag det som viktigt att undersöka hur den organiska bladform, som tagits som utgångspunkt för *Life on a Leaf* -huset, fungerar som bostadsmiljö. Jag vill testa om de naturliga, organiska formerna också är funktionella för människans boende. Dessutom vill jag undersöka hur man mår mentalt när bostaden har en direktare koppling till naturen, som utgör människans ursprungliga miljö. Vår genetiska uppsättning är fortfarande densamma som under stenåldern.



Natur som ornament. Planterad vägg av Gilles Clément and Patrick Blanc på *Quai Branly* museet, Paris, 2006.



Marie Antoinette med arkitekt Richard Mique. Lusthus i Le Hameau, Versailles, 1783.

1.4. Huset och naturen

Eftersom jag är intresserad av hur naturen på olika visuella och symboliska sätt kan relateras till olika sätt att bygga, finns det orsak att beskriva en personlig upplevelse av hur jag, på ett känslomässigt plan, upplever skillnaderna att bo i ett modernistiskt hus, jämfört med att bo i ett hus inspirerat av Arts and Crafts rörelsen.

Under en vistelse i Chicago hösten 2004, hade jag möjlighet att bo en vecka i konstnären Roger Browns hus på östra sidan av Lake Michigan. Huset, designat 1979 av Browns livskamrat, arkitekten George Veronda, är ett typexempel på ett modernistiskt hus. Ett paradexempel ligger inte långt ifrån; Mies van der Rohes *Farnsworth house* (1946-51), i Plano, Illinois.

Strax därefter tillbringade jag en månad i ett hus snett mittemot, på Lake Michigans västra sida norr om Chicago, designat av arkitekten Howard Shaw 1898, i en fantasifull Arts and Crafts anda.

Arts and Crafts, som var en föregångare till Art Nouveau, poängterade betydelsen av att använda lokala material, former och traditioner för att skapa samtida arkitektur, konst och hantverk. Rörelsens mest kända konstnär, William Morris (1834-1896), gav konsthantverket samma status som de sköna konsterna.

I slutet av kapitlet redogör jag för skillnaderna och likheterna i hur Alvar Aaltos och Le Corbusiers arkitektur förhåller sej till naturen.

1.4.1. Veronda

Roger Brown (1941-97) var en originell målare vars ornamentala, något surrealistiska motiv gör att jag kanske förväntat mig ett mera fantasieggande hus än det som George Veronda skapat. Men Veronda var Browns livskamrat, vilket förstärker bidraget till valet av arkitekt. Dessutom utgör de vita väggarna i ett modernistiskt hus en bra fond för Browns målningar.

Huset, eller snarare hus-komplexet, vilket utgörs av huvudbyggnaden och en gästbostad med tillhörande studio, ligger vackert placerade mitt i trädgrönskan på sandbankarna invid



George Veronda. Bostadshus och studio, 1979. Målning av Roger Brown, Verondas livskamrat.



Mies van der Rohe. *Farnsworth house* (1946-51), Plano, Illinois. Gardinerna som ses täcka delar av glasväggarna gjordes motvilligt av Mies efter många dispyter med ägaren, Edith Farnsworth. Ursprungligen var vegetationen runt huset vild.



George Veronda. Bostadshus och studio, 1979.



Lake Michigan. Husen kan beskrivas som två lådor placerade mot varandra. Kortväggarna är helt av glas, så att man från det ena huset kan se in i det andra. Husen illustrerar modernismens hela arsenal: Inga våningar, alla rum finns på ett plan, vilket gör det lätt att röra sig. Stora fönster, eller snarare glasväggar, genom vilka naturen kan betraktas. Ett strikt mönster följs i hela konstruktionen, samt även i plankmönstret på landbryggan, som leder från det ena huset till det andra. Alla väggar och tak är vitmålade. Innerväggarna utgör en fond för en samling av konst och konsthantverk.

Efter att ha bott i huset en vecka kan jag redan göra några iakttagelser. Det första gäller transparensen. Modernismen ville föra in så mycket ljus som möjligt i byggnaden och det ledde till att hela väggar gjordes av glas. Det fanns till och med i början av 1900 talet ett sällskap av arkitekter som kallade sig *Gläserne Kette* (Glaskedjan). Till dem hörde bland andra Hans Sharoun, Bruno Taut, Walter Gropius och Hermann Finsterlin. För dem hade glasets en stark symbolisk betydelse och representerade framtidens lätta samhälle, som lämnat efter sig det tunga och monumental. (Kruft, 1994, 373)

Men glasets transparens ger upphov till praktiska problem. Det rum i Browns hus som jag sov i, har en vägg av glas, som vetter rakt mot det andra husets sovrum, vilket är försett med en likadan vägg av glas. Det passar utmärkt om man är exhibitionist, vilket kanske Brown och Veronda var, men om man vill ha en mera privat sfär, är man ofta tvungen att dra för rullgardinerna, och samtidigt stänga ute ljuset. En likadan brist på intimitet fanns också i Mies van der Rohes legendariska *Farnsworth house*. Dess första ägare och beställare, Edith Farnsworth, hade fortgående dispyter med Mies, eftersom hon inte ville vara utställd i ett skyltfönster. I en intervju för *House Beautiful* 1953 säger Dr. Farnsworth:

“Do I feel implacable calm?” she repeated. “The truth is that in this house with its four walls of glass I feel like a prowling animal, always on the alert. I am always restless. Even in the evening. I feel like a sentinel on guard day and night. I can rarely stretch out and relax...”

..

What else? I don't keep a garbage can under my sink. Do you know why? Because you can see the whole 'kitchen' from the road on the way in here and the can would spoil the appearance of the whole house. So I hide it in the closet farther down from the sink. Mies talks about 'free space': but his space is very fixed. I can't even put a clothes hanger in my house without considering how it affects everything from the outside. Any arrangement of furniture becomes a major problem, because the house is transparent, like an X-ray."

Intervjun citeras av Alice Friedman i boken *Not at Home* (1996, 188), som behandlar hur hemlivet undertrycks i den moderna konsten och arkitekturen. Citatet är kanske en aning överdrivet, eftersom Farnsworth bodde i huset i 20 år, men det säger något om intensiteten i debatten. Friedman påtalar också en annan synvinkel; den feminina. Kvinnan har alltid reagerat på hur män betraktar henne och har – på ett annat sätt än män – ett större behov av skyddade utrymmen, utan manliga blickar. Christopher Reed hävdar, i sin introduktion till boken, att den modernistiska arkitekturen är fientlig mot hemmet, den är riktad till den "nya" framgångsrika mannen, som i början av 1900-talet fortfarande lever instängd i den "gamla" borgerliga arkitekturen, trots att samhället kräver något annat. (Reed 1996, 9)

Vi hör Le Corbusier ropa: "Vi fordrar i ångfartygets, flygplanets, och bilens namn en rätt till hälsa, logik, mod, harmoni, perfektion". (Le Corbusier 1986, 19)

Den andra iakttagelsen gäller husets förhållande till naturen utanför. De enorma glasväggarna i den Brownska huvudbyggnaden gör att naturen inte bara utgör ett fantastiskt skådespel, utan också tränger sig på. Naturen är ständigt närvarande på ett sätt som jag delvis upplever som irriterande. Å andra sidan tar byggnadens geometriska lådform maximalt avstånd från naturens organiska språk. Det finns en konflikt här: Att via arkitekturspråket peka på rationell teknologi och göra ett så långtgående avståndstagande från naturens formspråk som möjligt, men samtidigt visuellt släppa in naturen, så att det till och med kan bli svårt att koppla bort den. Effekten förstärks av att naturen kring husen inte alls, eller mycket litet, är ansad. Det finns



George Veronda. Bostadshus och studio, 1979.





George Veronda. Bostadshus och studio, 1979.



ingen medierad zon av parkartad natur mellan huset och den naturliga vegetationen. Detta är ett medvetet drag hos modernisterna. Det gäller också *Farnsworth house* som ursprungligen var omgiven av en hög vegetation (Guidens information under en tur i huset gjord av författaren 15.6.2007). Också Le Corbusiers kanske mest kända hus, *Villa Savoye* i Poissy (1929-31), är placerat mitt i naturen "Utsikten är mycket vacker, gräset är vackert, likaså skogen: man bör röra dem så litet som möjligt" (Menin 2003, 125) (Le Corbusier, *Oeuvre Complète* Volume 2, s. 24).

Trots att upplevelsen av naturen blir överväldigande gör fönstren ändå att man får känslan att stå bakom en kamera eller se på en filmduk. Beatriz Colomina ser Le Corbusiers hus som

..a device to see the world, a mechanism for viewing. Shelter, separation from the outside, is provided by the window's ability to turn the threatening world outside the house into a reassuring picture. The inhabitant is enveloped, wrapped, protected by the pictures. (Colomina 1994, 7)

En tredje iakttagelse gäller husens fasader. Vitmålade modernistiska hus har en tendens att ganska fort börja se sjabbiga ut om de inte tas hand om. Det här kan man se ännu påtagligare i modernismen i Sydamerika, t.ex. i Sao Paulo i Brasilien, där det finns flera jättelika modernistiska byggprojekt vars vita väggar spruckit upp och har invaderats av vild vegetation. De Brownska byggnaderna är inte speciellt välgjorda och för att fungera estetiskt, borde byggnadens små detaljer hållas i prima skick.

De vitmålade väggarna i Browns hus tar avstånd från ornament, om man inte räknar de utbytbara konstverken som finns på väggarna som ornament, men i takets järnbalkar finns ett nätverk, som verkar som en sorts ornament, som bryter det onåbara i byggnaden.

Trots att byggnaden i övrigt "fungerar" bra, finns det detaljer, som inte gör det så roligt att bo i huset. Till exempel verandans tak är ett mönster av träribbor som följer husets övriga rytm, men de har inget tak ovanpå, som skulle skydda mot regnet och man kan sålunda inte vara på verandan då det regnar utan att bli våt.

Till den ursprungliga modernismens idéer hörde att inkorporera konstverk i byggnaderna,

inte i strukturen, men som utbytbara element på innerväggarna. Tanken var att ge konstverken en maximalt orörd vit yta att exponera sig mot. Det är något som dagens modernism inte längre lever upp till, snarare försöker man hålla konsten utanför och försörjer de rena väggytorna med abstrakta arkitekturdetaljer.

I detta avseende lever Roger Browns hus upp till modernismens grundtanke. Väggarna är en skådeplats för en samling av outsider- och folk-konst, vilka får byggnaden att leva upp. Dessutom finns en fin samling av Roger Browns egna arbeten. Våra blickar kan träffa ett svartnat ansikte på en palmskulptur från Puerto Rico, vi kan tända en nattlampa med en fot av ett skulpterat hajhuvud, eller studera Roger Browns installation med ett släkträd, där han bevisar att han är släkt med Elvis.

Konstverken är framställda som i ett museum för modern konst med den bakomliggande tanken att man skall kunna betrakta verken möjligast fritt från sin omgivning, men i en samtidig samverkan med naturen (som i Louisiana museet utanför Köpenhamn eller i Sara Hildén museet i Tammerfors).

1.4.2. Shaw

Den stora roll man gett konsten är det som sammanbinder Browns hus med arkitekten Howard Shaws hus i Ragdale. Även Shaws hus är fyllt, både ute och inne, med konstverk och objekt. Dessa har Shaw antingen samlat själv på sina resor eller så är de gjorda av Shaws familj, i vilken det fanns både målare, skulptörer och poeter. På ett sätt är den stämning konstverken skapar lika vild och lika outsider, som i Browns samling, men med den skillnaden att konsten och objekten, i Shaws fall, hör ihop med byggnaden. Alla detaljer bildar tillsammans ett helhetskonstverk, enligt Arts and Crafts -rörelsens ideal.

Shaw är en arkitekt, som fantasifullt blandar ihop grekiska kolumner med cottage style. Både inom Arts and Crafts och senare inom Art Nouveau byggde man enligt principen inifrån och ut dvs. om Shaw behövde ännu en veranda uppe på taket så bygger han den, utan att alltför mycket bry sig om proportionsförhållanden. Detta är ett faktum som fått många att ta ett kri-



Howard Shaw. Ragdale. 1898.





Howard Shaw. Ragdale. 1898.



tiskt avstånd till Shaws arkitektur, genom att helt enkelt betrakta den som icke arkitektur.

Att bo i Shaws hus är att varje dag upptäcka en ny detalj, en ny synvinkel, ett tapetmönster, eller en diktrad skulpterad på en sten i trädgården. Huset är ett stort äventyr och förmår att sätta min fantasi och min skaparglädje i rörelse. Fönstren i rummen är små och ger den intimitet som behövs, men det finns även stora glasverandor fyllda av blommor, där man kan läsa i en rofylld lummighet.

Medan naturen, oansad, finns strax utanför Roger Browns hus, är naturen utanför Shaws hus modifierad till en park, som fortsätter i en vy mot en lång remsa av prärie. Shaw var mycket nogga med vyerna från huset och varje kvist som behövde kapas diskuterades bland husets invånare. Han köpte upp en lång remsa prärie för att kunna blicka ut över orörd natur. Denna finns fortfarande kvar som en naturpark, omgiven av stora – osynliga, men inte ljudlösa – motorvägar.

Jag är beredd att dra följande slutsatser: Det finns en markant skillnad i hur byggnaden förhåller sig till naturen om man jämför Verondas och Shaws hus. Arts and Crafts, med sin arsenal av arkitektoniska överraskningar, detaljer och gömslen, påminner om naturens eget sätt att organisera sig, utan en rigid geometri.

Ett annat, mycket viktigt, element, som skiljer Shaws hus från Verondas är ornamenten. Till exempel de olika tapetytorna med naturmotiv, medierar naturen utomhus och för varsamt in den i våra medvetanden. Vi står inte inne bakom våra stora modernistiska "kamerafönster" och betraktar naturen, utan vi är kopplade till naturen via en gradvis övergång från den orörda naturen, via en parkartad natur och en naturbaserad ornamentik inne i huset, till vår egen kropp. Byggnaden symboliserar – och kan ses som ett konkret uttryck för – en önskan att vara med i naturens kretslopp, inte att bryta det.

1.4.3. Aalto och Le Corbusier

Men trots att jag själv anser modernismen symbolisera ett naturfrånvänt synsätt är det dock flera av modernismens viktiga gestalter som hävdar sitt personliga starka förhållande till natu-

ren och vars avsikt var att föra in naturen i det modernistiska arkitektoniska rummet.

Till exempel finns det i flera av Alvar Aaltos tidiga arbeten en stark önskan att inkorporera organiska element i husen. I en intervju från 1968 påpekar Aalto att han varit mycket mera intresserad av Art Nouveau än av Bauhaus. (Menin & Samuel 2003, 61). Utvecklingen gick dock mot en sådan modernistisk arkitektur, som poängterar rigid geometri och tar avstånd från organiska former. Man ser denna utveckling även hos Aalto, till exempel hos Enzo Guzeits högkvarter i Helsingfors (1962).

Sarah Menin och Flora Samuel visar i sin studie över Aaltos och Le Corbusiers förhållande till naturen, *Nature and Space: Aalto and Le Corbusier*, att Corbusier hänvisade till naturen och dess strukturer, t.ex. hjärtat och bladet för att skapa en "radiant" arkitektur, baserad på en harmonisk geometri. Enligt Corbusier är den fysiska världen en visuell projektion av en numerisk värld. Först naturen själv, sedan av människan och främst av allt, av konstnärer. Genom att skapa ett modulsystem baserat på harmoniska mått tagna från människokroppen, skulle man kunna skapa en "radiant" arkitektur, som skulle skapa lycka i en värld av förvirring. (ibid., 64-69)

Aalto förhöll sig mera kritisk till sökandet efter den perfekta modulen. Enligt ett tal Aalto höll 1957 representerar sökandet efter modulen människans slaveri under tekniska futiliteter, som inte i sig själva innehåller ett jota av verklig humanism. På en fråga om hur modulen för hans studio ser ut, svarade Aalto "en millimeter eller mindre". Aalto hade ett genuint intresse av att använda naturen som utgångspunkt, utan att han kopierar eller re-presenterar naturen. (ibid., 69)

Både Aalto och Corbusier hade en längtan att sudda ut gränsen mellan naturen och det inre i en byggnad, men de gjorde det på olika sätt med olika resultat. Aalto ville att naturen skulle tränga sig in i en byggnad, vilket resulterade i fritt formade inredningar med till exempel innergårdar. Le Corbusier å andra sidan byggde utåt med verandor, takterrasser och andra utrymmen som naturen kunde bosätta sig i. Tankesättet resulterade i mera sterila interiörer än Aaltos. (ibid., 72)



Howard Shaw. Ragdale. 1898.





Howard Shaw. Ragdale. 1898.



För Aalto var människan herre över naturen, och han menade att ett mänskligt intrång i naturen inte behöver vara till skada, tvärtom! I Italien, menade Aalto, finns det knappt några centimeter av orörd natur, men ändå vackra scenerier. Problemet är inte en fråga om att "konservera naturen", eller att återvända till det vilda, utan en fråga om kultur och smak och en förståelse för människans relation till naturen. (ibid., 76)

Jag upplever att det hos Corbusier finns ett antagande om en "gudomlig geometri" som ligger som bas för all konst och arkitektur. Corbusier såg det som vägen till lyckan att destillera fram denna geometri. Samma synsätt gäller fortfarande hos många arkitekter. För att kallas arkitektur bör en byggnads proportioner basera sig på en geometrisk harmoni. Detta synsätt gör till exempel att allt som stör denna abstrakta geometri skalas bort, till exempel traditionella ornament. Enligt denna syn är arkitekturens väsen abstrakt och sålunda bör inte en byggnad referera till eller re-representera ett föremål, som en hatt eller blad. Men i kapitel 1.3. visade jag att Corbusier, i motsats till vad han uttalade i sina texter, i flera av sina efterkrigstida byggnader utvecklades till en flitig användare av ornament.

Man skulle kunna sammanfatta Aaltos uppfattning om naturens betydelse för arkitekturen ungefär så här:

1. Genom att låna ut former till arkitekturen.
2. Genom exempel på celledning och genom att visa på material.
3. Genom att upprätthålla och berika livet inom dess psykiska domän.

Aalto byggde i allmänhet inte i trä, men utnyttjade ofta trä i interiören för att ge byggnaderna en individuell prägel och poängterade träets betydelse för den psykiska hälsan. Aalto tog också avstånd från användandet av stål och betong i inredning eftersom materialen inte är tillfredsställande ur en human synvinkel. (ibid., 78-79)

1.4.4. Tadao Ando

Det finns också flera arkitekter, vilka baserar sin praktik på det modernistiska arvet, som poängterar den minimalistiska arkitekturens positiva relation till naturen.

Den japanska arkitekten Tadao Ando (1941–) tror på den minimala formen, som en skapare av en spänning, en spirituellt tröskel, mellan människan och naturen. Den japanska traditionen eftersträvar en förening av natur och människa. Mänskligt liv skall inte vara en motsats till naturen, utan dra naturen till sig. Den geometriska formen är livlös i sig, men sätts i funktion då naturen och människan konfronteras i den. Vatten, vind, ljus och himmel tar ner en sträng arkitektur, byggd på en transparent logik, på realitetens grundnivå och väcker upp mänskligt liv inom dess ramar.

Ando tror alltså att den rena geometriska formen skapar en spänning där naturen kan upplevas. Arkitekturen transformerar naturen, dess mening, genom abstraktion. (Ando 1996, 460)

Ando tror, i samma anda som Le Corbusier, att naturen framträder bättre, sedd från ett geometriskt rent utrymme. På samma sätt fungerar Verondas arkitektur i Roger Browns hus och flera konstmuseer till exempel *Louisiana* i Humlebaeck och Sara Hildén -museet i Tammerfors. Genom stora vägghöga fönster kan man – mitt emellan konstverken– betrakta den estetiserade, eller som många vill kalla det, spiritualiserade, naturen.

1.4.5. Naturen medierad i *Life on a Leaf* -huset

Jag vill dock påstå att den medierande effekt, som finns i Shaws Arts and Crafts -hus och i många av Art Nouveau husen, är av en annan kvalitet. Här uppstår inte den estetiserande spänning Ando talar om, utan en kontinuerlig kontakt via axeln naturen-fönstret-gardinen med blomornament-tapeterna med blomornament-den mänskliga känslan. Jag upplever att man på ett annat sätt är ETT med naturen.

I *Life on a Leaf* -huset tar jag och Erkki Pitkäranta ett steg mot att försöka skapa en ännu mera nyanserad och kontinuerlig övergång från den yttre naturen in i huset. I stället för att använda



Howard Shaw. Ragdale, 1898.



Tadao Ando. *Honpuku Temple* (vatten-templet), 1991. Bild: Wikimedia Commons.



Zincirlikuyu begravningsplats, Levent, Istanbul, Bilden tagen 2008.

en abstrakt geometrisk form för huset, tar vi en av naturens former, bladet, som utgångspunkt för hela husets form. Och i stället för rätlinjiga fönster använder vi organiska former, som ett blad eller en droppe.

Men vi slutar inte där. Vi vill också överföra den känsla man har, då man går längs en skogsstig, in i huset. Känslan att röra sig på bottenvåningen i huset, längs de organiskt formade väggarna, är totalt annorlunda än den känsla man har då man går längs rätlinjiga väggar. De bärande betongpelarna och skorstensröret framträder som abstraherade trädstammar och de smala vertikala fönstren på första våningen lyser som ljusfält mellan trädstammarna. Husets tre våningar har vardera en annan stämning, vilket korrelerar till känslan att klättra upp från en dalsänka till toppen av ett berg.

Vi strävar också efter att föra in naturen i huset genom ornamentering och genom konstverk. Till exempel genom maskrosornamenten på betongväggarna samt mönstret på linoleumgolvet på första våningen, vars motiv är taget från äppelträdgården utanför.

Även Shawn Deckers ljudkonstverk, som organiskt appliceras på det ornamenterade räcket på betongbron, visar på ett sätt att transformera naturen utomhus, för att skapa en virtuell version av naturen inomhus. De 50-tal små högtalare, som också utgör en del av räcket ornamenterade yta, har alla ett eget knirk-knark-ljud, artificiellt skapat med ett datorprogram, som använder naturens rytmer som utgångspunkt. Sensorer på husets utsida registrerar små förändringar i temperatur och ljus och skickar signaler till den dator som styr ljudkonstverket. Sålunda förändras ljudlandskapet, som finns på en central plats i huset, av naturen utomhus, precis på samma sätt som förändringar i väderleken får de gamla trähusen att knarra!

Se Teoriboken, del 2 för en närmare beskrivning av ornamenteringen och konstverken.

1.5.Ornamentet som byggnadens själ

Although ornament is most properly only an accessory to architecture, and should never be allowed to usurp the place of structural features, or to overload or to disguise them, it is in all cases the very soul of an architectural monument.

Owen Jones. The Grammar of Ornament 1856 (s. 472)

En längre tid har jag funderat över varför nutidsarkitekturen i Finland saknar den typ av ornament och konstnärliga detaljer, som berättar historier, stimulerar fantasin. Trots att jag inte räknar mig som teknikfientlig – jag har sedan mitten av 1990-talet använt mig av datorer, Internet och ljus-teknologi i min konst – dras jag inte primärt till dagens finländska glas-stål arkitektur eller betongminimalism, som i sitt visuella uttryck symboliserar teknologi, utan till Art Nouveau arkitekturen (i Finland kallad Jugend) från 1900-talets början.

Det bör betonas att det inte är min avsikt "att avskaffa den rena ytan", utan att utvidga arkitekturfältet och undersöka vilka möjligheter vi i dag har att rehabilitera ornamentet och andra konstelement på byggnadernas fasader och vilka former de i så fall kan ta.

I *Life on a Leaf*-projektet utgår jag från Art Nouveau arkitekturens essens av fantasi och skaparglädje, och försöker utveckla en ny samtida ornamentik, som baserar sig på sagor och historier. Dessutom kopplar jag in andra konstnärer för att göra detaljer och konstverk speciellt för detta hus. Jag vill undersöka om det är möjligt, inom ramen för en reguljär småhusbudget med utnyttjande av datorteknologi och förmånliga produktionssätt, att förverkliga ett ornamenteringsprogram för huset. Samt genom att ge hela byggnaden en föreställande form, se om man även kan kalla huset i sig för ett ornament.

Arkitekturdebatten under 1900- och 2000-talen handlade, och handlar, till stor del om ornamentikens roll i byggnaden. Huruvida man strävar till att de skall försvinna, omformas till tekniska element, eller om man vill göra hela byggnaden till en stor skulptur, som många är beredda att kalla ornament.

För att ge en bakgrund till dessa strävanden, är det skäl att granska problematiken kring ornamentet/dekorationen.



Ornamentering kring huvudingången. Louis Sullivan, Carson, Pirie, Scott -varuhuset, Chicago, 1899.



Ornamentering utgående från Musse piggs öra. Disney butiken, 717 N Michigan Ave, Chicago. 1990-talet.



Ornamentering på pelare. The Metropole Hotel, King Street, Leeds, 1800-tal.



Ornamentering på pelare. Disney butiken, 717 N Michigan Ave, Chicago. 1990-talet.

1.5.1. Adolf Loos

1900-talets dominerande stilriktning inom arkitekturen, modernismen, ifrågasatte kopplingen mellan dekorativa element och bruksföremål, till vilka även byggnader räknades. En av modernismens viktigaste aktörer, den österrikiske arkitekten och teoretikern Adolf Loos (1870-1933) gick så långt, att han i den inflytelserika essän *Ornament und Verbrechen* (1908) påstod att ornament kan liknas vid ett brott. Att dekorera, att göra ornament, var någonting som passade lägre stående raser. Det är ett primitivt uttryckssätt, som man skall lämna på vägen mot en bättre framtid för mänskligheten. Loos talar om att våra husväggar snart kommer att gnistra vita. Liksom de i Zion, himlens huvudstad. Till dem som är rädda för att den maskinella tidsåldern kommer att producera ornament utan känslighet, säger Loos att de inte skall misströsta; han hyllar sin egen industriella tidsålder, som inte mera kan göra ornament. (Loos 1908, 288-289).

Loos text är mycket polemisk och innehåller en rad påståenden vilka är svåra att ta på allvar, som till exempel att om en modern människa låter göra en tatuering, är hon/han antingen kriminell eller utvecklingsstörd. Loos fortsätter med att konstatera att om en tatuerad människa dör fri, och inte fängslad, betyder det att han/hon dog några år innan vederbörande hann begå sitt mord! (ibid., 288). Loos tycker även synd om sin skomakare, som inte kan gå och höra på Beethoven, eftersom han måste sitta hemma och ornamentera skor för en dålig lön. (ibid., 294)

Men texten innehåller även en rad seriösa argument, som man måste ta ställning till om man vill försvara ornamentiken. Det kanske allvarligaste är att ornamentik är ett slöseri med råvaror, tid och pengar. I stället för att slösa bort vår energi på att göra ornamentik, borde vi ägna den tiden åt konstupplevelser. (ibid., 290)

Nu, hundra år senare, upplever jag att modernismens mission, att skola befolkningen att uppskatta den rena, ornamenterade ytan, lyckats i en stor utsträckning. Ikea är ett bra exempel på det. Men under början av 2000-talet har ett intresse för ornamentik blommat upp på nytt, speciellt bland unga inredningsdesigners. Man kan se det i en rad böcker, till exempel *Disenos con*

vida, editerad av Viction:Ary, 2006. Detta förnyade intresse beror delvis på att man nu, liksom för hundra år sedan då Art Nouveau var ett svar på industrialismen, vill ha ett trevligt krypin där världens problem inte tränger sig på. En annan orsak är att man nu, med hjälp av datorer, både kan planera och producera ornament, som inte blir alltför dyra.

Jag har under flera resor till Istanbul upplevt den skönhet och behärskning av detalj och yta, som ornamenteringen i de islamska moskéerna visar upp. Det gör att jag mycket svårt att instämna med Loos argumentering om ornamentets koppling till det barbariska. Man kan också se det från motsatt håll: Den islamske 1300-tals filosofen och historikern Ibn Khaldun såg graden av komplexitet, som kan ses i de ornamentala ytorna, som ett uttryck på graden av civilisation hos ett samhälle. (Blair & Bloom 2004, 125)

Det har också visat sig att flera av Loos argument inte håller. Ofta blir det lika dyrt, om inte dyrare, att göra en minimalt uttryck på en byggnad, till exempel att sätta in alla de utstickande detaljerna, som behövs (ventilationspipor etc.), innanför en ren, oornamenterad yta. "In fact, less was more work" säger arkitekten och teoretikern Robert Venturi (Venturi, Scott Brown, Izenour 1977, 114).

Ett känt exempel är de vita italienska marmorblocken på Finlandiahusets fasad i Helsingfors, vilka nyligen måste bytas ut för att de inte klarar av de stora klimatförändringarna i Finland. Dessutom vet man att de måste bytas ut igen om ett antal år. Om man hade gjort dem av finsk granit i stället hade de blivit mycket billigare och hållbarare.

Loos tog heller inte i beaktande att hantverkarna kanske hellre offerar några extra timmar på att skapa en intressant yta. Den är kanske svårare och mera arbetsdryg att göra, men kan ge en helt annan tillfredsställelse, då den är utförd.



Ornamentet som en förmedlande länk mellan himmel och jord. Hustak i Laukaa, centrala Finland. Bilden tagen 2004.



Ornamentet som uttryck för andlighet. Mimar Sinan. Rüstem Pasha moskén, Istanbul, 1561.



Mekanisk konstruktion som ornament. Jean Nouvel. Institut du Monde Arabe, Paris, 1987.



1.5.2. Definition av ornament/dekoration

Kent Bloomer söker i *The Nature of Ornament* efter ornamentets ursprung. Enligt Bloomer härstammar ordet ornament från det latinska ordet ornamentum vars rot finns i ornare, som kan översättas, med dagens ord, som "att tillföra skönhet på ett ceremoniellt föremål". Termen ornament har sitt ursprung i den grekiska termen Kosmos, som betydde ungefär "universum", "ordning", och "ornament". För grekerna betydde Kosmos motsatsen till Kaos. För att skapa Kosmos utgående från Kaos behövs Eros, kärleken. Enligt Bloomer kan ornamentet uppfattas, som en kraft som transformerar konfliktyllda världsliga element. (Bloomer 2000, 15-17)

Bloomer spinner vidare på begreppet Kosmos och hittar en vacker koppling till det feminina: Det grekiska ordet Kosmeo betyder att arrangera, "att beundra". En kvinna Kosmése (utsmyckar) sig själv för att göra sitt Kosmos synligt. Också en stad utsmyckar sig. Ett utsmyckat tempel har förberett sig för att ära en gud. (ibid., 17-18)

Under 1900-talet uppstod en förvirring angående begreppen ornament och dekoration. Ornament uppfattades, som något som var sammankopplat med arkitekturen och "stödde" den och var därmed på något sätt godtagbart, medan dekoration var något enbart negativt, en kruddull på en ytan, som inte hade något samband med strukturen.

Kanske något av denna anda finns i Kent Bloomers resonemang i *The Nature of Ornament*. Han upphöjer ornamentet till en egen konstgren och skiljer det från dekorationen och från de övriga konstarterna. Bloomer tilldelar ornamentet vissa egenskaper (ibid., 9-10). Sammanfattningen är min:

1. Dess drivkraft är linjen, snarare än massa, rymd, textur, färg, materialitet eller avbildning, trots att alla dessa egenskaper bidrar till dess visualitet.
2. Dess struktur baserar sig på rytmik. Geometri och proportioner är underordnade element.
3. Samtidigt är geometriens statiska karaktär och proportionerna väsentliga för samspelet mellan ornamentet och det föremål/byggnad det utsmyckar.

4. Om vi tänker på ornamentet, som ett figurativt element, som baserar sig på en mångfald av grunder, så måste en av dessa grundvalar vara den ändamålsenliga formen hos dessa objekt.

5. Å andra sidan representerar ornamentet saker och handlingar, som inte bottnar i hur användbart ett föremål är. Dess mening är sålunda kombinerande och dess figurer tenderar att bli metamorfoser (växter kombineras ihop med djur etc.).

6. Livet, lekfullheten och ett ornaments fantasifulla egenskaper existerar i periferin eller i övergångszonen hos ett objekt (till exempel på gardinerna, som utgör en övergång mellan väggarna och landskapet utanför. Min kommentar).



Ornamentet som en förmedlande länk mellan himmel och jord. Skålar för att bjuda Gudarna på fest. Unter Den Linden, Berlin. Bilden tagen 2002.

Bloomer vill skapa en helt egen grammatik för ornamentet och tilldelar det en viktig roll, som ett av mänsklighetens språk.

Brent C. Brolin hävdar i *Architectural Ornament, Banishment & Return* att skillnaden mellan ornament och dekoration är konstgjord. Han sätter likhetstecken mellan dekoration och ornament. Han tilldelar ornamentet följande två egenskaper, som kan omfattas av möjligast många (Brolin 2000, 183-190). Sammanfattningen är min :

1. Ornamentet/dekorationen är något, som är gjort medvetet och som också förskönar/utsmyckar. Sålunda är en staty i ett museum inte nödvändigtvis ett ornament, men om den sätts på en husfasad så "ornamenterar" den byggnaden.

2. Ett ornament tillför också en sorts visuell ordning till det objekt det utsmyckar. Men att påstå att en viss sorts utsmyckning bättre skulle vara anpassad till en byggnads struktur, uppfattar Brolin som en eftertänksfull resonans. Brolin menar att ett ornament, som ser ut att på något sätt framhäva byggnadens struktur endast är en tillfällighet. Men för att passa in i modernistiska resonemang, låter det bra att tala om att ornamentet är anpassat till strukturen, medan dekorationen är något lösryckt. Då ger man ornamentet status av att



Femkanten, Helsingfors. Bilden tagen 2002.



Folkparken, Runsala, Åbo. Bilden tagen 2002.



Ornamentet som en förmedlande länk mellan himmel och jord. Palatset i Versailles. Bilden tagen 2006.

vara ett seriöst element. I själva verket är de båda lika onödiga, om man ser en byggnad från en strukturell synvinkel. Brolin talar för att det är betraktarens öga, som avgör om ett ornament är vackert eller inte, inte ett ideologiskt förhållningssätt. (De mest renläriga modernisternas val var enbart baserade på en ny skönhetsuppfattning, en ny stil, och hade inget med en bättre funktion eller en bättre moral att skaffa.)

Ernst Gombrich söker ornamentets rötter hos den förhistoriska människan. Han påpekar i *The Sense of Order* att den dekorativa processen föregås av ett uppsamlande av material, vilket följs av ett arrangerande av materialen i ett mönster. Sedan bör arrangemanget få en fastare form, någon form av stöd, underlag etc. När detta stöd finns, kan man tala om dekoration. Den dekorerade/bemålade människokroppen är säkert ett av de första exemplen. (Gombrich 1979, 65).

Gombrich talar också om ett hierarkiskt arrangemang, som förutsätter två distinkta steg; inramning (framing) och att fylla i (filling). Det första begränsar området, det andra organiserar den resulterande ytan. Till exempel när man har ett rutmönster och ett motiv, som man tecknar eller målar i rutorna, kallas de tillsammans för dekoration. (ibid., 75).

Väl medveten om att det finns olika uppfattningar om innebörden i orden ornament och dekoration och huruvida de är utbytbara, kommer jag i fortsättningen främst att använda ordet ornament, eftersom det i dagens språkbruk har en mindre negativ laddning än dekoration.

1.5.3. Modernismens ornament

Trots att Adolf Loos skrev ornamentfientliga texter och även i sin egen arkitektur tog avstånd från den sorts överflöd av ornament, som var vanlig under slutet av 1800-talet, kan man inte säga att Loos helt skulle ha avstått från att ornamentera sina byggnader. Tvärtom, har de mängder av omsorgsfullt utarbetade detaljer och ytor av olika marmorslag.



Adolf Loos. Goldman & Salatsch -byggnaden, Michaelerplatz, Wien, 1910. Foto: Wikipedia, Alexander Mayrhofer.

I *Ornament. A Modern Perspective* kommenterar James Trilling Loos Goldman & Salatsch-byggnad i Wien, som också kallas *Looshaus*. Han betraktar de marmorelement, som används av Loos på byggnadens fasad som ett sorts abstrakta ornament, vilka finns placerade på gatuplanet. För att dessa skulle framträda med maximal effekt, har Loos lämnat de övre våningarna så bara som möjligt. (Trilling 2003, 218)

Loos did not always practice what he preached. The four columns of the Looshaus facade are nonfunctional – they carry no weight –yet they are made of solid marble. This is hardly a model of economy, but Loos was not being capricious. He needed uninterrupted surface effects. Flat surfaces could be clad in a thin layer of marble, but a round column could not. For the ornament to be continuous, the column had to be cut from a single piece of stone. (ibid., 218)

Trilling konstaterar också att när den mänskliga touchen tagits bort från arkitekturen, är det naturen som står för det livgivande, spontana elementet i Loos arkitektur, dvs mönstren hos marmor-plattorna och -pelarna. (ibid., 218)

Brent C. Brolin hävdar i *Architectural Ornament. Banishment & Return* att det de facto är så, att modernisterna inte övergett ornamentet, utan bara fört in det i en icke traditionell form. (Brolin 2000, 202). Som ett exempel nämner Brolin Mies van der Rohes paviljong i Barcelona (1928-29), som räknas till den modernistiska arkitekturens pionjärverk. Trots att Mies här tagit bort alla traditionella ornament, så har de marmorskivor han använt, mycket kraftfulla ornamentala mönster.

Jag kan själv tillägga att marmorskivorna är satta sida vid sida, så att mönstren är spegelvända mot varandra och ger upphov till ett slags Rorschach-mönster. På samma sätt är flera väggytor gjorda i Hagia Sofia och Chora kyrkorna i Istanbul.

Brolin ser ingen stor skillnad mellan det att Mies väljer en specifik marmor, som har vackra färger och vacker ådring, skär den i exakta geometriska former och låter polera ytan till en silkeslen reflekterande yta, än att en skicklig hantverkare gör en virtuos marmor-imitering i en



Marmorornamentering. Den medeltida kyrkan Chora (Kariye Camii), Istanbul. Bilden tagen 2008.



Marmorornamentering. Den bysantinska katedralen Hagia Sofia, Istanbul. Bilden tagen 2006.



Marmorornamentering. Mies van der Rohe, Paviljongen i Barcelona, (1928-29). Förstörd 1930, återuppbyggd 1986.



Ornamentering med konstruktiva element. Ian Simpson Architects. *Urbis. The Museum of the Modern City*, Manchester, 2003.



kyrka i Bayern.

If we can filter out the impact of decades of ornament phobia and look at these two buildings (Barcelona paviljongen och kyrkan i Bayern) with an unprejudiced eye, we can see that their architects took much the same kind of pleasure in embellishment. The difference is one of degree, not kind. (ibid., 199).

Överhuvudtaget var/är modernisterna mycket noga med materialval. Utgångspunkten för valet, har i många fall inget med funktionen att göra, utan baserar sig huvudsakligen på smak och tycke, dvs. den modernistiska arkitekturen är i själva verket en stil bland andra stilar. Då arkitekten väljer den som uttrycksform, är det fråga om ett stilval. "Designers claiming to search for a style of our time really mean "a style I like". It is another weapon to use against those whose vision of our times differs from that of the designer." (ibid., 237)

Inte heller de "nya" materialen kräver en ny (modernistisk) form. Brolin nämner att stål och betong passade utmärkt också för den dekorativa Art Deco arkitekturen under början av 1900-talet och påminner oss om att det var romarna som uppfann betongen för över 2000 år sedan. (ibid., 181)

Också Gombrich påpekar i *The Sense of Order* att "diskriminerande enkelhet" enbart är en fråga om ett val och inget har med brist på medel att göra.

Gombrich visar också att problematiken ingalunda är ny. I ett roligt exempel använder han en dikt av Goethe, *Herrmann und Dorothea*, från 1797. I den kommenterar Goethe den nya medelklassens "smakfulla" smak efter den franska revolutionen. En apotekare sörjer sitt dekorerade lusthus och säger till sist att nu vill man bara ha det "smakfullt", allt skall vara målat vitt och vara enkelt och rensolat, utan graveringar och förgyllningar. Nu är det det importerade träet som är det dyraste.

With this reference to the expensive imported wood used for these "simple" panellings, Goethe surely and subtly points to the sociological qualifications of the new purism. The

lack of decoration and ornamentation must be compensated for by noble materials and exquisite craftsmanship which proclaims at once that discriminating simplicity is a matter of choice and has nothing to do with lack of means. One might almost say that the more simple the shape the more careful must be the handling of the surfaces and the more choice the material. (Gombrich 1979, 30-31)

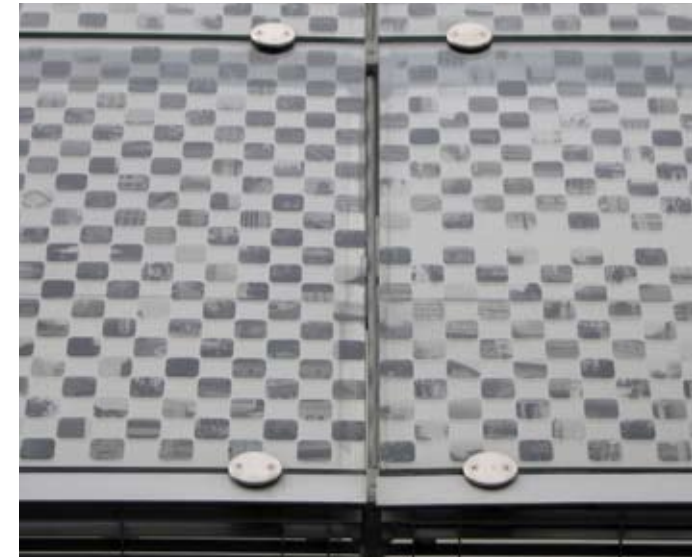
Exemplen visar att övergången från Art Nouveau till modernismen egentligen var en övergång från en dekorativ stil till en annan. Bristen på traditionell ornamentation måste ersättas av en exklusiv materialanvändning. Man kan säga att ju enklare formen är, desto noggrannare måste behandlingen av ytan och valet av material vara. Detta är kvaliteter, som är utom räckhåll för det vulgära och urskiljningslösa och blir sålunda ett kännetecken för "verklig finess".

Brolin hävdar (med hänvisning till John Ruskin, den kände arkitekturteoretikern från 1800-talet) att en stor del av de verk vi uppfattar som "fria konstverk", i själva verket var gjorda för ett speciellt utrymme och därför kan betraktas som ornamentala; till exempel Michelangelos målningar på Sixtinska kapellets tak. (Brolin 2000, 190-191)

Vi måste sålunda vara beredda att utvidga ornamentbegreppet även åt det andra hållet, så att det omfattar de arkitekturdetaljer, som modernisterna så gärna använde sig av. I Finland har vi under de senaste tio åren sett en mängd av vertikala bräd- eller aluminiumverk, som extra fasader på byggnader.

En av de mera signifikanta byggnaderna i Helsingfors centrum under 2000-talet, *Sanomatalo*, har en stor bred extra fasad, som ser mycket teknisk och "funktionalistisk" ut. Enligt arkitekt Siikala har den en funktion att skydda mot solen. (Siikala i diskussion på mitt seminarium, galleri Sculptor, maj, 2003), men det fråntar inte det faktum att dess primära ändamål, enligt mig, är dekorativt. Ett funktionellt solskydd behöver inte ha dessa dimensioner.

Enligt Brolin har modernismens teorier om att den från dekorationer avskalade arkitekturen bättre svarar mot den moderna människans krav på en hälsosammare och funktionellare miljö



Ornamentering med konstruktiva element och med bilder tryckta på glaset. Varuhus, Kassel. Bilden tagen 2007.



Ornamentering av temporär skyddspassage för fotgängare. Helsingfors. Bilden tagen 2007.



Ornamentering med funktionella element. Privathus, Lorgues, Frankrike. Bilden tagen 2007.



Ornamentering som en del av konstruktionen. Takfönster i *Dolma-bahce* palatset i Istanbul, 1856.

och på detta sätt är moraliskt att föredra framför tidigare stilar, inget med verkligheten att göra.

De klassiska modernistiska argumenten, vilka till sitt innehåll är identiska med dem som Augustus Pugin utgick ifrån redan på 1800-talet, framhäver fyra principer (ibid., 94). (Sammanfattningen är min):

1. Ärlighet gentemot strukturen. Byggnadens eller objektets struktur skall framhävas, inte döljas.
2. Ärlighet gentemot funktionen. Man skall kunna förstå en byggnads eller objekts ändamål genom att se på den/det.
3. Ärlighet gentemot materialets natur. Man skall inte försöka få ett material att se ut som ett annat. Ett materials fysiska egenskaper skall avgöra vilka verktyg som används för att bearbeta det och hur den färdiga produkten kommer att se ut.
4. Ärlighet gentemot tidsandan. Varje tidsperiods anda kan fångas i designen hos en byggnad eller ett objekt och en designer har en intuitiv uppfattning om denna tidsanda.

Det intressanta är att medan modernisterna kom fram till en så minimal arkitektur som möjligt, resulterade Pugins arkitektur i en nygotisk stil!

Brolin påstår att modernisterna ville skapa en ny stil, som skulle skilja sig från den "dåliga smaken", som man redan under 1800-talet försökt "råda bot på" på olika sätt, till exempel genom konstundervisning, men utan att lyckas. Genom att basera arkitekturen på moraliska argument, ville man göra den modernistiska stilen oemotsägbar.

Sålunda förskansade sig modernismen bakom de fyra ovannämnda argumenten, vilka baserade sig på något annat, än på blott och bart smak. En smaksak kan man tvista om, men det finns inget sätt att avgöra vems smak som är bättre. Men däremot kan man nog till exempel säga huruvida ett visst föremål "ärligt berättar om sin funktion".

Men trots att man kan kalla de modernistiska detaljerna och materialvalen i en byggnad för

ornament, åtminstone om man ger ornamentet en bred definition, så finns det också stora skillnader. Enligt Brolin fanns en stor del av essensen och kraften hos den klassiska ornamenteringen i den vida skala av element, från små rosetter till stora fresker, som erbjuder ögat en fröjd såväl på nära, som på långt håll. (ibid, 205).

Jag vill här tillägga att ornamentens symboliska innebörd är annorlunda. Modernismens ornament symboliserar teknologi och tar avstånd från föreställande element med anknytning till fantastiska och sagolika motiv.

1.5.4. Konstnären som geni

Brolin visar att den avgörande splittringen mellan "de sköna konsterna" och hantverket kom först med Kants teorier om konstnären som geni, vilka han framförde i *Kritik der Urteilskraft*, 1790. (ibid., 19).

Innan dess hade konstnären och konsthantverkaren haft i stort sett samma status. Till exempel värderades det skrivna ordet mycket högre ända sedan antiken.

Beställaren och konstnären/konsthantverkarens smak var nära varandra ända fram till 1700-talet och det var först när en bredare marknad för konsten utvecklades på 1800 talet, i samband med industrialismen, då man kunde tala om att konstnärens smak skilde sig från köparens smak. Från detta utvecklades tanken på konstnären som originellt geni till sin extrema ändpunkt. Man började ifrågasätta om konstnären var en riktig konstnär, ifall den breda massan gillade hans arbeten. (Brolin 2000, 68)

Detta synsätt ledde, enligt Brolin, till att man anklagade sådana konstnärer/hantverkare/arkitekter, som lånade från gångna stilar för bristande originalitet. Enbart om man kunde skapa något, som radikalt skiljer sig från det förgångna, kunde man kallas en äkta konstnär. Genom att påstå att konstnären representerar det moraliskt bättre, "en god smak", gentemot den stora massans "dåliga smak", kunde man rättfärdiga konstnärens geni-status, samt under 1900-talet, hela konstetablissemangen. På detta sätt kan man rättfärdiga modernismens avståndstagande från "gångna stilar" för att söka efter någonting "nytt".



Dörr på bostadshus i Istanbul. Bilden tagen 2008.



Ornamentet som illusion. De ljusare partierna på fasaden är påmålade och ger en illusion av en byggnad med utskjutande partier. Bostadshus i Chicago. Bilden tagen 2005.



Ornamentering som en del av konstruktionen. Tak på Kyrkan på *spillt blod*, St Petersburg, 1883-1907.



Ornamentering som en del av konstruktionen. Skyddsgaller mot inbrott. Vieques, Puerto Rico. Bilden tagen 2002.

Efter att först ha höjt konstnärens status till geni-nivån, började man i slutet av 1800-talet även höja statusen på det dekorativa konsthantverket. Detta ledde till att man började tala om god design, till skillnad från dålig, som oftast representerade den stora massans smak. Kulminationen i denna process var den nya konstteori, som framlades av ledaren för Arts and Craft-rörelsen William Morris, där han konstaterade att ingenting kunde vara ett konstverk, om det inte hade en användning! På detta sätt jämställde han de dekorativa konstverken med de sköna konsterna. (ibid., 105).

Detta ledde samtidigt till ett ökat intresse för det abstrakta och till ett nedvärderande av det föreställande elementet i bildkonsten och i ornamentiken. Man sökte efter en mening, eller upplevelse, som låg djupare inne i, bakom, den föreställande bilden.

Samtidigt fick även begreppet skönhet en ny betydelse. Man svängde helt enkelt på motsatsparet vackert-fult. Tidigare förknippade man skönhet med former baserade på naturen och historien. Nu blev dessa begrepp synonymer med fulhet och estetiskt degeneration. Samtidigt upphöjde man former förknippade med industri och teknologi, vilka tidigare betraktats som fula, till den nya tidens skönhet. (Brolin 2000, 153).

Robert Venturi & Co konstaterar detsamma: "Modern architects began to make the back the front, symbolizing the configuration of the shed to create a vocabulary for their architecture" (Venturi ao. 1977, 114).

1.5.5. Det postmoderna ornamentet

Under 1970 och -80 talen gjorde den postmodernistiska arkitekturriktningen ett försök att återintroducera element, som modernismen förkastat, men efter det har man i huvudsak återvänt till den rena modernismens utgångspunkter.

Postmodernismen lämnade dock efter sig ett ökat intresse för ornamentik och alternativa sätt att bygga. Arkitekten och teoretikern Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture* och *Learning from Las Vegas* (som han skrev tillsammans med Denise Scott Brown och David Izenour), gav modernismens motståndare intellektuella vapen för att föra fram andra

synsätt. Med risk att förenkla kan man säga att Venturi sökte inspiration från "folklig" arkitektur, vars konventionella element han sedan utnyttjade "slightly unconventionally" (Venturi, Scott Brown & Izenour 1977, 91).

Intressant är också att Venturi talar för en rikedom i mening hellre än för en klarhet i mening och att han föredrar "både och" i stället för "antingen-eller" (ibid., 16).

Venturi varnar för en överförenklade av arkitekturen och beskriver sin syn på arkitekturen som en syntes av komplexitet och motsättning: "It (architecture of complexity and contradiction) must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less." (ibid., 16). Men Venturi ser även hos en del av de nyare modernistiska byggnaderna (texten är skriven 1966) en subjektiv uttrycksfullhet, en falsk komplexitet i den yttre formen, som inte reflekterar ett genuint uttrycksfullt program i husets inandöme.

Venturi & Co skapade två begrepp som det är skäl att redogöra för, "ankan" och det "dekorerade skjulet". Ankor kallade de sådana byggnader, främst modernistiska, men även katedraler från medeltiden, där "...the architectural systems of space, structure, and program are submerged and distorted by an overall symbolic form" (ibid., 87). Begreppet anka kommer från en bild av en kommersiell byggnad i form av en anka, som finns publicerad i "God's Own Junkyard" av Peter Blake. Hela byggnaden symboliserar en drive in restaurang, där man – högst antagligen – kan äta anka.

Det "dekorerade skjulet" är en byggnad vars "systems of space and structure are directly at the service of program, and ornament is applied independently of them" (ibid., 87). Den här typen av byggnader exemplifieras av de ordinära, kommersiella byggnader, med enorma reklam skyltar, som till exempel finns kring huvudgatorna i Las Vegas.

Venturi menar att många modernistiska byggnader har ett expressivt, heroiskt utseende, men ett tråkigt och ordinärt inandöme, medan den postmoderna arkitekturen använder ett tråkigt och ordinärt material, men applicerar en dekoration, som använder ordinära element en aning okonventionellt. (ibid., 87). Det är också dessa små förskjutningar och lekfulla förflyttningar, som, enligt Venturi & Co gör att postmoderna byggnader är arkitektens dekorerade skjul och inte arkitektur gjord utan arkitekter.



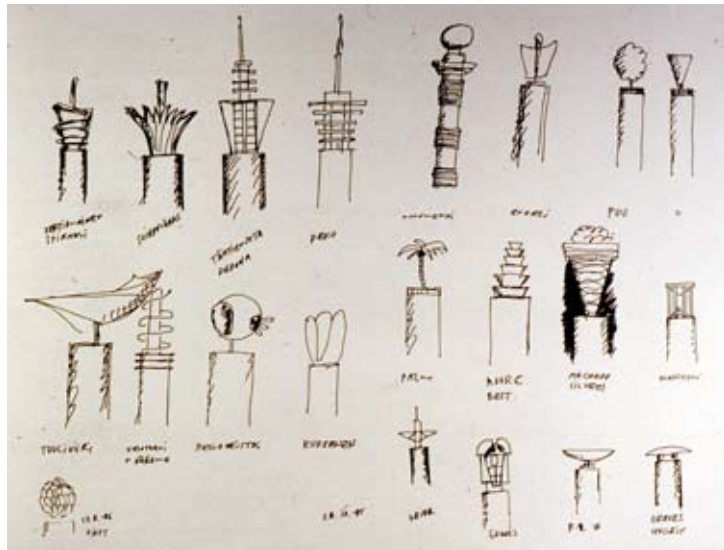
Ornamentering i postmodern anda. Jyrki Tasa. BePOP-centret i Björneborg, 1989.



Ornamentering för att anknyta till en plats. Korall-ornament på en byggnad invid havet i San Juan, Puerto Rico. Bilden tagen 2002.



Jyrki Tasa. *BePOP*-centret i Björneborg, 1989. Bild: Jyrki Tasa.



Jyrki Tasa. Skisser för kolonnernas kapital. *BePOP*-centret i Björneborg, 1989.

Eftersom vi i detta kapitel studerar ornamentik är det intressant att Venturi & Co kommer fram till att den modernistiska arkitekturen undertryckte symbolism och i stället framhävde expressivitet med koncentration på de arkitektoniska elementens uttryckskraft i sig själva. Byggnaden blir, enligt Venturi, i sig ett ornament.

Ironically, the Modern architecture of today, while rejecting explicit symbolism and frivolous appliqué ornament, has distorted the whole building into one big ornament. In substituting "articulation" for decoration, it has become a duck. (ibid., 103).

Min egen syn är att postmodernismen fumlade efter en ornamentala form, utan att ha ett djupare motiv/innehåll för det. I det långa loppet räcker det inte att ändra aningen på fönstrens storlek och placering och sätta en skylt med till exempel Fire Brigade, ovanför ingången¹.

Traditionen var redan bruten. Art Deco, på 1920-talet, var den sista stilen, som framgångsrikt och med kunskap om traditionen, rikligt använde ornament. Det hindrar inte att postmodernismen gav upphov till flera intressanta byggnader. Till exempel *BePOP* köpcentret i Björneborg är ett fint, om än städat, exempel i Finland. Här har arkitekt Jyrki Tasa använt en kraftig böjd form för en shopping mall, som sveper igenom ett helt kvarter. När man går igenom den, dyker det upp flera intressanta detaljer och färger på väggarna. Men även här saknas en berättelse som skulle ge innehåll och ryggrad åt byggnaden. Dekorationerna baserar sig enbart på en, om än lyckad, lek med form och färg.

Jyrki Tasa höll en föreläsning om *BePOP* centret på ett av mina seminarier (i Erkki Pitkärantas arkitektkontor 13.4.2002). Han kommenterade den postmodernistiska metoden att närma sig den "vanliga människan" och samtidigt bygga för kollegerna (dubbelkodning). För kollegerna drar man upp rena linjer och intressanta fördelningar av byggnadskropparna, medan man för massan gör ornamentala detaljer. Tasa sökte i utformningen av ornamenten efter en lämplig grad av abstraktion för att inte falla över i "kitschen" och då utsätta sig för kollegernas fördömande. Tasa tangerar, men överskrider inte, den oskrivna gräns där arkitekturen övergår i icke-arkitektur.

Intressant är den självrensning, som många arkitekter idkar. I de skisser Tasa gjorde för pelar-

1. Robert Venturi planerade och byggde en brandstation, Fire Station No. 4, i Columbus, Indiana (1965-67) som alluderar på en ordinär brandstation. Högst uppe på tornet står det Fire Station 4.

huvudena visar han upp en frisk humor, där han leker med och kommenterar arkitekturhistorien och naturen. Tyvärr hittar vi inte någon av dessa utförd i den färdiga byggnaden. Kanske själv-censuren tog över, eller kanske tidtabellen var ansträngd? Eller är det så, att det inte finns plats för humor i "allvarlig" arkitektur?

Men pelarna i den mäktiga ingångsportalen är i alla fall försedda med en sorts abstrakt syntes av skissförslagen.

1.5.6. Vart försvann skaparglädjen?

Vad är det då som utgör kärnan i det som under modernismens dominans begränsades och undertrycktes? Jag tror att det kan kristalliseras i ett ord: skaparglädjen.

Trots att man inte kan säga att de modernistiska arkitekterna saknar kreativitet då de planerar sina byggnader, är det ändå, enligt min uppfattning, fråga om ett sätt att arbeta, där förenkling och uteslutande är en central princip.

Filosofen Theodor Adorno anklagar i en artikel, *Functionalism today*, Adolf Loos, från vilken vi startade resonemanget, för att försumma glädjen och erotiken. Adorno menar att Loos absoluta förnekan av en stil blir en stil i sig och att Loos spårade ornamentet tillbaka till de religiösa symbolerna och han kopplar Loos ornamentfientlighet till hans avsky för erotisk symbolism. (Adorno 1997, 10).

Adorno hänvisar här till en passage i Loos text *Ornament und Verbrechen*, där Loos påstår att det kristna korset är en symbol för samlaget; den horisontella linjen symboliserar kvinnan och den vertikala linjen den penetrerande mannen.

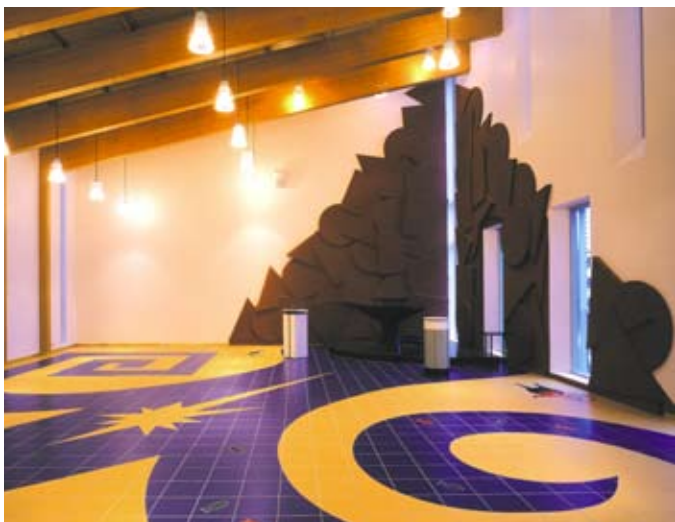
Adorno fortsätter med att konstatera att Loos tycks se i ornamentet en mimetisk impuls som fungerar på ett icke-rationellt sätt och ser i detta ett uttryck, som även om det är fyllt av sorg, är relaterat till lust-principen. (ibid., 10).

Enligt Adorno förknippar Loos ornamentet med arbete utfört i onödan och med ett slöseri av material. Men Adorno påpekar att många av de varor som produceras i dagens samhälle (det



Ornamentering med återanvända material som rep (ovan) och glasbitar inorporerade i husets vägg av kolbitar (nedan). Glaset syns både på byggnadens ut- och insida. Bruce Goff. *Ford house*, 1947-50, Aurora, Illinois.





Ornamentering för att skapa ett andligt rum. Jan-Erik Andersson (i samarbete med Erkki Pitkäranta). *Floden invid berget*, Helhetskonstverk inbyggt i arkitekturen, Masaby kyrka, Kyrkslätt, 2000.



Ornamentering med avgjutningar av katalanskt bröd. Salvador Dali. Dali-museet i Figueras, Spanien, 1974.

kapitalistiska) bara ger ett sken av att de är funktionella och användbara. I själva verket är de producerade för profitens skull. De tillfredsställer det mänskliga behovet bara tillfälligtvis. De framkallar nya behov och upprätthåller dem med profit som målsättning. (ibid., 17)

Jag är beredd att instämma i Adornos kritik. Skulle den glädje en hantverkare känner, då han fått ett material att böja sig för sin vilja och anta de mest fantastiska former och strukturer, vara bortkastad energi? I flera av de byggprojekt jag och arkitekt Erkki Pitkäranta utfört, har vi kunnat konstatera det motsatta. Till exempel då golvet i Masaby kyrka² gjordes som en komplex yta, som skulle pusslas ihop av hundratals olika kakelplattsbitar, på förhand utskurna med hjälp av dator, kunde vi hitta golvläggaren fullt sysselsatt sent på kvällen med att göra golvet. Trots många övertidstimmar, tackade han oss efteråt för uppdraget. Glädjen över att ha kunnat övervinna utmaningen och prestera något unikt var påtaglig.

1.5.7. Ornamentet i dag enligt Moussavi

Under 2000-talet har den arkitektoniska diskursen, vid sidan om ett begynnande intresse för ekologiskt byggande, främst gällt byggnadens yttre uttryck. Med hjälp av CAD programmen har arkitekterna fått verktyg att skapa byggnader, som i sig själva blir skulpturer, eller som, enligt Venturi, kan betraktas som ornament.

Farshid Moussavi påpekar i *The Function of Ornament* att på grund av rigida bestämmelser angående byggnadens inre (service utrymmen, serverutrymme, isoleringsbestämmelser) har arkitektens roll börjat handla om byggnadens yttre utseende, eftersom andra experter sköter om det inre. Byggnadens yttre utseende behöver inte mera direkt korrelera till vad som pågår därinne, men den måste bidra till att forma det urbana landskapet. (Moussavi 2006, 5-6).

Moussavi talar för den ornamentala ytan, men vidhåller att symboliska ornament inte längre fungerar: "It is clear that in a multicultural and increasingly cosmopolitan society, symbolic communication is harder to enact as it is difficult to gain a consensus on symbols or icons" (ibid., 6).

Moussavi ger i *The Function of Ornament* en rad exempel på byggnader, de flesta utförda

2. Masaby kyrka i Kyrkslätt är ett exempel på den typ av samarbete där jag och arkitekt Pitkäranta inte planerat hela byggnaden tillsammans, utan Pitkäranta har stått för arkitekturen och jag har planerat konstverket. Genom att konstverket planerades samtidigt som den övriga byggnaden, kunde det tas med i byggnadsritningarna och finansieras som en del av de normala byggkostnaderna. Kyrkan invigdes år 2000.

under 2000 talet, vilkas fasader är expressiva. Betecknande är att Moussavi i många fall undviker att använda ordet ornament, utan använder sig av begreppet "affect".

I motsats till den Postmoderna riktningen talar Moussavi för ornament, som verkar att organiskt växa fram ur byggnadsmaterialen. Därför kommer de, enligt Moussavi, att kunna behålla ett relevant uttryck även då tiden förändras.

It is through ornament that material transmits affects. Ornament is therefore necessary and inseparable from the object. It is not a mask determined a priori to create specific meaning (as in Postmodernism), even though it does contribute to contingent or involuntary signification (a characteristic of all forms). It has no intention to decorate, and there is in it no hidden meaning. At the best of times, ornament becomes an "empty sign" capable of generating an unlimited number of resonances. (ibid., 8)

Moussavis ideala, tidsenliga ornament skall sålunda symbolisera samtida (material-)teknologi och utgör därmed en direkt fortsättning på den modernistiska ornamentuppfattningen, ifall vi omfattar ordets utvidgade betydelse. Moussavi särskiljer även ornamentet (som enligt honom är organiskt förknippat med de arkitektoniska elementen och tillsammans med dessa skapar den s.k. "affecten"), från dekoration som är något pålimmat. "Decoration is contingent and produces "communication" and resemblance. Ornament is necessary and produces affects and resonance." (ibid., 8)

Moussavis åsikter visar hur rigid den arkitektoniska diskursen kan vara. Det finns litet, eller inget, rum för lekfullhet eller motstridigheter, allt skall vara genomtänkt och konsekvent (consistent). Men vad Moussavi än påstår om integrerade ornament, så är det i mycket få av de exempel han tar upp i boken, där dessa ornamentala strukturer (affecter) på något sätt är behövliga för byggnadens struktur, vilket han också själv säger: "..., these buildings produce affects that seem to grow directly from matter itself." (kursiveringen min). (ibid., 7)

Moussavi ser dock ornamentikens betydelse för omgivningen. Så här beskriver han affecten



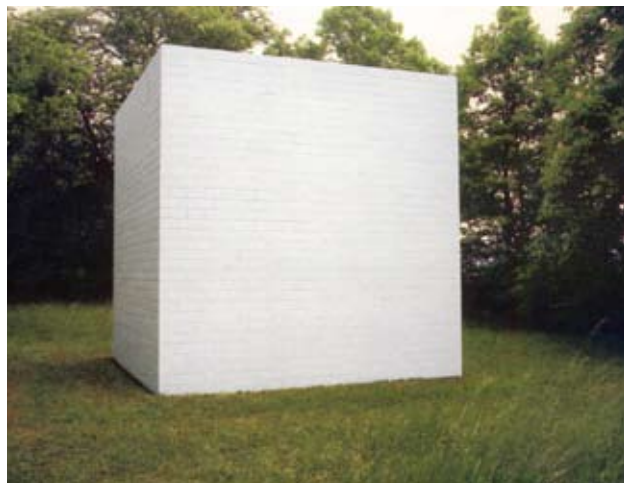
Ornamentering av skyddsvägg invid Kuppis järnvägsstation, Åbo. Bilden tagen 2007.



Ornamentering med funktion. Vägvisning för synskadade i Kampens busstation, 2005, Helsingfors.



Fasad på bostadshus i Istanbul. Bilden tagen 2008.



Sol LeWitt, *Kubus*, 1984.

hos Norman Fosters "cigarr" i London (bild på sida 29) :

The 30 St Mary Axe office tower introduces a diagonal ventilation system, a diagrid, and two colors of glasses to contribute a spiral effect to the form. None of these specific decisions are crucial to the operation of the building interior, but they are vital to the affects they trigger in the urban landscape. (ibid. , 9)

1.5.8. Den rena ytan

Vad är det som gör att jag personligen dras till de ornamenterade, äldre byggnaderna? Varför tilltalas jag inte lika mycket av de rena byggnadskropparna och dagens ornamentik; de abstrakta, stiliga spjälgläns eller dubbelfasaderna.

Trots att jag under årtionden försökt förstå, både genom att läsa om och genom att uppleva, den rena ytans estetik, såväl inom konsten och inom arkitekturen, känner jag mig ändå utanför.

Den minimalistiska konsten har jag inga problem med. Jag kan avnjuta en meditativ "ren" målning av Ellsworth Kelly eller en vit tegelstensskulptur av Sol LeWitt i ett museum eller galleri. Men ute i stadsbilden har jag svårt att ta till mig en arkitektur, som är avskalad de traditionella föreställande elementen, de som visar på en värld utanför arkitekturen. För mig räcker det inte till att "njuta av" de abstrakta relationerna mellan byggkropparna. Jag kan förstå arkitekternas känsla för det sublimes i en modularkitektur, som upprepar samma abstrakta funktionella element, men jag känner mig ändå främmande och oinbjuden. För det mesta föder den rena ytan hos mig bara tomrum och en känsla av att något fattas. En byggnad där de livgivande ornamentala elementen saknas ger, för mig, inget fäste för tanken och fantasin och framstår som en tom avgrund.

För att själv bättre förstå denna känsla av att något saknas vill jag föra in Derrida i diskussionen. Derrida använder ofta begreppet avgrund i sin studie *The Truth in Painting* där han diskuterar ramens roll i förhållande till konstverket. Hans analys av saknaden, kan föra mig närmare en förståelse av mina känslor.

1.5.9. Ramens roll hos Derrida och Kant

Om jag skulle försöka beskriva Derridas metod – med stor risk för att jag gör det för enkelt – så går den ut på att dekonstruera idealet om en "total närvaro för en själv", som enligt Derrida utgör västerländskt tänkandes ideal, bortom definitioner på sanning och mening. Ett exempel: Tänk på något, som är sant, till exempel $2+2=4$. Detta uttalandes mening förblir vad det är, identiskt med sig själv, vid alla tidpunkter, på alla platser, för alla människor. Det skiljer sig inte från sig själv. På samma sätt kan man säga, att om en individ perfekt kunde uttrycka vad han/hon känner och tänker, i full genomskinlighet, så skulle det vara en bild av sanningen, sanningen som sanningsenlighet.

Enligt Derrida är detta ideal precis vad det är, ett ideal. Man kan ha det som ett hjälpmedel för att förstå sanningen och meningen, men det är aldrig möjligt att nå dit. Det är ett grovt misstag att blanda ihop ideal och realitet. Det finns alltid i det som verkar mest identiskt med sig själv en relation till något annat, till tiden, andra människor, materialitet etc.

Ett centralt begrepp hos Derrida är "Différance": En insikt om att hos allt som antas vara fullt närvarande/identiskt med sig själv, är allt väsentligt (den egentliga meningen med en term, en persons essens, ett konstverks essens) i själva verket är vad det är, på basis av behovet av ett supplement, någonting annat, som kompletterar det. Allt som är ideellt identiskt med sig själv, närvarande för sig själv (mening, sanning, skönhet, essens, substans) skiljer sig i själva verket också från sig själv.

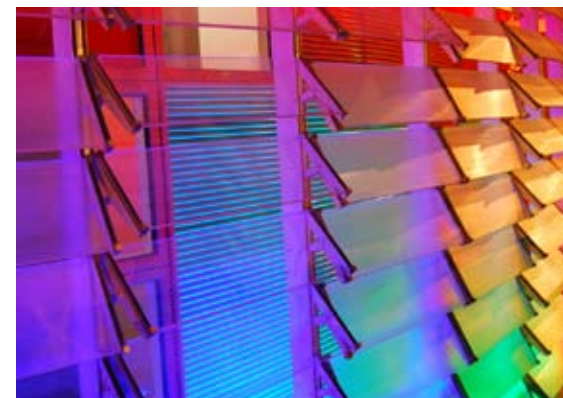
Utgående från detta närmar sig Derrida ramen (Parergon) och dess förhållande till (konst) verket (Ergon), som det är ämnat att föra fram. Utan ramen är och förblir verket strukturellt inkomplett.

Jag använder detta resonemang som ett stöd för min tolkning att när man, med stöd av modernistisk ideologi, avlägsnade traditionell ornamentering och trodde att man på detta sätt skapade en helare, renare arkitektur, tog man i själva verket bort det element, som gör att hela byggnaden träder fram, och lämnar den ofullbordad. Som jag ser det, hjälper det inte, att materialens ytstruktur övertog en del av ornamentens roll.



Mekanisk konstruktion som ornament. Jean Nouvel, Torre Agbar, Barcelona, 2005.

De små LED-belysta glaspanelerna reagerar på ljusförändringar och sparar på energin som används för luftkonditionering. Foto: Wikipedia.





Funktionell struktur som ornament. Fönster med galler-skydd mot inbrottsjuvar på en bar i Esbo, Bilden tagen 2003.



Ornamentering för att skapa ett andligt rum. Portalen till Katedralen i York, ca. 1472.

Derrida ger ett exempel på då insidan saknar något: Eftersom förnuftet är medvetet om sin otillräcklighet att tillfredsställa sina moraliska behov, har det förmågan att vända sig till ramen (parergon), som till exempel till nåden, till mysterier och mirakel. Förnuftet kräver ett supplement. Men detta tillägg kan även vara hotande och att använda det blir kritiskt: för varje av religionens ramar (parerga), finns ett motsvarande skadeelement. För nåden (grace) är det fanatism, för mirakel är det vidskepelse, för tron på en övernaturlig ordning är det illuminism¹, samt för det övernaturliga, utförande av mirakel. Det är alltså en intern brist hos förnuftet, som gör att en parergon måste tilläggas. (Derrida 1987, 56)

I sin diskussion om ramens förhållande till verket plockar Derrida fram den passage i *Kritik der Urteilskraft* där Kant diskuterar ornamentet. Kant uppfattar ornamentet som ett ting, som inte hör till objektets totala representation internt, utan enbart externt kan bidra till objektets skönhet, och då enbart genom sin form. Detta gäller för tavlornas ramar, statyernas beklädnader, eller palatsens kolonnader. Men om detta ornament inte har en egen skönhet, inte bidrar till skapandet av den vackra formen – Kant ger ett exempel med en guldram, som genom att charmera inbjuder oss att se på målningen – så kommer det enbart att störa upplevelsen av den rena skönheten. (ibid., 53)

Ett rent smakomdöme kan inte basera sig på en sådan känsla eller charm. Som en parentes kan nämnas att Kant dock gav ornamenten ett friare skönhetsvärde än själva arkitekturen, som enligt honom är alltför bunden till att vara ett objekt, som används för ett ändamål (t.ex. boende) och sålunda inte kan betraktas tillräckligt fritt från andra intressen.

Derrida fortsätter med att diskutera Kant och ifrågasätta gränsen mellan verket och ramen: kläder på statyer fungerar, enligt Kant, som parergon och som ornament. Men var börjar och slutar parergon? Den nakna kroppen är det som representeras, essensen. Men, frågar Derrida, hur är det med en g-string, är det också parergon? Eller kniven som hålls mot kroppen, för att dölja vissa delar? Eller om man utsträcker problematiken till en målning; en transparent slöja på en naken kropp? Vad är det som saknas hos representationen av kroppen, om man måste tillägga accessorierna som komplement? (ibid., 57-58)

1. Ett psykotiskt tillstånd av upphöjdhet, då man har hallucinationer om att man kommunicerar med övernaturliga eller exalterade varelser.

Varför anser Kant att pelarna kring palatset inte hör till själva byggnaden? Derrida vidhåller att här läggs parergon till ett objekt, som i sig själv inte representerar något. Och som själv är ett tillägg till naturen. Vi tror att vi vet vad som hör till eller inte hör till en människas kropp, vad som är frånskilt eller icke frånskilt, trots att parergon är just det, ett svårigen avlägsbart tillägg.

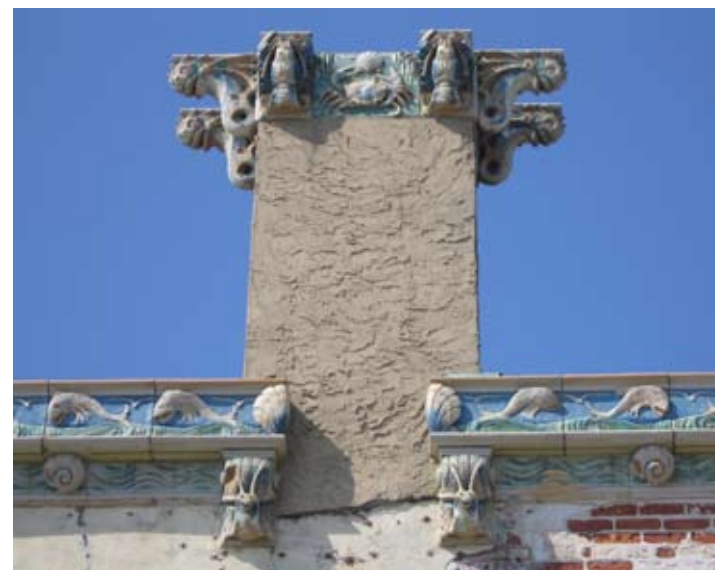
Derrida frågar vidare: Är fönstren en del av byggnadens inre eller inte? Eller ett fönster hos en byggnad i en målning. Hur är det med husen kring ett hus? De betraktats inte som parerga, inte heller miljön, men dock pelarna kring ett hus. Men om man tar bort pelarna så framhäver man husets brist. Att pelarna blir parerga beror inte på att de finns utanpå, som något extra, utan att de har ett internt strukturellt band, som förenar dem med ergons brist. Om inte denna brist skulle finnas, så skulle inte huset ha något behov av ett parergon. Ergons brist är saknaden av parergon. (ibid., 61)

Hur kan man assimilera ramens funktion för att omfatta klädesplagget på en staty eller pelarna på ett hus. Och hur förhåller man sig till ramen på en målning av en byggnad med pelare av påklädda statyer föreställande människor? (ibid., 60)

Parergon har en tjocklek. Ramen har två gränsytor; en inåt mot ergon och en utåt mot den omgivande rymden. Den står ut, men inte på samma sätt som ergon. Då den utövar sin maximala energi, smälter den bort. Ramen är inte en bakgrund i samma bemärkelse som miljön eller som själva konstverket kan vara, men inte heller är dess tjocklek ett marginellt element. (ibid., 61)

Enligt Kant borde man, för att kunna göra ett estetisk omdöme, skilja mellan den inre verkliga skönheten och omgivning och dekoration. Derrida visar dock på svårigheterna att separera ramen (dekorationen) från verket. (ibid., 63)

Parergas dubbelfunktion träder fram. Enligt Derridas läsning av Kant, kan ramen bidra till den estetiska upplevelsen bara genom sin form. Om den har en vacker form så är den en del av skönhetsupplevelsen. En ram, som inte är vackert formad gör dock det motsatta, tar bort av



Ornamentering för en speciell plats. Stranden vid Coney Island, New York. Bilden tagen 2007.



Ornamentering som en del av strukturen. Väggen på bostadshus i Greenwich Village, New York. Bilden tagen 2005.



Ornamentering som en del av strukturen. Rennie Mackintosh, fasaden för kyrkan *Queen's Cross*, Glasgow, 1899.



Icke intentionell ornamentering, som en del av den funktionella strukturen. *Kakola* fängelset, Åbo. Bilden tagen 2005.

skönhetsupplevelsen. Här ser Derrida en direkt analogi till religionens, nyligen omtalade, fyra skadliga element.

Derrida fortsätter att kommentera Kant: Även den förgyllda ramen är skadlig för vårt rena smakomdöme. En färg har ingen form och kommer sålunda in på det sinnliga området, där den kan förföra oss. Som ren design, linjernas organisering och på det sätt på vilket vinklarna formas, är ramen inte alls en utsmyckning och man kan inte klara sig utan den. Men i sin renhet måste den förbli färglös, fråntagen all empirisk, sensorisk materialitet. (ibid., 64)

1.5.10 Byggnadens brist

I en egen fri tolkning av Derrida vill jag påstå att den "inneboende bristen" hos en byggnad kräver att den är ornamenterad. Eller att byggnaden genom sin yttre expressiva form antar karaktären av ett ornament. Det här kan vi se genom att betrakta arkitekturhistorien, där man ända fram till 1900-talet gett stor vikt till ornamenterandet av byggnaderna. Jag finner också stöd för denna uppfattning i min egen upplevelse av "saknad", då jag betraktar många av de bristfälligt eller icke-ornamenterade modernistiska husen.

Byggnadens ornament, om vi betraktar det traditionella ornamentet, utgör sålunda en sorts ram, en alldeles egen "kant inför avgrunden", med en viss såväl fysisk som psykologisk tjocklek. I själva verket vill jag påstå att ornamenten utgör det (konst)element, som får själva byggnaden att träda fram. Som bjuder in oss.

Intressant är också Kants förhållningssätt till ornamenten. Det grekiska linjeornamentet, lövverk (foliage) för kanter och tapetmönster, räknar Kant höra till de fria konstgjorda skönhetserna (konstgjorda i motsats till de naturliga skönhetserna som till exempel blommor), till skillnad från till exempel arkitekturen, som han förknippar med en funktion och där upplevelsen av skönhet, inte kan styras av en intresselös uppmärksamhet. Till samma kategori räknar Kant till exempel all musik som inte har text. (Kant 2000, 81)

Derrida fortsätter att tolka Kant: dessa strukturer (ornamenten) är sålunda vackra på samma sätt som konst och med en fri, "vandrande" skönhet och kan sålunda ge upphov till ett rent

smakomdöme. De skall sålunda inte representera något, inte signifiera något, samt sakna all slags tema och text. De hindrar inte dessa strukturer från att också göra det, men de är fria, "vandrande", skönheter i och med att inte göra det. Byggnaden har en ändlighet, som bestäms av människan. Även om dess funktion som t.ex. bostad, kyrka, etc, upphör, så bevarar den ändå en känsla av det ändamål, som den blivit planerad för. Dess skönhet är sålunda inte fri utan beroende (adherent). Detta till skillnad från samma byggnads tapetmönster! (Derrida 1987, 97)

Derrida frågar sig om parergon är platsen och strukturen där den fria skönheten hör hemma? Vad blir kvar om man tar ifrån målningen all representation, all signifikation, varje tema och varje text-som-betydelse, och dessutom alla de material (till exempel duk, färg, som enligt Kant inte kan vara vackra i sig själva). Tag bort all design, som styrs av ett bestämbart slut, väggen-bakgrunden, dess sociala, historiska, ekonomiska och politiska grund. Vad finns då kvar? Jo ramen! (ibid., 97-98)

Derrida försöker hitta ett glapp i Kants resonemang: När Kant talar om de fria skönheterna talar han inte om ramen, utan specifikt om linjeteckningar och lövverk (foliage) på tapeter. Ramen är enligt Kant förbunden med konstverket. Men enligt Derrida kan man tänka sig att den fria skönheten omfattar även parergon, eftersom den är a-signifierande och a-representativ. Den fria skönheten kunde likväl fungera där.

Derrida frågar om det inte finns någon länk mellan de fria skönheterna och de beroende skönheterna. Vi talar i båda fallen om samma skönhet, så någon form av kontaktyta borde finnas. (ibid., 100)

1.5.11. Byggnaden som ornament

Om vi betraktar ornamentet ur till exempel Kent Bloomers synvinkel är det svårt att se ett helt hus som en form av ornament. Bloomer ser ornamenteringen som en egen konststart med detaljerade regler (se kapitel 1.5.2.). Men om vi närmar oss problematiken från ett annat håll, där även konsten upplevs som en form av ornamentik, kan resultatet bli ett annat.



Ornamentering med funktionella element. Sibiu, Rumänien. I Sibiu är det vanligt att skapa en effekt av "tittande ögon" med hjälp av organiskt formade takfönster. Bilden tagen 2007.



Ornamentering med funktionella element. Sibiu, Rumänien. Bilden tagen 2007.



Ornamentering av betonggrisar. Järnvägsstationen i Bremen. Bilden tagen 2007.



Ornamentering för att signalera om innehållet i en byggnad. Broileruppfödning, centrala Finland. Bilden tagen 2007.

En intressant syn på begreppet ornament förs fram av filosofen Gianni Vattimo. Han problematiserar begreppet konst och menar att all konst utgör ett sorts ornament, eftersom konsten är ett exempel på "svagt tänkande", i motsats till "starkt tänkande", som representeras av "förnuftet". Han vill – och söker samtidigt också stöd för sin tankegång i sin läsning av Heidegger – se det ornamentala elementet i all konst. Sålunda är diskussionen om ornamentets perifera roll inte relevant, eftersom all konst finns i utkanten. (Vattimo 1997, 158).

Speciellt gäller detta nutidskonsten, som till sitt väsen är sådan, att den fäster uppmärksamhet på saker och händelser, som finns i vår periferi, och för dem till centrum för vår uppmärksamhet. Arkitekturen får här en särställning i och med att den omfattar all annan konst (konsertsalen ger musiken och poesin möjlighet, museet bildkonsten, staden miljökonst etc.), men som sagt har också byggnaden till sin uppgift att rikta uppmärksamheten mot livet.

Heidegger menar att konsten föds i det ögonblick då sanningen träder fram. (ibid., 157). Konsten har förmågan att få något väsentligt att träda fram. Han ger exemplet med det grekiska templet, som i och med att det är byggt, får oss att betrakta till exempel blommorna, som växer med templets fasad som bakgrund, på ett helt nytt sätt. Templet får blommorna att träda fram. Byggnaden tar i exemplet konstverkets roll.

Men vad får själva byggnaden att träda fram? Jag vill här visa på en ny vinkling och påstå att endast ett konstelement, som finns applicerat på en byggnad, kan få byggnaden att träda fram, att få den att framstå i hela sin blomstring. Denna uppgift faller främst på ornamentiken, vars uppgift är dubbel; dels att dra uppmärksamheten till byggnaden, men också att efter det avleda uppmärksamheten till byggnaden i sig. Sedan kan vi gå ännu ett steg längre, genom att låna Vattimo, och låta uppmärksamheten gå till livet runtom byggnaden. På så sätt förvandlas byggnaden som helhet till ett ornament.

Ett liknande tankesätt som hos Vattimo finns också hos filosofen Hans-Georg Gadamer i hans syn på konsten. Han upphöjer arkitekturen till den högsta konstformen. Arkitekturen ger form

åt rymden. Rymd är allt, som omger det som finns i rymden. Därför omfamnar arkitekturen alla andra former av representation, alla verk av den plastiska konsten, alla ornament. Dessutom ger den en bakgrund för danskonst, teaterkonst, musik och poesi. Genom att omfamna alla de övriga konstarterna så sätter den överallt sitt eget perspektiv. Detta perspektiv är: dekoration. (Gadamer 1997, 135)

Gadamer efterlyser att den traditionella tudelningen mellan ett "riktigt" konstverk och en "blott och bar" dekoration revideras. Han menar att vi bör komma ihåg att det ornamentala och det dekorativa ursprungligen betraktades som det vackra i sig. Ornamentet och dekorationen bestäms av sitt förhållande till det som bär den. Även Kant menade, i fråga om tatueringar, att ett ornament är ett ornament endast om det passar sin bärare. Ornamentet är inte primärt något som är något av sig självt, som appliceras på något annat, utan tillhör sättet på vilket bäraren för fram sig själv (bärens själv-presentation). Ornamentet är en del av framställandet. Men framställandet är samtidigt re-presentation. Ett ornament, en dekoration, en skulptur, placerade på ett visst ställe, är representativa på samma sätt som till exempel en kyrka, i vilka man kan finna dem, är i sig själv re-presentativ.

1.5.12. Ytan, strukturen, ornamentet

Liksom Vattimo söker även Anne-Marie Sankovitch stöd hos Derrida när hon visar hur organiskt kopplad ornamentiken är till byggnadens struktur.

Enligt en artikel Sankovitch skrivit för *The Art Bulletin*, var det först på 1800-talet man började betrakta en byggnad som tudelad; som en kropp med till den pålagda ornament (som även till stor del står för det man kallar byggnadens stil). Samtidigt började man även kräva en enhetlig stil på byggnaden. Sankovitch diskuterar hur man betraktat kyrkan *St-Eustache* (1532-1640) i Paris.

Strax efter det att kyrkan byggdes, poängterades främst dess magnifika inre, ornamentens



Ornamentering som sensuell stimulans. Ahmed III:s privata kammare i Harem i *Topkapı* palatset, Istanbul. Rummet kallas också för fruktrummet. Användes troligtvis för måltider. Början av 1700-talet.



St-Eustache, Paris. Foto: Wikimedia Commons, David Monniaux 2006.

varierande rikedom, höjden på valven, etc. Inställningen ändrades först på 1800-talet då den inflytelserika arkitekten-teoretikern Viollet-le-Duc kallade byggnaden för ett slags gotiskt skelett, beklätt med romerska trasor, ihopsydda som lapparna på en harlekinkostym. Ända sedan dess är kritikerna ense om just detta; att byggnaden är en hopblandning av olika stilar. De nutida kommentatorerna är alla överens om denna tudelning mellan struktur/ornament, men inte alltid om hur den skall tolkas, trots att de flesta irriterats över kyrkans "stillöshet".

Men 1910 anlade Maurius Vachon en positiv synvinkel och skrev att liksom de magnifika kyrkorna från medeltiden, har *St-Eustache* en majestätisk konstruktion. Som ett monument från 1500-talet har den fantasi, en skönhet och elegans av skulptural ornamentation. Vi ser att Vachon ersatt Viollet-le-Ducs "romerska trasor" med "eleganta skulpturala fantasi".

Jag noterar här ordet fantasi, eftersom ordet sällan används vid diskursen om arkitektur.

Sankovich påpekar att vid en närmare studie av begreppsparat struktur/ornament, visar det sig att begreppet struktur kan betyda två saker. För det första den reella tekniska konstruktionen. (Begreppet structure på engelska) eller för det andra, byggnaden som helhet, inklusive den ornamentala delen, som synonym för orden building och monument. Ornament betraktas i de flesta fall som någonting extra, som adderas till strukturen, som ett fragment, lösryckt från byggnaden och som högst kan vara ett minne. Men man kan också nedgradera strukturen till något som är osynligt för ögat och som enbart kan ses, då man tar bort all ornamentation. Ornamenten kan ses som det element som blottar/avslöjar/ frammanar byggnaden genom att peka på och kompensera för sådant som strukturen saknar. Sankovitch talar om en för-ornamental helhet (wholeness), som blir till först när ornamentet sätts på. Även hon tar stöd hos Derrida, som påstår att ett konstverks (ergon) inre brist gör att det behöver ett supplement (parergon) för att bli helt. Det är sålunda inte så enkelt att säga när ornamentet slutar och strukturen börjar.

Vad det gäller *St-Eustache*, vilken betraktas som en gotisk kyrka med renässans-ornament, är ornamenten allt som vi klart kan se, men vi kan inte ta bort dem eller se genom dem, utan att förstöra strukturen. De finns båda där, säger Sankovich, men samverkar inte på det enkla, motsatta sätt, som många moderna texter vill få oss att tro.

Sankovitch visar också på en tolkning av struktur, som den abstrakta metaforiska designen hos en byggnad (helhetskonceptet och den grundläggande idén), vilket strukturerar allt annat. I så fall är ornamentet nödvändigt för att få byggnaden att konkret träda fram. Hela byggnaden blir ett ornament.

1.5.13. Innanför och utanför

Undre hela 1900-talet har diskursen inom arkitekturen använt motsatsparet struktur/ornament på ett sätt, som behandlar dessa som skilda entiteter. Antingen så att man låter strukturen bli den estetiskt och etiskt rena "Kernform" eller så att man, som postmodernisterna, bygger "dekorerade skjul" i stället för "arkitektoniska ankor"(se sid. 56). Det har förstås också funnits arkitekter, som försökt förena strukturen och ornamentet, som till exempel Frank Lloyd Wright.

Vi bör dock komma ihåg, vilket även Sankovich visade oss, att innan 1900-talet betraktade man inte dessa på samma sätt som åtskilda begrepp. Strukturen betraktades inte som en själv-tillräcklig, ontologisk, representerande och estetisk närvaro och ornamentet sågs inte som ett diskret, borttagbart objekt. Alberti t.ex., betraktade ornamentet som "allt som inte är opassande" och detta kunde innebära pelare, bladmotiv på kapitäl, tomheter i väggar, materialens kvalitet, förhållandet mellan olika delar av byggnaden.

Mycket, gällande ornamentets roll i den arkitektoniska diskursen i dag, rör sig kring hur sammankopplad själva den bärande strukturen (det funktionella, materiella skelettet) är med det (ornamenterade) skal, som kommunicerar med omvärlden och som antingen döljer, pekar på, eller framhäver husets konstruktion. Filosofen Sven Olof Wallenstein har i sin bok *Den moderna arkitekturens filosofer* redogjort för denna problematik.

Wallenstein nämner Böttichers verk, *Die Tektonik der Hellenen* (1844-52). Enligt Bötticher fanns det för grekerna en inre förbindelse, en "junktur" (Junktur) mellan "hölje" (Hulle) och kärna och stilen är därför för dem ett nödvändigt uttryck. Den arkitektoniska formen är baserad



Ornamentering i modernistisk anda. Peter Bieber, Arvi Ilonen, Sulo Savolainen och Unto Toikkanen, Havshagen, Helsingfors (1973-1975)



Ornamentering med funktionella element. Hustak i Evanson, Illinois. Bilden tagen 2005.



Ornamentering med funktionella element. Husfasad i Rouen. Bilden tagen 2006.

på en "kroppsbild" (Körperbild) där det inre och det yttre smälter samman, som en organisk förening av natur och konstruktion i begreppet techne.

Mot den inre Kernform står en yttre Kunstform, som ett estetiskt uttryck. Det är arkitektoniskt överflödigt, men har till uppgift att visa fram kärnan på ett "förklarat" sätt. "Tektoniken" kan därför bestämmas som det som upphöjer konstruktionen till konst. (Wallenstein 2004, 24). Wallenstein kommenterar: "Detta saknas för tillfället i det moderna – med andra ord, själva den förmedling, den kon-junktur, som skulle förena inre och yttre i ett slags supplementär rörelse." (ibid., 24)

Tankesättet utvecklades vidare av till exempel Adolf Göller. Wallenstein hänvisar till ett av hans föredrag från 1887 där han menade att den yttre "stilhysan" (Stilhulse) måste uttrycka en inre kärna, göra den sinnlig och påtaglig. Sanningen definieras inte längre via ett system av representation, utan som en direkt trohet. En expressivitet som förbinder det inre och det yttre och gör detta genom att framvisa konstans egna strukturella element. I arkitekturens fall handlar det om relationen mellan krafter i en byggnad, materialens texturer etc. (ibid., 24-25)

Men Wallenstein ställer sig tveksam till denna retorik:

Men å andra sidan uppträder samtidigt en gnagande misstanke om att denna materiella expressivitet är lika mycket retorik som sin föregångare - att sanningen, oavsett om den gäller representationens system eller konstruktionens materialitet, alltid är ett spel mellan det vi ser och det som är dolt, och att alla de metaforer vi använder för att uttrycka denna relation kommer att vara ohjälpligt tvetydiga. (ibid., 25)

Wallenstein försätter med att ta upp Gottfried Semper's teori om "Bekleidung". Semper talar om byggnadens skal som en "klädnad". Semper spelar med associationen mellan vägg "Wand" och klänning "Gewand". Textilien är det ornamentala och beslövande och utgör för Semper elementet "vägg" snarare än den egentliga tekniska funktionen, som Semper tillskriver "muren" (Mauer). (ibid., 25)

Klädnaden döljer strukturen samtidigt som den också framhäver den, låter den bli till ge-

nom att påminna om den såsom det bakomliggande, i ett spel mellan det betecknande (skalet, slöjan) och det betecknade (kroppen strukturen). (ibid., 25)

”Semper poängterar hur arkitekturen växt fram ur teknologins utveckling snarare än ur en reflektion över ideala former. I detta sammanhang kan det också vara intressant att poängtera att Semper är känd som en av de första som talar om materialens renhet. Semper vill låta teglet framträda som tegel, trä som trä och järn som järn, men intressant är att han talade även för polykroma ytor med en speciellt betoning på situationen i norra Europa. Semper påpekar att färgerna på husen uppe i norr inte är lika bjärta (harsh) som de vita stucco väggarna i Europas sydligare länder och frågar om våra åkrar, skogar och blommor är gråa och vita? Är de inte mycket klarare än i södra Europa?” (Kruft 1994, 311)

Som Friz Neumeyer påpekar, är begreppet om det tektoniska alltid suspenderat i mellanrummet mellan det vi ser och det vi vet, och seendet har en egen rättmätighet, en egen historia som inte alltid går i takt med det konstruktiva tänkandets utveckling: Det tektoniska handlar ändå mer om en bild av konstruktionen än om konstruktionen själv och när bilden börjat frigöra sig från sin ”junktur” vinner den i frihet i takt med att referensen till den bakomliggande kroppens sanning blir svagare. (Wallenstein 2004, 26)

Som vi redan sett i de tidigare kapitlen fanns det ett glapp mellan de modernistiska teorierna om att byggnadens skal, konstformen, måste utvecklas ur konstruktionen och vad de modernistiska arkitekterna gjorde i praktiken. Även Wallenstein ser detta och tar Otto Wagner som ett exempel. Aluminiumplattorna på fasaden på Wagners *Postsparkasse* i Wien är inte fästade på sitt underlag med de stora och grova bultar, som väckte uppståndelse då byggnaden stod färdig, utan är minutiöst fästade med små skruvar. De 15.000 bultarna utgör ett ornamentalt element. (Wallenstein 2004, 26)

Det kanske mest uppmärksammade exemplet gäller Ludwig Mies van der Rohes *Seagram building* i New York. Mies, en av de ledande modernistiska arkitekterna efter andra världskriget,



Ornamentering med hjälp av icke funktionella bultar. Otto Wagner. *Postsparkasse* i Wien, 1906. Bilder: Wikimedia Commons.





Ornamentering med hjälp av icke funktionella I-balkar. Mies van der Rohe, *Seagram building*, New York, 1957. Bild: Wikimedia Commons.

renodlade en mycket minimal stål-glas-arkitektur. Man kan se de för honom typiska I-balkarna av stål på byggnadens utsida. Men dessa har ingen funktion annan än att markera byggnadens struktur. De fungerar enbart ornamentalt. De bärande I-balkarna finns, strax vid sidan om de ornamentala balkarna, osynliga, inne i en brandsäker struktur. Robert Venturi kommenterar:

Less may have been more, but the I-section on Mies van der Rohe's fire resistant columns for example, is as complexly ornamental as the applied pilaster on the Renaissance pier or the incised shaft in the Gothic pier. (In fact, less was more work.). (Venturi ao. 1997, 114)

1.5.14. Slutledning om ornament

Vi kan alltså se i alla de exempel som nämnts i detta kapitel att den ornamentala ytan, konstformen, ingalunda måste härledas ur byggnadens konstruktionen. Den kan tolkas som att den har ett inre samband med byggnadskonstruktionen och vi kan finna stöd för sådana tankegångar hos filosofer som Derrida, men trots det så fungerar den i första hand som ett symboliskt lager. Den är ett symboliskt lager, som mycket väl kan symbolisera teknologi vilket varit fallet under modernismen, men den kan likväl symbolisera något annat, till exempel natur.

Som jag ser det så kräver en byggnad något slags ornamentering för att kännas hel och för att träda fram med maximal energi. Men det finns inga funktionella eller moraliska lagar, som säger att vi böra ornamentera våra byggnader på ett speciellt sätt, till exempel genom att ornamenteringen måste hänvisa till konstruktionella element.

Genom en bred ornamentuppfattning kan vi även se den modernistiska rena ytan som ornamentalt i de fall arkitekten har valt ett material med ett uttrycksfullt ytmönster. Det har också visat sig att den minimala ytan inte alltid är billigare att utföra. Hur vi uppfattar skalets estetik är en smakupplevelse och inte en fråga om en absolut skönhetsupplevelse. Modernismen är en stil bland andra stilar.

Vi har också sett att det finns stöd för påståendet att byggnaden som helhet kan betraktas som ett ornament.

Det jag slutligen vill ta ställning till är Moussavis påstående om att en representativ ikonografi inte är giltig i ett mångkulturellt samhälle, där referensramarna är mycket olika och dessutom förändras hela tiden.

För mig verkar detta påstående höra hemma bland alla de andra påståenden, som med universella argument velat visa på modernismens förträfflighet. Visst kan vi utvidga dagens ornamentarsenal med möjligheten att beklä byggnaderna med troll, älvor, kameler, drakar, isbjörnar, palmlblad, kaffekoppar, spadar, hjärtan och göra oss förstådda hos en stor del av jordens befolkning, kanske till och med mer än om vi beklär en byggnad med Mies I-balkar. Sator och historier, fantasier är, liksom de geometriska elementen, universellt gångbara. Vi kan bara se hur Tolkien, Philip Pullman och J.K. Rowling läses över hela världen. Som jag ser det så finns det heller ingen hållbar teori för att placera den geometriska världen på en högre nivå än den reella och föreställande världen. Man kan likaväl se den abstrakta, geometriska nivån som en underliggande nivå, som behövs för att konstruera harmoni och skönhet till exempel i ett konstverk. Men genom att lägga till föreställande element på denna geometriska struktur, når man ännu högre upp.



Ornamentering av Kent Bloomer på Chicagos stadsbibliotek av Thomas Beeby, 1911.



Ornamenterad ingång. Bostadshus hos ursprungsbefolkningen i Nord Amerika. Ingången sker under pelikan-näbben. The Canadian Museum of Civilization, Ottawa. Bilden tagen 2002.

1.6. Rummet som ikon, exempel 1

Barnens borg

I ett försök att konkret beskriva hur man kan åstadkomma ett utvidgat rumsbegrepp, rummet som ikon (Iconic Space), behandlar jag två offentliga byggnader, den ena gjord i Finland med en jämförelsevis liten budget och den andra designad av en internationell stjärnarkitekt, Rem Koolhaas, gjord med en stor budget.

Med dessa exempel, tillsammans med de av mig och Pitkäranta planerade *Gerbera* och *Life on a Leaf*, vilka presenteras i del 2 av Teoriboken, vill jag visa vad jag menar då jag strävar efter ett vidare rumsbegrepp. Ytbehandling och detaljer baserade på figurativa och intellektuella element spelar en lika stor roll, som de abstrakta byggmassornas relativa förhållanden och ljussättningen, vilket är det man normalt utgår från då man diskuterar arkitektoniska värden. Det primära i denna rumsuppfattning är detaljerna, som sätter fantasin i rörelse och skapar nya mentala rum i våra medvetanden. Ornamenteringen finns både på husets ut- och insida. På det sättet påverkar byggnaden människornas mentala rum både i stadsbilden och mera intimt inne i byggnaden.

Ett byggnadsprojekt jag betraktat med intresse varje gång jag åkt med buss från Åbo till Helsingfors är *Barnens borg* (Lastenlinna), (1948) på Stenbäcksgatan 11, Helsingfors. Hela fasaden har en otrolig mängd av små ornamentala detaljer ingraverade i betongytan, som gör att den omvandlas till en, nästan levande, hud. I initialskedet av *Life on a Leaf*-projektet då jag och Pitkäranta ännu tänkte använda oss av ekobetong som husets konstruktiva material, hade jag tänkt utföra en liknande ornamenterad yta på utsidan av betongväggen.

Barnsjukhuset byggdes under slutet av 40-talet, en tid som karaktäriserades av brist på pengar och brist på material. Huset kan betraktas som tillhörande en romantisk riktning, baserad på en materialens och detaljernas romantik.

Enligt Maarit Henttonen representerar *Barnens borg* en syntes av tidens två stilar: Den funk-



Alla bilder på sid. 78–83 är detaljer och fasadbilder från *Barnens borg*, 1948.



tionella stilen, som syns i byggnadens konstruktion och den funktionella byggplanen och den romantiska stilen, som representeras av dekorationsrappningen och relieferna. (Henttonen 1993, 80)

Det fanns ingen arkitekturteori som stödde denna mera romantiska inriktning, som levde sida vid sida med den modernistiska (Modernisterna kontrollerade arkitekturtidskriften *Arkkitehti-lehti*¹ under 1940 talet och kunde via den, styra utvecklingen i en modernistisk riktning). Riktningen brukar kallas för nödårens arkitektur (pula-ajan arkkitehtuuri) och karaktäriseras av en materialens och detaljernas romantik samt en strävan efter ett mjukare byggande.

Också Erik Bryggmans uppståndelsekapell i Åbo räknas till den romantiska riktningen tillsammans med Hugo Harmias och Woldemar Baeckmans Helsingfors handelshögskola.

Barnens borg planerades av arkitekt Elsi Borg tillsammans med Otto Flodin och Olavi Sorta. De ville ge åt barnen en känd sagoomgivning. Att komma till sjukhuset skulle vara som att komma till ett sagoslott, så att man skulle glömma bort att ha hemlängtan. (ibid., 78)

Man ville se barnet som en helhet och att dess fysiska utveckling hängde ihop med dess psykiska.

Men satsningen på ornamentik och detaljer kan dock inte ses enbart ur en barnsynvinkel. Det fanns redan på 1920-talet planer, och 1939 i en kläm från riksdagen, att en procent skulle gå till konstnärlig utsmyckning. Kriget stoppade dock utvecklingen. Man räknade att få del av dessa pengar till byggandet av Barnens borg, eftersom en figur-rappning skulle bli ca. 30 % dyrare än en vanlig.

Man hade först planerat att fasaden skulle vara vit, men på grund av Elsi Borgs förslag ändrades det till terrastrappning 1947. Att man gjorde ändringen berodde delvis på bristen av byggmaterial. En slät rappning skulle ha inneburit att man måste måla ytorna och målningsmaterialen var under ransonering. Man valde alltså den ornamenterade ytan för att den blev billigare att göra än en modernistiskt slät yta.

I terrastrappning blandar man grovt stenflis i cementmassan och det ger i sig en levande yta åt fasaden. På detta tillfogades Sakari Tohkas relief-figurer, samt skulpturer vilka inte fodrade



1. *Arkkitehti-lehti* (Finsk arkitekturtidskrift) är Finlands arkitektförbunds (SAFA) tidskrift.



målning. Fasaden är full av inristade figurer, som ackompanjeras av slumpvisa relieffigurer; cirkular, stjärnor, månskäror. De inristade figurerna befinner sig i gränsen mellan det föreställande och det abstrakta. Bland linjerna kan man se en människa, en fågel, en katt eller profilen av något annat djur.

Även signaturerna av arkitekterna och andra i processen medverkande finns inristade.

Viljo Kyllönen gjorde rappningen samt komponerade figurerna. Han skar ut figurerna i en vedklabb av björk och tryckte sedan in dem i den färska rappningsytan, som är täckt med en silkesstrumpa (Kyllönen ansågs som den enda i Finland som behärskade denna teknik.)

De färgade reliefstyckena gjöt Kyllönen i former. Sedan doppade han dem i en färglösning.

Det kan nämnas att byggnadsentreprenör Oskari Vilamo förhöll sig negativt till rappningsytan och vägrade att ta ansvar för den.

Motivet för Sakari Tohkas reliefer baserar sig på en skulptur av en örn, som Barnens borg fick i gåva 1922. Denna örn blev också den visuella utgångspunkten för Barnens borgs emblem, samt för barnskötarnas kursmärke.

Henttonen spekulerar också i Tohkas val av örnen som motiv och påpekar att det finns en gammal saga om en Pelikan, som skyddar sina ungar och frågar sig om man kanske bytt ut Pelikanen mot en örn, som är mera finsk.

Hon spårar även inspiration för relieferna i Gesellius, Saarins och Lindgrens dörr till *Olofsborg* på Skatudden.

Byggnaden är ett exempel på hur man skapar ett ikoniskt rum; överallt där man rör sig hittar man små och stora figurativa detaljer som överraskar och stimulerar. "Kakforms"-ornamentiken på vägarna inomhus och på grinden och balkongräcken utomhus är briljanta exempel på hur man genom att använda billiga material på enkla sätt kan göra inspirerande ornamentik. Fönstret, som är ingjutet i väggen med ett snedställt organiskt kors i mitten, är ett av de vackraste jag sett (se bild).





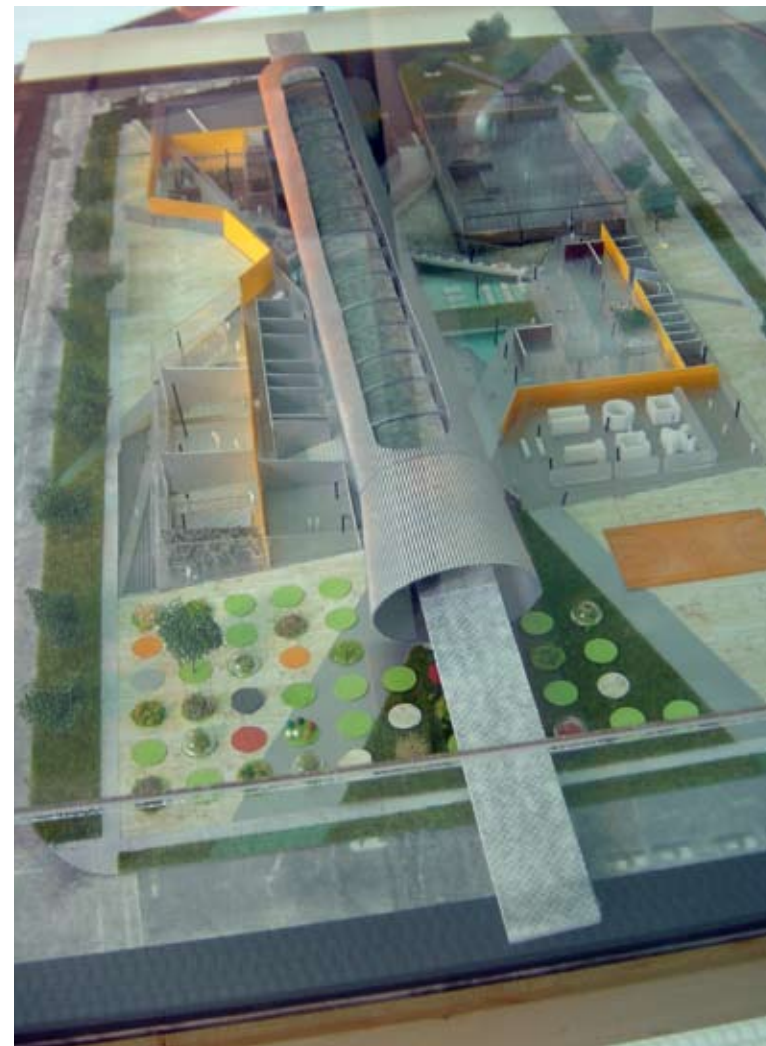
1.7. Mot ett ikoniskt rum, exempel 2

McCormick Tribune campusbyggnad i IIT (Illinois Institute of Technology)

Bakgrunden till att arkitekten Rem Koolhaas fick till uppdrag att bygga en ny campusbyggnad för IIT (Illinois Institute of Technology) säger något om USA, där man alltid söker efter och hittar en syndabock, om något går snett. I det här fallet sökte ledningen för IIT en orsak för det nedåtgående elevantalet och kom fram till att syndabocken är Mies van der Rohes arkitekturhistoriskt legendariska minimalistiska campusbyggnader! Så man beslöt att bjuda in en rad kända arkitekter för att via en tävling få fram en ny campusbyggnad, som bättre skulle attrahera dagens ungdom¹.

Koolhaas, som vann tävlingen, valde en sk. överloppstomt, som enbart användes av studenter för att gina över på väg från en byggnad till en annan. Man kan fortfarande gå diagonalt genom byggnaden på samma ställe där stigen gick. På tomten går tunnelbanan in till Chicago, "L", uppe på en bro. Det genialiska med Koolhaas projekt är att han har inkorporerat tunnelbanan i byggnaden. Utöver att den fungerar som ett starkt visuellt element är den också ett ljudkonstverk. Koolhaas lät innesluta den i ett metallhölje vars undre del kan ses som tak inne i campusbyggnadens café. Sålunda är det inte möjligt för studerande att försjunka i studielitteraturen längre än några tiotal minuter, innan ett nytt tåg dundrar igenom. Detta är en av många ideer, som ger projektet dimensioner som lyfter in det i fantasins och lekfullhetens värld.

Vid sidan om att lyfta in hela tunnelbanan som ett ornament i byggnaden, har Koolhaas använt en rad andra intressanta sätt att ornamentera byggnaden. På utsidan finns ett svart-röd-flammigt ornamentalt mönster som kontrasterar mot starkt orange-färgade ytor. Från huvudvägen, som går invid byggnaden, ser man genom ett fönster ansiktet av Mies van der Rohe, som finns på en glasvägg inne i byggnaden. Ansiktet består, om man betraktar det på mycket nära håll, av små grafiska figurer, ikoner, tryckta på glaset, designade av Michael Rock. Dessa figurer



Modell av Rem Koolhaas IIT campusbyggnad i Chicago. I mitten ses röret där "L" tåget går igenom. Uppe till höger ses Mies van der Rohes inkorporerade byggnad. Man ser också att det går en diagonal gång genom byggnaden, som följer en gammal stig som studerande använt.



går igen på många andra ställen i byggnaden, till exempel på bardiskens fond.

I taket ser man spikhuvuden på vilka man målat ett drag med färg. Koolhaas skapar ett ornament av ett, normalt sett halvfärdigt, stadium i byggprocessen. I vanliga fall täcks spikhuvudena efter skyddsmålningen genom att taket målas i sin helhet eller genom att man sätter på ytterligare ett lager med takmaterial.

Ytbehandlingen av väggarna förändras när man förflyttar sig i byggnaden. På väggarna kring caféet finns till exempel laminerade stillbilder från videofilmer, som tagits utanför byggnaden, medan man i den intilliggande korridoren blir färgad orange av ljuset, som går genom ytterväggens färgade akrylatskivor.

Men det kanske mest kontroversiella, som även har väckt protester bland andra arkitekter¹, är att Koolhaas i campusbyggnaden inkorporerat en av de 20 byggnader av Mies van der Rohe, som finns på området. Sättet Koolhaas gjort det på är provokativt, men också varsamt och lekfullt. Det finns ingen ironi i det, eftersom Koolhaas egen estetik i mycket bygger på samma principer som Mies. Två av väggarna i Mies byggnad, som fungerar som matsal, är gemensamma med Koolhaas byggnad. Koolhaas kommenterar den "exakthet", som Mies poängterade, genom att avsluta sin egen byggnad *exakt* i samma linje, men aningen ovanför Mies byggnad. Detta görs med en överhängande struktur, som samtidigt utgör ett tak för transportingången. Arkitekter brukar inte normalt fästa stor estetisk vikt till denna typ av ingång, men Koolhaas omvandlar den till en mycket högtidlig arkitektonisk upplevelse.

Koolhaas placerar också samma typ av I-balkar, som Mies använde som icke bärande ornamentala inslag i campusbyggnaden (vilket också Mies själv gjorde till exempel i *Seagram* byggnaden i New York).

Campusbyggnaden är ett fint exempel på hur en arkitekt med utnyttjande av dagens teknik kan skapa ett ikoniskt rum, som kombinerar intellektuell lekfullhet med en ohämmad upptäckarglädje i materialens och detaljernas värld.



Mies van der Rohes ansikte (samt ansikten av viktiga sponsorer för IIT) är uppbyggt av små ikoniska bilder designade av Michael Rock.

Nästa sida: En bit av campusbyggnadens fasad. Fasaden genomgår en ständig förändring mot varje väderstreck.

1. Informationen är hämtad från en artikel om Koolhaas byggnad skriven av Lynn Becker. Artikeln publicerades i Chicago Reader, September 26, 2003. <http://www.lynnbecker.com/repeat/OedipusRem/oedipusrem.htm>





En av campusbyggnadens korridorer orange-färgar dem som går igenom den.



Röret som innesluter "L" tågbanan, ses som tak i campusbyggnadens caféteria.



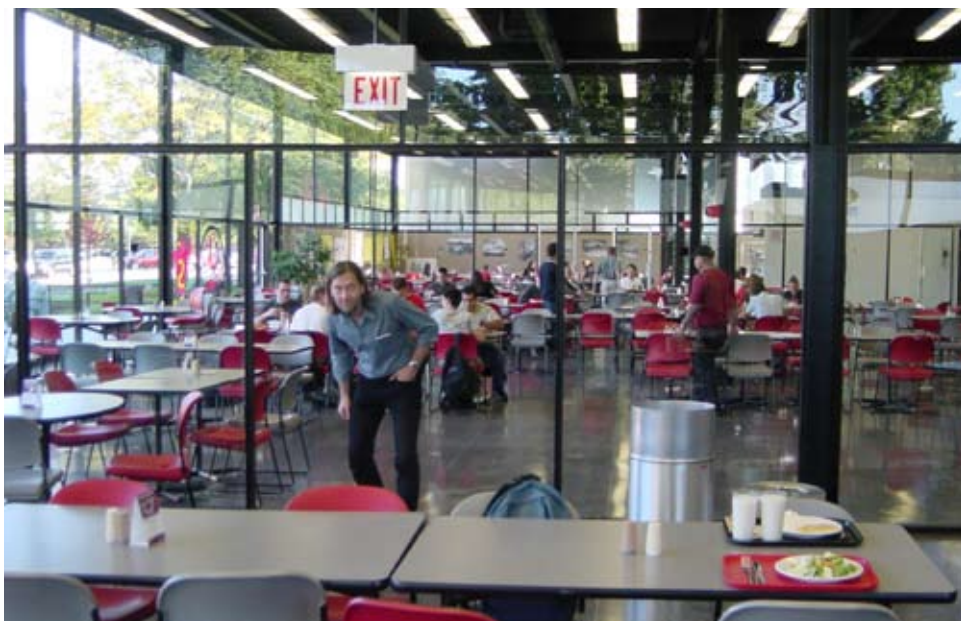
Campusbyggnadens bardisk med ornamentik av Michael Rook. I förgrunden syns Mies I-balk som icke bärande ornamentalt element.



Väggarna kan vara ornamenterade med till exempel videostills från videon tagna utanför byggnaden.



Väggen i en av föreläsningssalarna är som huden på en zebra.



En av Mies van der Rohes 20 byggnader på IIT:s campusområde i Chicago. Nu har den blivit inkorporerad i Rem Koolhaas byggnad.



Mies van der Rohe till vänster, Rem Koolhaas till höger. Skiljelinjen mellan dem är exakt! Samtidigt blir varuintaget omvandlat till en huvudingång.



LIFE ON A LEAF

Rummet som ikon

Mitt hus som ett arkitektoniskt konstverk

Teoriboken

Del 2

I denna del 2 av *Life on a Leaf* -Teoriboken kommer jag som inledning att presentera och diskutera de metoder som jag och arkitekt Erkki Pitkäranta använt i våra samarbetsprojekt. Detta sker genom att presentera två av våra projekt, *SOL-världen* och *Gerbera-trädgårdsskolan*. Dessa projekt ger den behövliga bakgrunden för att förstå varför *Life on a Leaf* -husprojektet överhuvudtaget blev möjligt att utföra.

Efter det går jag rakt på sak och strävar efter att ingående presentera koncepten bakom *Life on a Leaf* -husets ornamentala element, vilka omfattar husets form, designen på fönstren, ornamenten på inner- och ytterväggar, taken samt golven. En väsentlig roll spelar de inbjudna konstnärernas arbeten, vilka på olika sätt är inkorporerade i husets strukturella element och därför också fungerar ornamentalt.

I detta projekt är jag personligen ansvarig för alla ornamentala koncept och vilka konstnärer som bjudits in. På detta sätt vill jag ge en konkret bild av hur jag som konstnär kan vara med och infiltrera arkitekturen och skapa en vidgad rumsuppfattning som jag kallar "Ikoniskt rum" (Iconic space), ett begrepp som jag utvecklat från Charles Jencks' "Iconic building". Jencks använder detta begrepp för att beskriva byggnader, gjorda främst under 2000-talet, vars expressiva utseende ger fantasin möjlighet att associera till element utanför byggnaden i sig. (Till exempel Gehrys byggnader ger associationer till fiskstim, etc.)

Jag vill utvidga begreppet till att omfatta inte bara byggnaden som massa och volymer, utan även ornamentik, konstverk inkorporerade i arkitekturen, och ljudlandskap som tillsammans skapar en bred och djup psykologisk och emotionell upplevelse, både utanför och innanför byggnaden. Jag påstår att dessa element har en minst lika viktig del i att skapa "arkitektur", som byggmassornas förhållande till varandra och ljusets spel.

Resultatet blir, om allt går väl, ett helhetskonstverk som inte eftersträvar en enhetlig stil, utan snarare medvetet söker efter en dialog mellan olika estetiska synsätt. Det som gör detta projekt rätt unikt är att jag försöker kombinera dessa i samma byggnad.

Under processens gång har jag insett att det också inom mig finns en modernist likaväl som en surrealist, realist, expressionist och konceptualist. Trots att jag föredrar ornamentik och expressivitet har jag också genom denna process återknutit band till den sida inom mig som i

vissa sammanhang upplever skönhet inför den minimala ytan. Sålunda hittar vi i huset detaljer som är influerade av expressiv orientalistisk ornamentik (till exempel räcket på bron), men även rena ytor av grundfärger på golven i första våningen, som ger associationer till modernismens heroiska tid (till exempel De Stijl). För att inte tala om min sambos Marjos rum, som i sin helhet är minimalt.

Denna beskrivning blir av nödvång skissartad, eftersom huset ännu inte är helt färdigt, men jag tror att även de idéer och skisser, som presenteras trots att de ännu inte är utförda, kommer att ge en bra bild av hur huset kommer att se ut som färdigt. I alla fall belyses den estetiska mångfalden. I vilken omfattning jag kommer att kunna utföra allt som planerats, beror på ekonomiska faktorer. För tillfället ser det ut som om ornamenteringen på husets utsida endast delvis kan göras i detta skede. Men jag kommer att fortsätta att stegvis förverkliga alla de i texten presenterade idéerna, när ekonomiska möjligheter ges under de kommande årtiondena.

Åbo 15.8.2008.

Jan-Erik Andersson

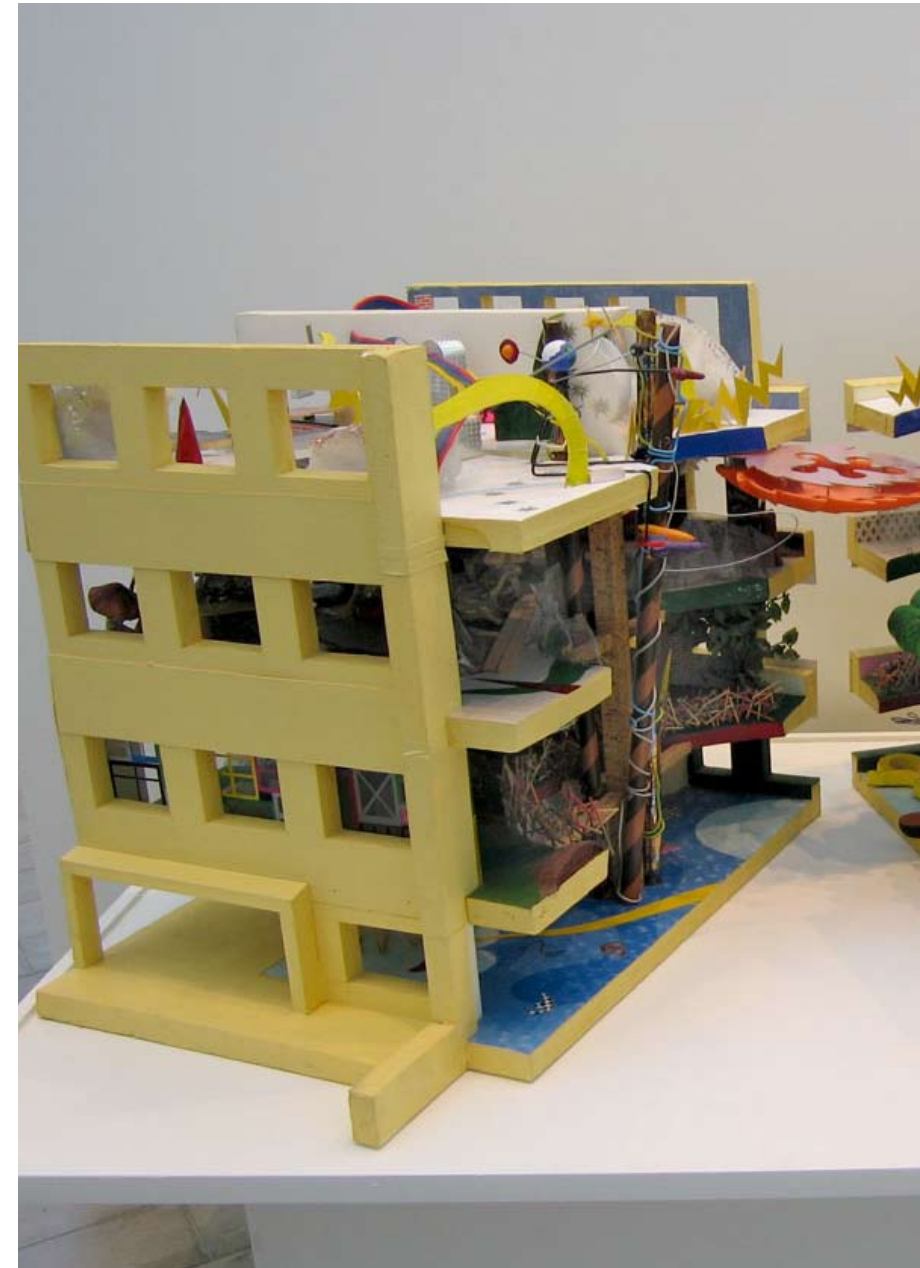


2.1. SOL-världen - en krossad dröm

Under städperformance/utställningen *CLEAN/PUHDAS/REN*, som jag höll på gallerie Sculptor i Helsingfors våren 1995, kom jag i kontakt med Liisa Joronen, dåvarande styrelseordförande för städfirman SOL. Hennes visioner är mycket starka och ovanliga. Hon har byggt upp SOL till en av Finlands största städfirmor genom ett koncept, som utgår från att höja städaryrkets status och städarnas självkänsla, samt genom att avskaffa hierarkisystemet och att skapa en inspirerande mänskovänlig arbetsmiljö för dem, som jobbar på städfirmans huvudkontor. Hennes mål är att radikalt förändra synen på arbetet, framför allt det arbete som utförs på kontorsidan, eftersom det konkreta städarbetet är svårare att göra något åt. Genom att ge mer ansvar åt den enskilde kontorsarbetaren, som gör att han eller hon själva kan bestämma över sina arbetstider och var han eller hon utför arbetet, förbättras arbetsprestationen, samt ger den anställde ett större psykiskt välbefinnande. I konceptet ingår en stimulerande visuell arbetsmiljö, ett öppet kontorslandskap där fantasi och kontorsarbetarnas egna önskemål samt en stor samling av naivistisk konst utgör utgångspunkten för inredningen¹.

Joronen kontaktade mig och frågade om jag ville åta mig det konstnärliga ansvaret för planerandet av firmans nya högkvarter i Helsingfors, som skulle utföras i samarbete med arkitekt Erkki Pitkäranta, samt inredningsarkitekt Jari Inkinen. Pitkäranta hade valts eftersom han hade gjort scenografi för Operafestivalen i Nyslott och Inkinen för att han inrett SOL:s dåvarande huvudkontor. SOL hade köpt Apolloskolan i Töölö för att göra om fyra av husets sex våningar till ett allkonstverk, omfattande städfirmans kontorsutrymmen, ett konst-”museum”, ateljé-utrymmen för konstnärer och hantverkare, samt stora salar för teater och performance-uppträdanden.

Jag tackade ja till uppdraget och i början av sommaren 1995 flyttade jag in i Apolloskolans f.d. vaktmästarbostad för en tre månaders intensiv arbetsperiod, under vilken vi byggde upp en modell av husets innandöme. Under denna process lärde jag känna arkitekten Erkki Pitkäranta och insåg att samarbete inte behöver betyda kompromisser, utan kan resultera i något nytt och oväntat. Diskussioner med Pitkäranta gav mig också insikter i arkitekturens fält, där estetisk





makt utövas med en helt annan styrka än inom bildkonstfältet. Projektet, som inte fick byggtillstånd, blev för mig en vändpunkt, som influerat min konstnärliga verksamhet ända sedan dess. Jag vände mig alltmer bort från galleriernas och museernas förfinade, men instängda värld ut i samhället mot en konst som försöker att aktivt ta del i människornas vardag. I SOL-projektets modell och koncept finns även fröna till alla de byggprojekt jag utfört tillsammans med Erkki Pitkäranta, även *Life on a Leaf*-huset. Genom att här beskriva SOL-projektet, försöker jag belysa utgångspunkterna i vårt samarbete.

2.1.1. Konceptet

SOL-projektets storlek, fyra våningar på sammanlagt 1780 m², krävde ett flexibelt och inspirerande koncept för att de enskilda elementen skall få mening och innehåll. För att inte processen skulle sluta i totalt kaos, beslöt vi att skapa en sammanhållande historia, som bas för den kreativa processen. Tanken var att de konstnärliga detaljer eller ornament vi gör, konceptuellt skall kunna kopplas till historien. I stället för att låna element ut konst- och arkitekturhistorien, skapar vi en alldeles egen ornamentik, baserade på historier vi själva skriver. På detta sett hoppades vi kunna undvika den "ytlighet", som fanns i den postmodernistiska arkitekturens ornamentering under 80-talet.

Det bör finnas en ordning gömd i kaoset, också om det inte behöver vara så lätt att upptäcka den. Under de diskussioner jag hade med Erkki Pitkäranta kom vi fram till att naturen är en bra utgångspunkt. Den är en outtömlig källa för former, färger och inspiration. Som ett konstnärligt koncept är naturen intressant, eftersom få ens har varit nära en "äkta", orörd natur. För många är naturen konstgjord, till exempel en park omgiven av billjud och byggnader. Så som den urbana människan upplever naturen är den redan omvandlad, "förädlad" eller försedd med artificiella dekorationer, som musik, prat, teknologiska ljud, etc. På samma sätt kan den stiliserade, artificiella natur vi skapade för städfirman, nu namngiven som *SOL-världen*, vara en lika autentisk, eller icke autentisk, naturupplevelse. Att rena och omvandla naturelement har också en anknytning till sagovärlden, där människor plötsligt kan förvandlas till pyttesmå varelser och där den en gång så trygga omgivningen kan omvandlas till en trollskog och få helt nya dimensioner.

Apolloskolan är byggd på en brant sluttning. Ingången vetter mot Apollogatan, som finns högt uppe på ett backkrön.

De två våningarna under gatuplanet med gymnastik- och festsalar, vars fönster vetter ut mot gården, som befinner sig nedanför backen, skulle i detta skede hållas oförändrade och senare förvandlas till konsert-, teater-, dans- och performance-utrymmen. Modellen för helhetskonstverket byggs upp på följande sätt:

1. Första våningen på gatuplanet, där huvudingången finns, har som tema vatten och is, dvs. det lager av natur, som ligger under oss, sett ur ett mänskligt perspektiv.
2. Andra våningens tema är åkrar, ängar samt skogsdjur.
3. Tredje våningen inspireras av berg, trädtoppar, fåglar.
4. Fjärde våningens tema är himmel, moln, rymd

Idén är att förflytta oss vertikalt i naturen samtidigt som vi rör oss uppåt i byggnaden. Våningarna sammanbinds dels av en historia om en liten fågel, som efter att ha fallit ner på marken, hittar tillbaka upp till sitt bo och dels av ett "träd", bestående av ventilationsrör och el-ledningar, som reser sig centralt genom alla våningar. Alla våningar har också en egen "själ", en skulptur, som vakar över våningen.

2.1.2. Arbetsprocessen

Vi byggde en modell av de fyra våningarna med Finnfoam-skivor i skalan 1:20, i ett f.d. klassrum där helhetskonstverket skulle skapas under en två månaders period. Eftersom jag bodde på skolan, kom jag att ha ett mycket intimt förhållande till processen. Pitkärantas insats var av stor betydelse för utvecklandet av idéer för projektet, trots att han samtidigt jobbade med sitt normala arbete i sin arkitektbyrå. Inkinen kom kanske litet i skymundan, eftersom han inte konkret var lika närvarande som vi andra, men han bidrog med fina detaljer.

Som inledning föreslog Pitkäranta att vi skulle göra ett ovalt hål genom golven i de fyra vå-





ningarna, för att ge mera ljus och rymd åt den annars rätt mörka skolbyggnaden. För att undvika en "kall" estetik, insisterade jag på att vi skulle göra föreställande arkitektur, dvs. ge en litterär mening åt alla arkitektoniska ingrepp. Pitkäranta kom snabbt in på samma våglängd och det ledde till att hålet, som går genom tre golv, naturligt blev format till en stor sol, som genomlyser hela byggnaden. På samma sätt gav vi en litterär och visuell mening åt de plattformar innehållande arbetsplatser, som hänger i luften i det öppna utrymme som hålet skapar. De fick former av en druvklase, en ekorre, ett blad och ett moln. Dörröppningar fick formen av ett hus eller en spade.

Vertikalt genom golvöppningarna drog vi också alla ventilationsrör och elledningar, som samlades till en "trädstam" med förgreningar in i de olika våningarna.

Vi använde en rad olika metoder för att arbeta fram detaljerna:

1. Experiment genom lek. Genom arbete med modellen är det lätt att ge form åt en ide. Vi skar ut olika former, till exempel olika djur, blad eller fantasifigurer i kartong, för att se om de fungerar i det arkitektoniska rummet. Vi kunde sedan godkänna dem, göra om dem eller förkasta dem.
2. Historier. Genom att skapa små historier fick vi inspiration till detaljer och former.
3. Interaktivitet. Våra då åttaåriga döttrar, Li Andersson och Liisa Pitkäranta, tecknade bilder, som sedan användes som utgångspunkt för inredningsdetaljer. Också städfirmans personal blev intervjuade och delgav oss sina visioner.
4. Hobbymaterial. För att skapa olika sorters ytor använde vi kombinationer av olika DC-fix-tarrapapper, en plastyta med lim på ena sidan, som finns med ett stort antal olika ytstrukturer, mönster och färger.

För Pitkäranta och mig utvecklades samarbetet snabbt till en djupare förståelse för varandras sätt att arbeta och tänka och det uppstod ett ömsesidigt förtroende. Det är omöjligt att i ett så här stort projekt ha en likadan kontroll över hela skapandeprocessen, som man traditionellt är van att ha som bildkonstnär. Jag fick lära mig viktiga saker om samarbete, t.ex. att det inte

nödvändigtvis är ens eget sätt att lösa problem, som är det bästa. Att testa sina idéer på partnern, samt att kunna inspireras av partners idéer, är av största vikt för att framgångsrikt kunna slutföra ett projekt som detta. Här kommer den personliga kemin att spela en stor, antagligen avgörande, roll. Antingen fungerar den eller så inte. I dagens samhälle har arkitekten och konstnären så olika utgångspunkter att ett samarbete på lika villkor närmast är en utopi.

I det här fallet var två viktiga saker givna på förhand: Att slutresultatet skulle vara expressivt och inte baserat på en traditionell modernistisk avskalad estetik, samt att vi alla tre var ställda på samma startlinje, ingen kunde automatiskt ta på sig ledarens roll. Hur projektet utföll, berodde på vems utgångspunkt som var den bästa och vilkas energier som skulle flyta samman och bära. Trots att fördomarna på båda hållen fanns lyckades jag och Pitkäranta under den första veckan hitta en gemensam linje.

Under hela min tid som konstnär har jag enbart hört rådet att skala bort, förenkla, gå mot det minimala, vilket jag upplevt som problematiskt, eftersom jag har haft en inneboende "överskottsenergi" som vill komma ut. Jag upplevde att jag i detta projekt kunde ge utlopp för en maximalistisk hållning. Det var därför överraskande att jag hos mig själv upptäckte en inneboende självzensur mot att göra ett alltför djärvt arbete, ett underskattande av användarna och beställaren, genom att tro att de skulle motsätta sig en alltför rik färg- och formanvändning. Men jag blev överraskad: Liisa Joronen är den första, och hittills enda, person, som har bett mig att lägga i ännu en växel!

Efter att ha sett de första resultaten av vår samarbetsprocess, som enligt min mening var mycket annorlunda och djärv, sade hon att det är bra, "men kör ännu hårdare". Då lossnade självzensuren och jag kunde skapa fritt utan hämningar. Intressant är också att jag i ett senare skede av processen fann mig själv i en bromsande roll då Pitkärantas fantasi började ta sig sådana dimensioner att jag måste be honom lugna ner sig. Då insåg jag att vi var jämspelta.

Jari Inkinen hittade också samma våglängd och gjorde flera fina detaljlösningar i enskilda rum.

Modellen för SOL-världen gjordes under en intensiv två månaders period. En gång i veckan besöktes vi av SOL:s ledning eller kontorspersonalen. Ledningen kommenterade den aktuella





situationen och vi intervjuade personalen för att få en fungerande byggnad, samt för att få inspiration till detaljerna. I slutet av augusti 1995, presenterades den färdiga modellen.

2.1.3. Våning I. Vatten och is

Våningen domineras av Vattensjälens, en stor skulptur formad av blåa droppar. Även skulpturens hår är i form av olikfärgade droppar. Vatten skulle pumpas upp ur, gå genom skulpturen och komma ut som ett litet vattenfall från skulpturens ena hand, placerad över en bassäng i form av en gul anka. På skulpturens upp och ned vända skor, kan besökare sitta.

Ett ishavs-café, som skulle vara öppet för allmänheten, med bord gjorda för att påminna om isblock, upptar bortre hälften av hallen. WC:na är i form av stora WC-pappersrullar, vars väggar är beklädda med flera lager av papper, på vilket man kan teckna graffiti. Besökarna välkomnas av en stor gul handförsedd spiral, genom vilken de går när de kommer in i hallen.

Den gula båten har en egen historia. Alldeles innan modellen skulle vara färdig, framfördes önskemålet om att det skulle finnas en mottagningspost för arbetssökande någonstans i hallen. Under vår sista tur för att skaffa material gick vi till Tiimari, en affär för billigt krims-krams, och köpte en liten kitschig gul träbåt, som skulle fungera som ställe att ta emot arbetssökande. Båten var tänkt som ett ställföreträdande föremål, tills vi skulle ha tid att göra något bättre. Tyvärr räckte inte tiden till, så den lilla båten fick stanna där, trots att den estetiskt sticker ut. Ironiskt nog har den varit på paradplats på många av de fotografier som publicerats av projektet!

2.1.4. Våning II. Åkrar och ängar

I den andra våningen skulle SOL:s samlingar av naivistisk konst placeras. Golvet gjordes till böljande åkrar med instuckna höstörar och gafflar. På dem kan tavlor hängas. Ingångarna till det intilliggande rummet är funktionellt formade: En öppning i form av en mus för krypande spädbarn, en spadformad öppning för smala personer, samt en öppning i form av ett hus för människor med stor volym. Inne i rummet finns skärmar i form av en kanin och en ko placerade upp och ned från taket. På dem kan man hänga konstverk. I bakre ändan av den större salen



finns en kulle med en hålighet, genom vilken man kan krypa för att komma upp i ett annat rum format som en bondgård och från det ut på ett spindelnät som hänger under taket. Där kan man ta sig en tupplur!

När man blickar ut över den ovala öppningen i golvet ser man en stor vindruvsklase sväva i tomrummet. I klasen finns utrymme för 16 arbetsplatser.

2.1.5. Våning III. Bergstoppar. Trädtoppar

I den sagoskog, belägen uppe på ett berg, som upptar denna våning skulle SOL:s personal huvudsakligen arbeta. Bland jättelika svampar, blommor och fantasiväsen skulle strategierna för SOL:s framgång födas. Konferenssalen har en skog av trädstammar i vars mitt finns ett bord i form av en stor gran. Taket är fullt av silhuetbilder av fåglar. Bak i rummet finns avhuggna stockar, som bildar sittplatser i en halvcirkelformad amfiteater.

Dörren till konferensrummet utgörs av en uggle, som också fungerar som bokförråd.

2.1.6. Våning IV. Himmel. Rymd. Moln

Översta våningen behärskas av Rymdsjälen, en varelse som sitter på randen av den ovalformade öppningen i golvet. Dess huvud är en jordglob med månar och planeter som cirklar omkring. Raketfötterna gör att den endast kan röra sig i rymden. Kroppen svajar; den innehåller en gunga som besökarna kan använda.

Här finns också personalens matsal och köket, som består av ett litet hus med en tron för kökschefen. Personalen förses med föda på ett bord format som en utsträckt hand, där tummen utgörs av en tegelugn. Genom att klättra upp i en raket kan man ta sig upp i "rymden", ett utrymme för ensamhet och meditation.

I övrigt utgörs inredningen av hustak med pipor, regnbågar, som formar kurvor i luften samt molnstolar. Ovanför den ovala öppningen i golvet finns ett litet moln med utrymme för en arbetsplats. Från molnet har man utsikt ända ner till bottenvåningen.





Tyvär hade SOL-världen starka motståndare inom Helsingfors stads ledande skikt. Den stadsplaneändring, som hade krävts för att kunna göra om skolbyggnaden till kontors-kulturutrymmen, beviljades inte. Som formell orsak användes ett utlåtande av Helsingfors stads museiverk, där man vidhåller åtgärdsförbud mot byggnadens inre p.g.a. dess betydelsefulla arkitektoniska värden. Utlåtandet är daterat 3.2.1996, ett halvt år efter det att planerandet inleddes.

I utlåtandet påtalas det fina ljuset i byggnadens inre. Den som skrivit det har knappast besökt byggnaden. Efter att ha arbetat och bott i den under sammanlagt ett år, är min egen uppfattning att den är en mörk och instängd skolbyggnad. Skolans trappor tillsammans med det stora fönstret mot Apollogatan utgjorde enligt mitt tycke det enda arkitektoniskt värdefulla i byggnaden och dem skulle vi ha bevarat intakta. Till exempel de fint utformade trappräckena skulle förstås ha lyfts fram i SOL-världen.

Det är en fast och svårforcerad mur som byggs upp av företrädarna för "den goda smaken"; arkitekter, stadsdirektörer, museimänniskor. De kan utöva en stor makt i en fråga som sist och slutligen är fråga om smak och tycke.

Det verkar som om flera arkitekter i det ledande skiktet är benägna att värna om den "goda smaken", vilket ofta innebär att man inte vill släppa fram alternativ, som representerar en annan estetisk hållning. Som bildkonstnär är det en ny upplevelse att konfronteras med detta slag av makt. Som konstnär finns det alltid alternativ till hands. Om en gallerist eller museimänniska inte gillar ens arbeten finns det oftast någon annan som gör det och vill ställa ut dem. Om inte kan man alltid hyra ett galleri själv och ställa ut.

Om man å andra sidan vill bygga ett hus kan visioner och drömmar effektivt stoppas av de arkitekter och byråkrater som besitter makten. Får man inget tillstånd kan man inte bygga. Och ingen har möjlighet att se hur alternativ skulle ha sett ut.

Vad det gäller SOL-världen gick staden miste om ett unikt projekt där konst och arbetsmiljö vävs ihop. Staden gick också miste om ett allkonstverk dit även vanliga flanörer var välkomna att dricka kaffe, se på konst, ta del av en dans- eller teaterupplevelse.

Eftersom inredningen var tänkt att ha en mängd av konstnärliga detaljer, skulle arbetstimmar ha skapats för både konstnärer och hantverkare för att förverkliga allt. Också ateljéutrymmen

för konstnärer var planerade i byggnaden.

Men trots motståndet fanns det även de, som ville se projektet förverkligat. Töölö-bostadsföreningen intog en positiv ståndpunkt. Flera människor som såg modellen ändrade åsikt efter det att den första chocken gått över, då de började se idén, glädjen och poesin i det som först verkade vara enbart ett kaos.

Men för många var det säkert modellen som avskräckte. Det är ovanligt att presentera färgsatta, detaljerade modeller. Oftast är arkitekturmodellerna vita för att byggnadsmassorna bäst skall kunna åskådliggöras. Det är svårt att föreställa sig att när man gör de detaljer som på modellen är gjorda i DC-fix papper och modellerar med riktiga byggmaterial, så blir allting mycket annorlunda; mer nyanserat och behagligare.

2.1.7. Vad finns kvar?

Jag är väl medveten om att många arkitekter har svårt att få igenom sina projekt och att min synpunkt är färgad av att jag hade egna intressen i att projektet skulle förverkligas, men det var ändå en chockerande insikt att ta del av de grunder på vilka projektet avsågs. Jag fick intrycket att om man av någon orsak (det kan vara svårt att veta vilken den egentliga orsaken är) inte vill att ett projekt skall förverkligas, så kan man lätt få fram ett papper som stoppar projektet. Men samtidigt ökade insikten mitt intresse för arkitekturen och dess maktstrukturer.

Jag och Erkki Pitkäranta beslöt oss för att inte ge upp, trots att SOL-världen var begravd. Vi hade utvecklat en hållbar bas för ett samarbete på lika villkor mellan en konstnär och en arkitekt, tack vare Liisa Joronens vision och vi tyckte att vi var henne skyldiga att försöka fortsätta ifall Pitkäranta skulle få ett passande uppdrag av någon fördomsfri uppdragsgivare.

Miniatyrmodellen av SOL-världen finns utställd i SOL:s nuvarande huvudkontor på Vanha Talvitie 17 i Helsingfors.





Jan-Erik Andersson, Jari Inkinen och Erkki Pitkäranta. Med limpistoler och DC-fix tarrapapper i kamp för SOL-världen. 1995.

2.2. Gerbera – hus, blomma, saga

Gerbera är det första realiserade projekt jag gjort med arkitekt Erkki Pitkäranta, där konst och arkitektur är integrerade redan i planeringsskedet och där lek, sagor och fantasier spelar en avgörande roll i byggnadens utformning. Planerandet av *Gerbera*, Kiipula trädgårdsskolas tillbyggnad, inleddes 1996 och byggnaden blev färdig 1997.

Gerbera blev på sätt och vis en tröst för att *SOL-världen* inte förverkligades. Under planerandet av *SOL-världen* hade vi utvecklat ett integrerat samarbete, som 1996 resulterade i Kummin-den ekologiska ladugården. Där utgick vi från användarna, dvs. korna och diskuterade med jordbrukare om vad kor gillar, hur de betar sig, etc. Resultatet blev en byggnad där återanvända material utgör ett centralt element, men där vi också arrangerat kornas platser i förhållande till sina kalvar och till de andra korna på ett nytt och kommunikativt sätt. Jag kommer dock här att presentera *Gerbera*, trots att *Kummin* är mycket aktuell i dag, på grund av sina ekologiska lösningar. I *Gerbera* utvecklades så många av de element som vi vidareutvecklade i *Life on a Leaf*, att det motiverar en ingående presentation.

Pitkäranta hade tidigare gjort en tillbyggnad för Kiipula stiftelsen och därför blev han ombedd att göra ett förslag för skolans kommande tillbyggnad. Rektorn, Hilikka K. Mattila, önskade ett hus, som skulle vara fantasifyllt och visade bilder av Hundertwassers hus i Wien. Vi beslöt att göra ett gemensamt förslag under vårt arbetsnamn *Rosegarden Art & Architecture*

Pitkäranta lämnade fram två förslag. Ett var mera traditionellt, det andra var den första skissen för *Gerbera* huset, som hade formen av en stiliserad gerbera blomma sedd uppifrån. Mattila föredrog omedelbart *Gerbera*.

För att få igenom vår typ av arkitektur, krävs en mycket målmedveten beställare med en klar syn på vad han/hon vill ha, eftersom det krävs en del övertalningsförmåga för att få projekten



Rosegarden (Jan-Erik Andersson och Erkki Pitkäranta). *Kummin - den ekologiska ladugården*. 1997. Fasaden är gjord av det rundade virke som blir över när man gör plankor av trädstammar.



Rosegarden (Jan-Erik Andersson och Erkki Pitkäranta). *Gerbera*, 1997.



godkända hos olika instanser. Då är det av största vikt att ha beställaren starkt på sin sida. Intressant är också att såväl här som i SOL-projektet var beställaren en kvinna och i båda fallen har Hundertwassers byggnader spelat en stor roll.

2.2.1. Konceptet växer fram

Trädgårdsskolan i Kiipula har flera växthus där man odlar Gerbera blommor som specialitet. Gerbera blommans utseende ligger mycket nära prototypen för en blomma, såsom den avbildas i serietidningar; en rund centraldel omgiven av ovalformade kronblad i en jämn cirkel. Redan i planerandet av Kummin ekoladugården har vi varit intresserade av naturens former och huruvida de kan utgöra funktionella modeller också för mänskligt boende och varande. En blomma kan mycket väl fungera som utgångspunkt för en skolbyggnad; i mitten en vinterträdgård, som fungerar som samlingspunkt och där det finns möjlighet för eleverna att göra grupparbeten, runt om finns kronbladen med klassrummen.

Jag modellerade en prototyp för Gerbera huset i lera och vi insåg att den mycket väl kan anpassas till det normala, lådformade hus som den är placerad intill. Genom att ge tillbyggnaden en liten lutning kunde vi åstadkomma en variation i rumshöjderna, samt att blomformen syns från landsvägen, som ligger placerad högre än byggnaden.

Men tills vidare hade vi endast funnit formen på byggnaden. För att den skall få ett gediget innehåll, en genomgående idé också i inredningen, var vår tanke att skriva en historia för att ge inspiration åt planeringen. Utmaningen ligger i att hitta på den rätta historien.

2.2.2. Historien

Vår metod bygger på att leka med modeller; klippa och klistra, småprata, diskutera seriöst och fantisera med varandra. Vi började med att bygga en modell av pappskivor i skalan 1:50. Vi försökte få något att hända i vinterträdgården och började med att bygga en lång bönstjälk, som slingrade sig spirallikt upp mot taket. Men det ville inte riktigt sitta och efter ett antal försök gav vi upp och övergick till att experimentera med bladformen, som jag också använt i mina



egna skulpturer, bland annat *Flickan och fågeln* (1996).

Genom att placera ut tre bladformade plattformar på olika höjdnivåer i vinterträdgården kunde vi få fram fungerande utrymmen för grupparbete. Vi placerar en grupp stolar och ett bord per blad så att elevgrupperna samtidigt kan ha kontakt med varandra, men ändå en behövlig distans.

Idén med jättebladen ledde till att vi skrev en historia om genmanipulation och det i sin tur vidare till en idé om ett alkemiskt laboratorium, som skulle ha funnits i Kiipula, just på det ställe där den nya tillbyggnaden är tänkt att byggas. Historien gav alltså idén till hur vi arkitektoniskt skulle lösa vinterträdgårdens struktur. Det alkemiska laboratoriet blev till en "ruin-arkitektur", som för oss är en hyllning till 1700-talets romantiska ruinarkitektur i Tyskland. Ruinens funktion är att bära upp bladen, samt att hysa datorklassen. För historien skapade vi nu en alkemist, Ericus Kipulensis, som på 1300-talet i sitt laboratorium lyckade skapa den första genmanipulerade jättebjörken. Man har funnit tre blad från denna björk, samt resterna av Kipulensis laboratorium, som nu alltså kan beskådas i Kiipula trädgårdsskolas vinterträdgård.

Nästa steg var att skriva vidare på historien. Ett bi började spela en alltmer central roll.

Biet irrade sig in i en av datorklassens hårddiskar efter att ha förälskat sig i en Gerbera blomma den sett på datorns skärm. Med gadden lyckades biet avläsa hårddisken, där det framkom bland annat att biets förfader stuckit ihjäl Ericus Kipulensis.

Biet gav upphov till utformningen av de två halverade bi-fönstren, samt bidrottningens krona, som finns målad på väggen mitt emellan bi-fönstren, runt dörren till det översta bladet.

Genom historien har vi inspirerats till att skapa detaljer, samt lyckats ge en mening, ett innehåll, åt alla inredningsdetaljer, ornamentik och väggmålningar som finns i byggnaden. Historien finns inramad på laboratorie-ruinens vägg, så att den som vill kan läsa den.

2.2.3. Interaktivitet

Skolans rektor och lärare lade fram ett önskemål om att klassrummen skulle ha ett trädslag som tema. Vi arbetade vidare på förslaget och fick idén om att göra målningar av respektive trädslag på väggarna i klassrummen samt att utforma de små fönster som ger ljus ifrån vinter-





Erkki Pitkäranta och konstnär Tytti Heikkinen arbetar med modellen för *Gerbera*, 1996.

trädgården in i klassrummen på ett sätt som hänger ihop med respektive trädslag.

Om man till exempel står i vinterträdgården och tittar mot väggen till klassrummet, som har rönnbäret som tema, ser man tre runda fönster med en rödmålad ram runt om. Om man går in i klassrummet förvandlar väggmålningen de abstrakta fönstercirkarna till bären i en rönnbärsklase. På samma sätt blir de tårformade blå fönstren till vattendroppar, som faller ner runt alträdet och de svarta rektangulära fönstren blir till björkträdet svarta barkdekorationer.

2.2.4. Modellen

Under en veckas tid jobbade jag, Pitkäranta samt min medhjälpare konstnär Tytti Heikkinen med att leka fram modellen av huset. Samtidigt skrev vi historien, som påverkade utformningen av modellen. Processen påminner om barndomens lek i sandlådan. Jag minns att sandhögar växte i skala då de små bilarna körde fram längs de små vägarna och gränsen mellan lek och verklighet suddades ut. På samma sätt kan vi fantisera om hur det skulle kännas att på riktigt vara i den miljö, som i vår modell endast existerar som miniatyr. Vi använder oss av DC-fix tarramönster för att åskådliggöra olika ytor, samt av en massa andra hobbymaterial, vilket gör att många reagerar med häpnad då de ser modellen, som verkar vara överlastad med kitschiga detaljer. Av erfarenhet vet vi att när byggnaden slutligen uppförs och ornamenten och inredningsdetaljerna utförs i "riktiga" material, blir allt många grader renare och det allmänna intrycket mera slipat.

Efter det att modellen blivit färdig och godkänd av lärarna i Kiiipula skolan skannades vägarna med målningarna, golven, bladen, laboratoriet och överfördes till CAD-dokument. På detta sätt kan datortekniken användas för att underlätta arbetet. I normala fall är tillvägagångssättet det motsatta, byggnaden görs först enbart som teckningar och tekniska ritningar och då dessa är färdiga görs (eventuellt) en tredimensionell modell, ofta i vit papp så att "massornas" inbördes förhållanden bättre skall kunna studeras. Nuförtiden kan man också visa upp hur en byggnad kommer att se ut genom att bygga huset virtuellt och efter det göra renderade bilder ur olika vinklar. Eller genom en videoanimation, som kan visa hur det kommer att se ut, då en människa rör sig i byggnaden.

Vårt sätt att arbeta ger oss en fysisk närhet till det kommande huset. Vi kan känna på alla kommande väggar, golv och handens känslighet är en annan då den klipper en pappbit, än i en mekanisk datorteckning. Processen ligger nära utformandet av en skulptur. Arkitekt Frank Gehry använder en liknande metod och tror på det fysiska handarbetet. Det kan man också uppleva då man ser Gehrys byggnader som är som stora skulpturer med fritt böjda ytor. Han utformar modellerna i papp och andra hobbymaterial. När modellen är färdig körs den igenom en specialskanner, som översätter de böjda ytorna till ett språk som förstås av de datorprogram (CAD-program), som nuförtiden används för att skapa ritningar för byggnader.

2.2.5. Ljudinstallation

Vår avsikt är alltid att, om det är ekonomiskt möjligt, koppla in andra konstnärer med specialkunskaper från olika områden i våra projekt. Här gavs möjlighet till det, eftersom Kiipula-stiftelsen beviljade pengar för ett samarbetsprojekt med ljudkonstnär Shawn Decker, professor vid Chicago Art Instituts avdelning för konst och teknologi. Jag har vid tidigare tillfällen gjort konstprojekt tillsammans med Decker och vårt samarbete har fungerat utmärkt. Hans uppgift var att göra ett ljudkonstverk, som permanent skulle vara på, i skolans vinterträdgård.

Decker åtog sig uppdraget och började med att låta spela in ljud i Kiipula-byggnadens närhet, av till exempel vind, regn, åska, olika fåglar, men också tystnad. Ljudkonstnär Simo Alitalo gjorde flera resor till Kiipula för att göra inspelningarna. Decker tillbringade sedan en vecka i Kiipula, där han renade ljuden på sin dator. Decker gjorde naturljuden en grad mera stiliserade i enlighet med de stiliserade blom- och bladformer vi använde i utformandet av byggnaden. Decker mätte också ljudfrekvenser i vinterträdgården, för att kunna ta bort de frekvenser från ljudkonstverket, som kunde interferera med byggnaden. Av ljuden gjorde Decker små ljudklipp, också klipp där tystnad finns med. Han brände sedan fyra CD skivor fulla med dessa ljudsnuttar.

Resultatet är antagligen det första permanenta ljudkonstverket i Finland. Runtom vinterträdgårdens övre del, strax intill takfönstret finns 8 högtalare. De är kopplade till fyra CD spelare, som slumpvis kopplar ihop ljudsnuttar från de fyra CD skivorna. Det gör att ljudkonstverket



Under fönstren ses två av de högtalare som är en del av Shawn Deckers ljudkonstverk.



Genom bi-fönstret ser man ut från lärarrummet mot vinterträdgården.



aldrig låter exakt likadant. Det ger en meditativ lugnande atmosfär åt rummet och kopplar ihop det med naturen, som kan ses genom takfönstret.

2.2.6. Från modell till byggnad

För mig var det en stor upplevelse att se hur pappmodellen blev till ett riktigt hus, hur exakt man kunde göra uppförstoringen.

Problemet med projekt som detta, är att hitta en byggtreprenör som gillar utmaningar. En del firmor vill inget ha att göra med ritningar, som inte exakt visar till exempel takets böjning, och påstår att det är omöjligt att göra ett fönster med formen av ett halvt bi! Andra firmor igen, har byggare som gillar utmaningar och som själva gärna hittar på tekniska lösningar för olika byggnadsdetaljer.

Byggnadsfirman som gjorde Gerbera tog det som en utmaning och ingenting av det vi planerat visade sig vara omöjligt. Det värsta var kanske att få muraren att medvetet mura "dåligt" får att få laboratoriet att se ut som en ruin.

Bara en gång var jag tvungen att på platsen utföra ett arbetsmoment. Det visade sig att det bästa sättet, att göra stjälkornamentet på vinterträdgårdens golv, var att på platsen rita upp linjerna med krita. Sedan gjorde arbetsteamet aluminiumlister efter linjerna på golvet varefter stjälkarna kunde skiljas från omgivningen med olidfärgade betongmassor.

Väggmålningarna jag utfört på modellen överfördes i stor skala på byggnadens väggar av min medhjälpare, konstnär Tytti Heikkinen, som anställdes av målarfirman för uppdraget. Målarfirman ansåg detta vara en bättre lösning än att någon av deras egna målare skulle försöka göra ett arbete, som en konstnär är utbildad för. Om mera väggmålningar av denna typ skulle göras, så skulle det finnas arbete för en stor del av de konstnärer, som nu har svårt att överleva ekonomiskt.

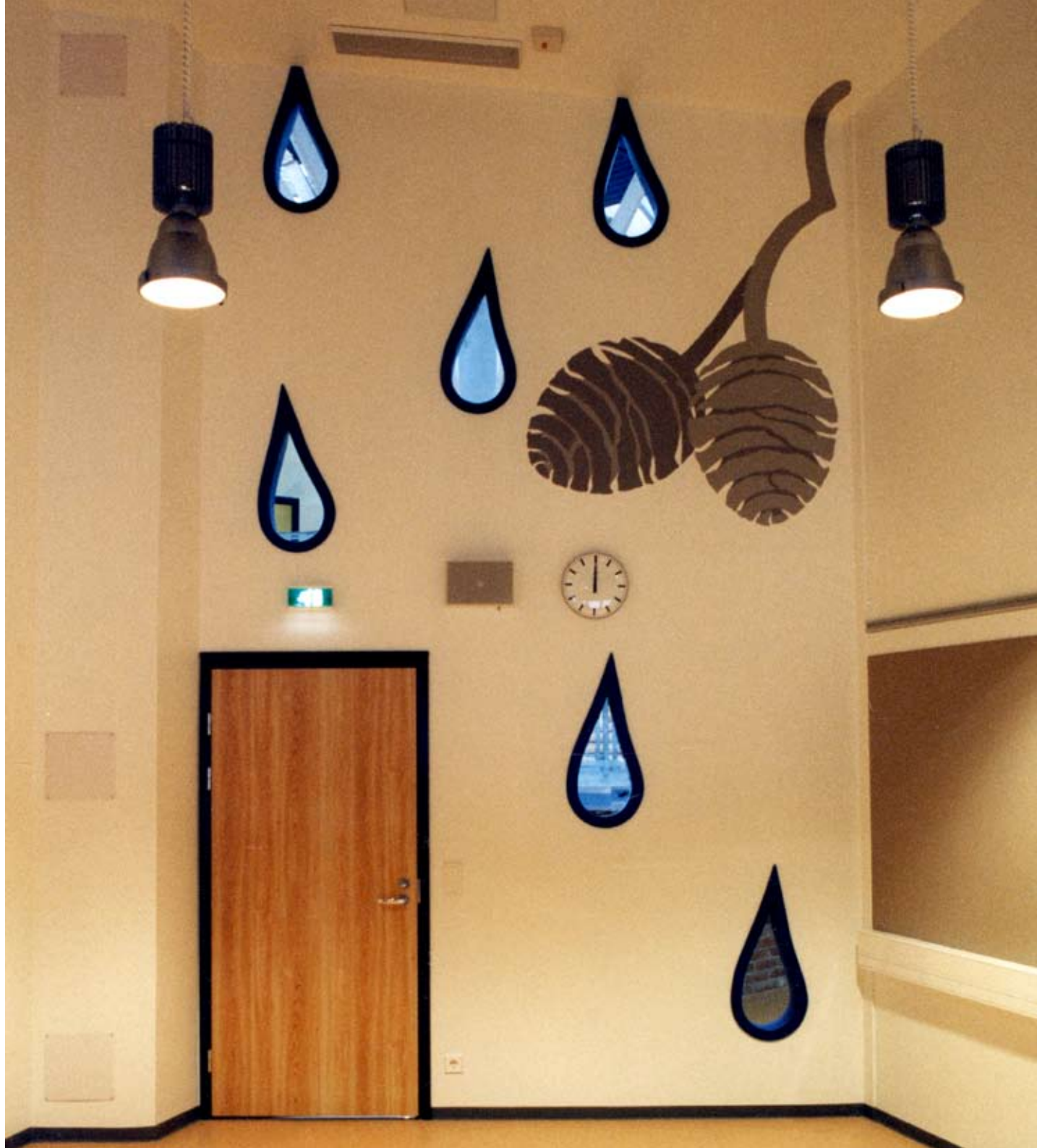
2.2.7. Mottagandet

För oss är det viktigt att de som kommer att använda byggnaden känner sig hemma och trivs i byggnaden. Fram tills nu har de flesta kommentarerna varit positiva. En överraskning var dock hur svårt det var för oss att förhålla oss till lärarnas och elevernas eget skapande. En byggnad som denna inspirerar till eget skapande och ibland då vi besökt byggnaden har den varit full av elevernas och lärarnas skapelser från stora bikupor till mängder av bilder uppsatta på laboratorie-ruinernas väggar. Här stöter man på sina egna gränser. Med en stark modernistisk konstuppföstran i ryggmärgen är det trots allt så att man betraktar sitt eget verk som något heligt, perfekt och slutgiltigt. En byggnad är dock i första hand användarnas byggnad och dessa har sin fulla rätt att ANVÄNDA den. Men man kanske kunde kräva en viss respekt inför byggnaden, att på ett varsamt sätt kommunicera med byggnaden. Här måste man vara beredd på kompromisser och sanningen flyr undan vid varje försök att fånga den. Som konstnär utbildad att reagera på varje försök för utomstående att blanda sig i den skapande processen är det en hård skola att gå i.

Men det viktigaste kunskapen *Gerbera* projektet gav oss, var att det är fullt möjligt att inom ramen för en normal byggbudget göra ett hus med en organisk form och med ornamentala och konstnärliga element. Det är alltså inte primärt en ekonomisk fråga då man väljer att göra ett hus baserat på minimalistisk estetik, utan ett val av en stil framom en annan.



Eftersom "kronbladen", som utgör *Gerbera* husets tak, är lagda på olika höjd påverkar det klassrummets höjd och skapar variation. I det högsta klassrummet, "granen", är det 6 meter till taket.



2.3. Life on a Leaf, ornamenteringen

The mollusk's motto would be: One must live to build one's house, and not build one's house to live in.

Gaston Bachelard

2.3.1. Husets form

Bladet som form har länge funnits i den ikonografi jag använt i min konstnärliga produktion. Ett exempel är skulpturen *Flickan och fågeln* från 1996. Även i trädgårdsskolan *Gerbera* (1997), planerad tillsammans med Pitkäranta, användes bladet som motiv för plattformarna där eleverna gör grupparbete (se kapitel 2.2).

Jag har också hittat spår av bladet från den tid, då jag ännu inte tänkt bli konstnär. När jag studerade biologi och botanik vid Åbo Akademi i slutet av 1970-talet, tecknade jag hundratals blad av olika blommor för att lära mig deras kännetecken och samtidigt deras latinska namn.

Ännu längre tillbaks i tiden: då jag gick i folkskolan, i 9-10 års ålder, fick jag och en klasskamrat i uppdrag att måla gavlarna på de bokhyllor, som eleverna tillverkat inom ramen för hantverksundervisningen i ett ornamentalt mönster med en girland av blad. I grönt mot en vit fond.

Att använda bilder som utgångspunkt för en byggnads grundplan är förstås inget nytt, men inte heller speciellt vanligt. Av de erkända arkitekterna i Finland är det, enligt vad jag vet, endast Reima och Raili Pietilä som gjort det. Till exempel i bottenplanen för *Metso*-biblioteket i Tammerfors (1986) kan man se tjäderns stiliserade form. *Kaleva*-kyrkans (1966) bottenplan, också den i Tammerfors, är baserad på en fisk, som dock är ytterst abstraherad och svår att upptäcka om man inte vet om det.

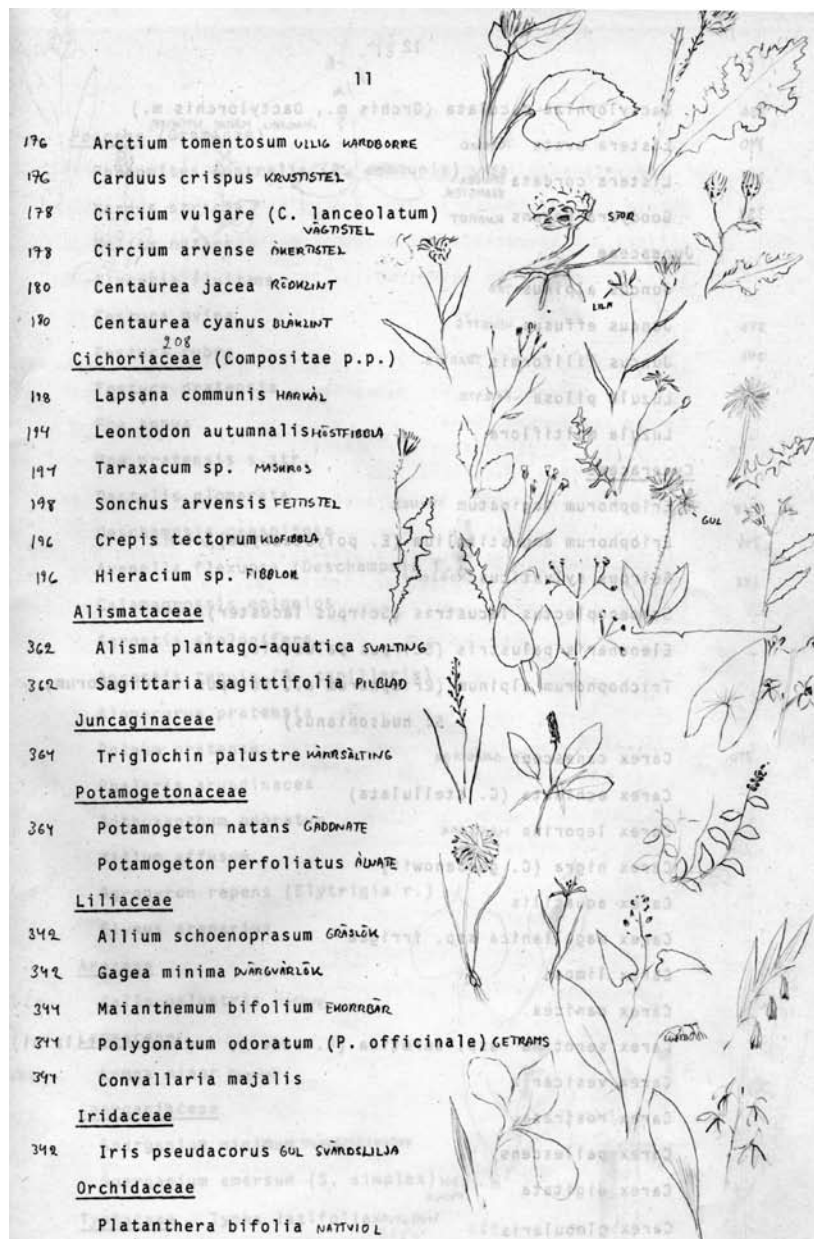
Jag har även hittat ett exempel bland den finska folkliga arkitekturen: ett litet trähus byggt



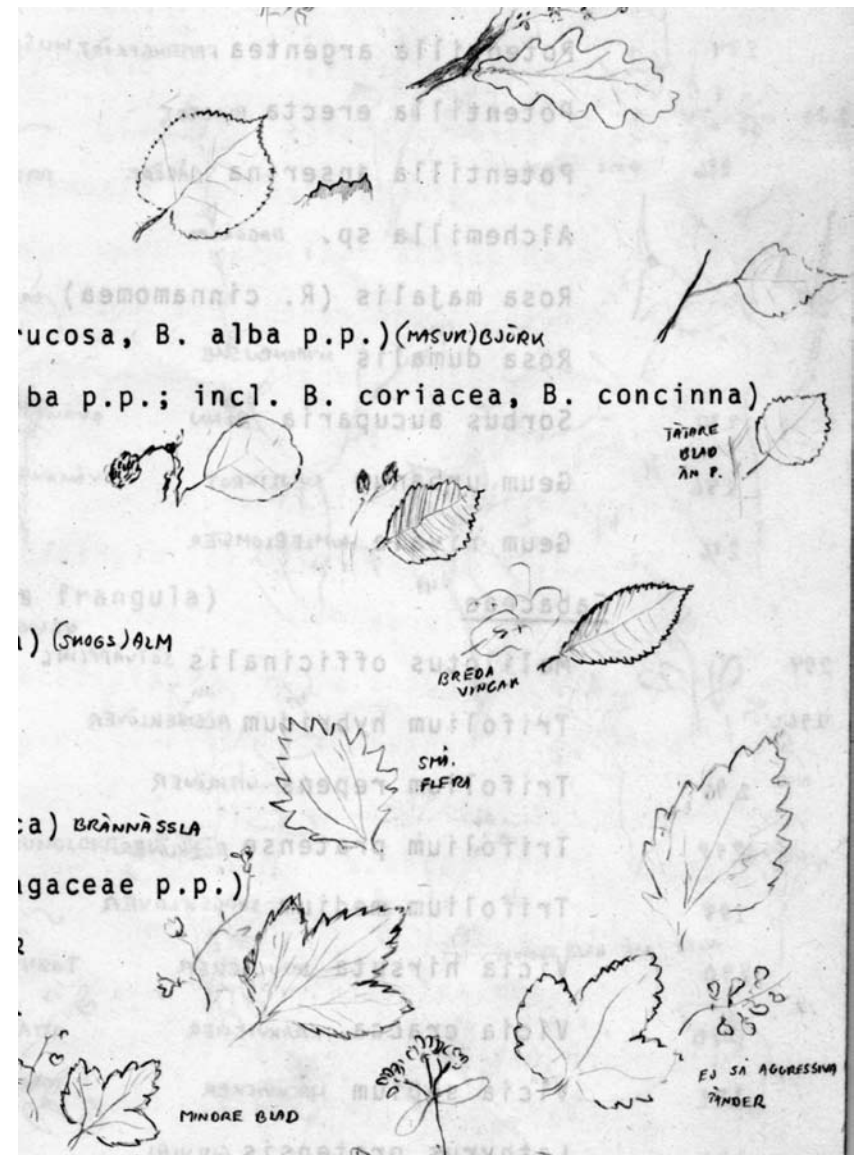
Jan-Erik Andersson. *Flickan och fågeln*. Metall, datormanipulerade bilder, harts, optiska ljusfibrer, 1996. OBS! Flickan sitter på ett blad.



Jan-Erik Andersson. Ornamentering av gavlarna på bokhylla, ca. 1963–64.



Teckningar av växter. Studier i Botanik vid Åbo Akademi under slutet av 1970-talet. Detalj.



Teckningar av växter. Studier i Botanik vid Åbo Akademi under slutet av 1970-talet. Detalj. Här kan vi se olika typer av björk-blad, det blad som kommer närmast det stiliserade blad som är utgångspunkten för *Life on a Leaf*-husets bottenplan. Nederst ser man vinbärsbuskens olika blad. Vinbärsbuskar finns planterade nedanom husets framsida.

på 1940-talet i Bromarv i södra Finland (Vättlaxvägen 152, Bromarv), vars grundplan utgår från Skyddskårens emblem.

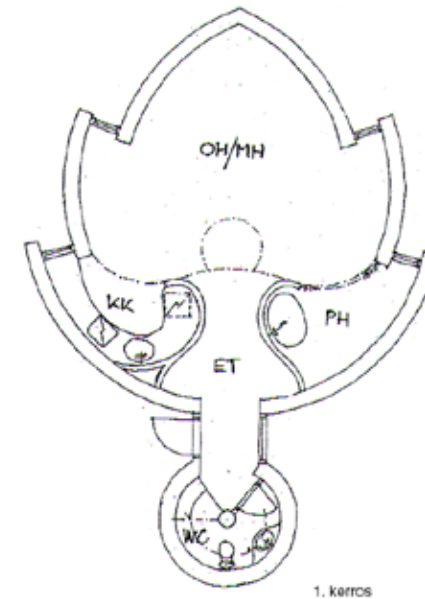
Bladet är alltså ett av de sätt jag och Pitkäranta använder oss av för att undersöka olika, i detta projekt främst symboliska, vägar som naturen kan integreras i en byggnad. I *Life on a Leaf*-huset har vi intresserat oss mer för piktografiska metoder, medan vi till exempel i *Kummin*-den ekologiska ladugården, intresserat oss för att återanvända material. Ikonografin vi använt är ytterst stiliserad och visar på det sättet att vi trots allt ser naturen genom vårt kulturella medvetande.

I *Life on a Leaf*-huset kan bladets form skönjas då man går på golvet på första våningen, eftersom de vertikala fönstren vid bladens taggar "frigör" den bladformade bottenplattan från väggarna, men det är svårt för mig att säga om man inser att utgångspunkten är ett blad om man inte vet om det. Eftersom man med säkerhet upptäcker bladets form enbart från ett flygplan, eller vintertid uppe från berget bakom huset, har jag designat ett paradfönster, som visar husets form.

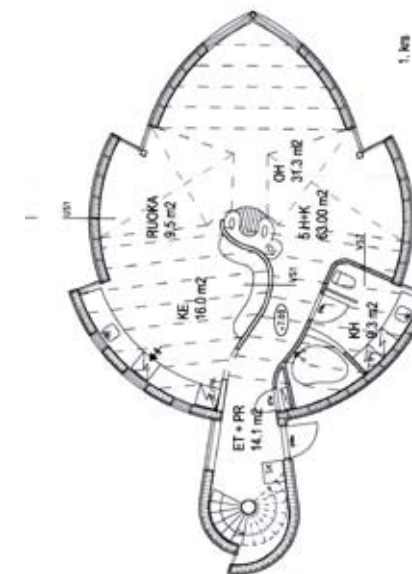
Personligen har jag inga större problem med hus som föreställer skor, båtar eller blommor, men om man vill undvika att huset blir en "one-liner", ett begrepp myntat av Charles Jencks², är det förstås bra att huset inte entydigt och endimensionellt refererar till bladet. Det finns sålunda rum för upptäckter, allt öppnar sig inte genast.

Jag konstaterade i dagboken att det var Pitkäranta som föreslog bladet, som form för husets grundplan. Pitkäranta tog fasta på en form han upplevde vara "min". Denna ömsesidiga kommunikation visar på styrkan i vårt samarbete. Efter det tog jag över och arbetade med modellen i papp där idéerna om inredningen, ornamentiken, blåklockan och datorstudion, "prämen" föddes. Efter det utvecklade Pitkäranta igen en ny version utgående från modellen.

Idén att böja de vertikala väggarna utåt strax innan taksprånget var ett led i att ge huset ett ännu mera organiskt utseende. Idén kom från Pitkäranta, efter att vi ändrat ytterväggarnas kon-



Life on a Leaf-husets bladform 1999



Life on a Leaf-husets bladform 2004

2. Arkitekturkritikern Charles Jencks beskriver i boken *Iconic Building*, de expressiva byggnader som gjorts, främst under 2000-talet, vars yttre form ger associationer till föreställande varelser och objekt. Men för att hållas innanför den goda smakens ramar bör byggnaden dock vara så abstrakt att associationerna inte entydigt går till ett föremål, utan ger upphov till en rad olika associationer.



struktion från betong till limträbalkar. Pitkäranta inspirerades av arkitekt Jyrki Tasas kommentarer i ett seminarium (23.4.2002 i Pitkärantas kontor), där Tasa efterlyste ett ännu mera organiskt utseende på huset.

Fasaden på Leaf industrins byggnad i Åbo. Detalj. Bilden tagen 2003. Leafs produktion i Åbo har numera upphört och murgrönan som täckt fasaden är avlägsnad.



2.3.2. Sockeln

Ända sedan tanken på ett hus föddes, har jag planerat att utnyttja möjligheten att på något sätt behandla formen (av trä) i vilken man gjuter betong, så att man kan åstadkomma ornament, antingen som reliefer eller fördjupningar. I den första versionen av huset var det tänkt att ytterväggarna skulle gjutas med en så kallad eko-betong och jag hade tänkt placera formsågade bitar i botten på gjutformen för att åstadkomma fördjupningar i betongen. Men efter det att vi övergick till ytterväggar av trä, var det nu endast sockeln som skulle göras av betong.

Tekniken för att göra ett effektivt ornament i betong är relativt enkelt, men arbetsdryg, eftersom det inte finns färdiga material för detta ändamål. Det tog tid och mycket improvisation innan jag hittade de plast-lister och koner som användes. Processen finns noggrant beskriven i *Dagboken* under år 2006; 6.4., 21.4., 4.5., 6.5., 10.5.

Man kan sålunda antingen fästa objekt på gjutformen och åstadkomma avtryck i betongen eller ta bort, till exempel med en motorsåg, bitar av gjutformen (i *Life on a Leaf*-huset gjord av trä) och på detta sätt förse betongen med en reliefartad ytstruktur. För huvudbyggnadens sockel använde jag det förra alternativet, för lagerbyggnaden det senare.

Ornamenteringen av huvudbyggnadens sockel utgick konceptuellt från en idé om att kombinera ett klassiskt ornament med ett element från naturen kring huset. Jag har tidigare använt palmladet i mina konstverk och eftersom palmladet också ofta använts i klassisk ornamentik, så föll det sig naturligt att utgå från det. Det lokala inslaget fanns framför ögonen på mig: i skogsbrynet utanför huset växer ormbunkar, en av de äldsta växterna som existerar. Ormbunken påminner till sin struktur om palmladet, så jag ritade ett ornament, som är en syntes av dessa två växter.

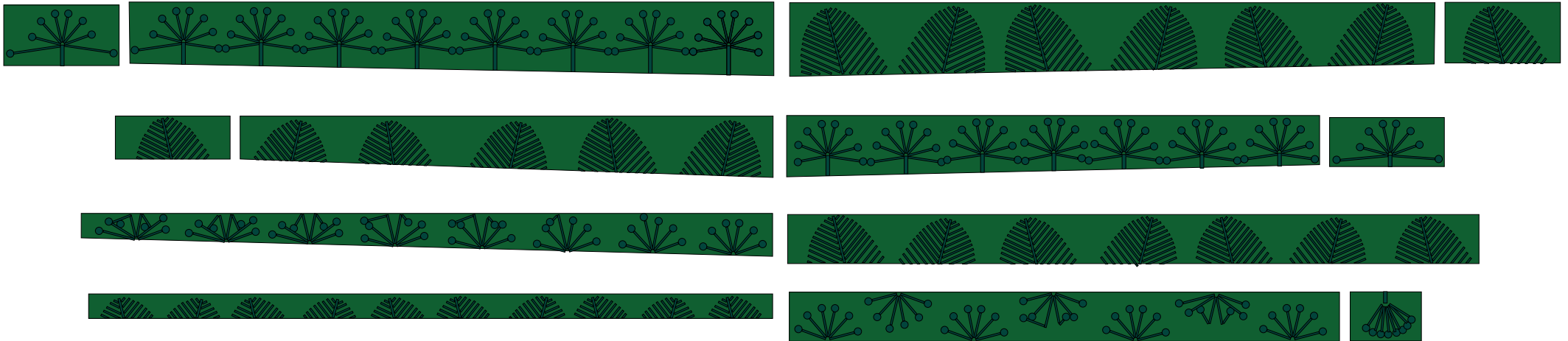
Eftersom husets "taggade" bladstruktur delar upp sockeln i distinkta avsnitt, fick jag idén att alternera palmlad/ormbunksornamentet med ett annat ornament. Utgångspunkten blev jätteflokkan, en hög växt som tidigare användes som trädgårdsväxt, men som man numera anser att man måste avlägsna, eftersom den är giftig, speciellt om man har småbarn i familjen. När husets grund gjordes togs alla jätteflokkan bort med grävskeppan. Nu kan flokkan leva kvar, som



Konstnär Markku Haanpää målar sockeln på *Life on a Leaf*-huset. 2007.



Jätteflokkan som tidigare växte där huset nu finns.



Skiss för ornament på sockeln. (2004). Teckningen gjordes i Illustrator, som möjliggör att man exakt och lätt kan beräkna hur många meter av de olika plastlisterna och mängden av koner som behövs. Skissen visar sockeln i dess fulla längd. Den smalnar av mot husets baksida. De korta avsnitten är "taggarna" i bladet.

ett ornament.

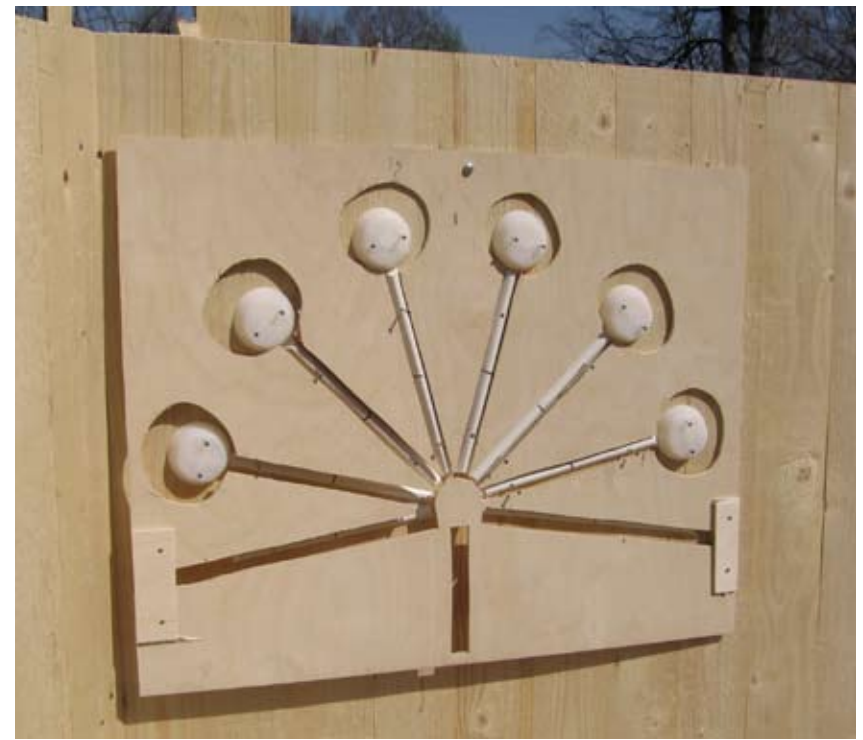
Ornamenteringen på sockeln är mycket klassiskt strikt på husets framsida, men kring huvudingången och kring bladets skaft låter jag ornamenten "flippa ut", dvs. jag och min medhjälpare Sara Nilsson improviserade en rad av palmblad och jättefloklor, som genomgått en kaotisk "genetisk manipulation", där också ett porträtt av mig och Nilsson i form av två stickgubbar ingår. Nilsson fick improvisera porträtten. Det är synd att en del av det kaotiska avsnittet kommer att bli gömt under trappan till huvudingången (om vi inte gör trappan transparent).

Sockelornamenteringens arbetsintensiva del var att på förhand såga ut alla plastlisterna i rätta längder och såga ändorna sneda för att undvika att listerna fastnar i betongen. Vi satte fast dem genom att placera dem i en schablon av faner som fästes på gjutformsväggen. Själva fastsättandet av de färdigt sågade och spikförsedda plastlisterna och konerna, med två medhjälpare, tog inte längre än två dagar. Speciellt om man tänker vilket visuellt nöje sockeln kommer att ge betraktare många decennier framöver, är priset billigt.

Målandet av sockeln gav upphov till ett estetiskt problem: skall jag måla ingröpfungarna eller inte? Efter en provmålning där jag lämnade ornamenten omålade mot en grön sockel, kom jag fram till att det är mycket svårt att göra gränslinjerna mellan den gröna färgen och den omålade ytan exakta, eftersom betongen är ett grovt material. Resultatet såg sjabbigt ut.

Men den viktigaste orsaken till att jag slutligen beslöt att måla både ornament och sockel i samma gröna färg, var att man i annat fall förlorar det delikata spel av ljus och skugga, som ingröpfungarna skapar, med andra ord just det som är den speciella egenskapen hos en ingröpfung. (d.v.s. en tredimensionell verkan, som många målade ornament försöker skapa genom illusion). Se Dagboken 17.8.2007.

På lagerbyggnadens sockel ville jag prova ett mera expressivt sätt att ornamentera. I stället för att fästa objekt på formen gick jag över den med motorsåg och vinkelslip. Det var stimulerande att teckna med motorsågen. På den färdiga sockeln syns resultatet som diagonala organiska linjer i relief. Också här målade jag hela sockeln med en grön färgnyans.



Experiment med att måla endast sockelytan grön och lämna de ornamentala ingröpfungarna omålade. Eftersom kanterna ser sjabbiga ut, beslöt jag att måla allting grönt.



Ornamentiken för sockeln på lagerbygganden gjordes mera expressivt; med vinkelslipmaskin och motorsåg. 2006.



Ornamentiken för sockeln på lagerbygganden färdiggjord. 2008.

2.3.3. Innerväggarna av betong och Kenzo glasteg- let

Eftersom sockelornamentiken lyckades så bra blev jag inspirerad att fortsätta med att ornamentera de inre mellanväggarna av betong på samma sätt. Motivet blev dock ett annat; vid tidpunkten då ornamenten skulle göras hade maskrosen blommat färdigt på tomten och de maskrosbollar jag som barn brukade blåsa på, så att fröna flyger iväg, var mogna. Jag ville fånga detta ögonblick.

Samtidigt sökte jag efter ett sätt att utnyttja de håligheter som uppstått i betongväggen när de rör, som hållit de två gjutformshalvorna på var sin sida av den kommande betongväggen på rätt avstånd från varandra, tagits bort. Min tanke är att dessa håligheter får leva vidare i sin ursprungliga form, som hål som släpper igenom ljus från andra sidan.

Jag kom då på idén att hålet och det cirkelformade område som omger det, kunde kombineras med ett avtryck från de koner jag använt vid sockelornamentiken och tillsammans med några linjer gjorda med plastlisterna, bilda ett flygande frö. Detta krävde förstås också att själva maskrosorna måste avbildas. På den färdiga väggen finns sålunda fyra maskrosor uppförstorade till mänsklig skala. (De utgör också en del av de många skalförskjutningar, som finns i husets estetik).

Den andra mellanväggen gränsar till badrummet. Jag ville på något sätt antyda detta och samtidigt återigen söka efter en koppling till de håligheter, som redan fanns i väggen. Då fick jag idén att håligheterna och konerna kunde vara vattenbubblor, som studsar omkring från golvet när man duschar. Jag skapade två dusch-bilder där vattenstrålarna formas av plastlister.

I mitten av den ena duschen lät jag mina byggare Heinonen & Juvonen göra ett hål i väggen, exakt så stort som en tom Kenzo parfymflaska. I hålet kommer jag att fästa parfymflaskan med silikon. Den är tillräckligt opak för att man inte skall se vad som försiggår inne i badrummet, men ändå tillräckligt transparent, så att man ser om det är ljus inne i badrummet.

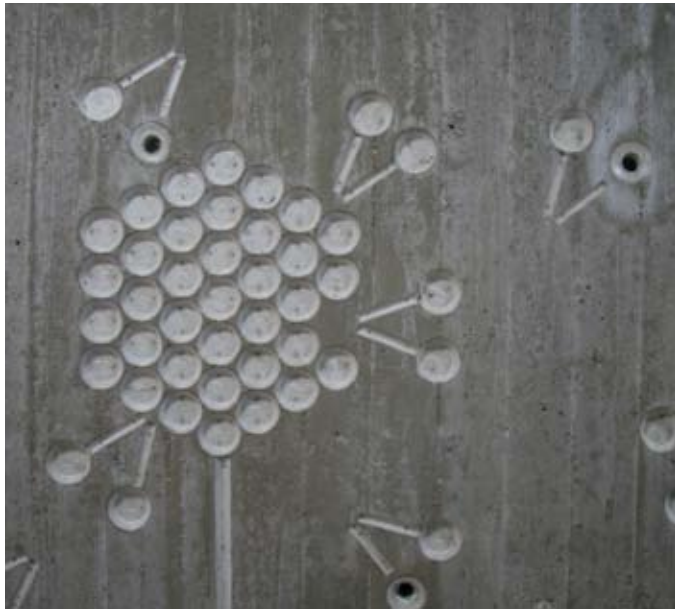
Jag har använt Kenzo parfym under många år. Kenzo är ett märke som är känt för sin koppling till friska naturdofter och naturestetik. Jag har också använt Kenzo skjortor, eftersom man får





dem i delikata grundfärger och fint nyanserade jordfärger. Kenzo skjortorna är dyra, men jag tvättar dem för hand så de håller länge. Sålunda var det naturligt att Kenzo skulle få en central plats i huset, eftersom Kenzo produkterna är en väsentlig del av mitt liv.

I ett skede av planerandet av huset ville jag göra hela denna mellanvägg av blåa glastegel, men den idén föll, när vi beslöt att strukturellt måste husets bärande kärna göras av betong. Så denna ena Kenzo flaska är vad som blev kvar av väggen av glastegel.



2.3.4. De grekiska pelarna

Ibland kan man i insändarspalter se texter av arkitekter som kritiserar när människor förser sina egnahemshus med grekiska pelare. De anses kitschiga och man påstår att de inte passar in i det finska landskapet. I så fall borde man även kritisera de röda och gula husen med vita knutar, vars arkitektur härstammar från klassicismen. Enligt min åsikt passar grekiska pelare hur bra som helst in i den finska miljön. Den grekiska pelaren lånade ursprungligen sin form från trädstammar och i Finland har vi mycket träd.

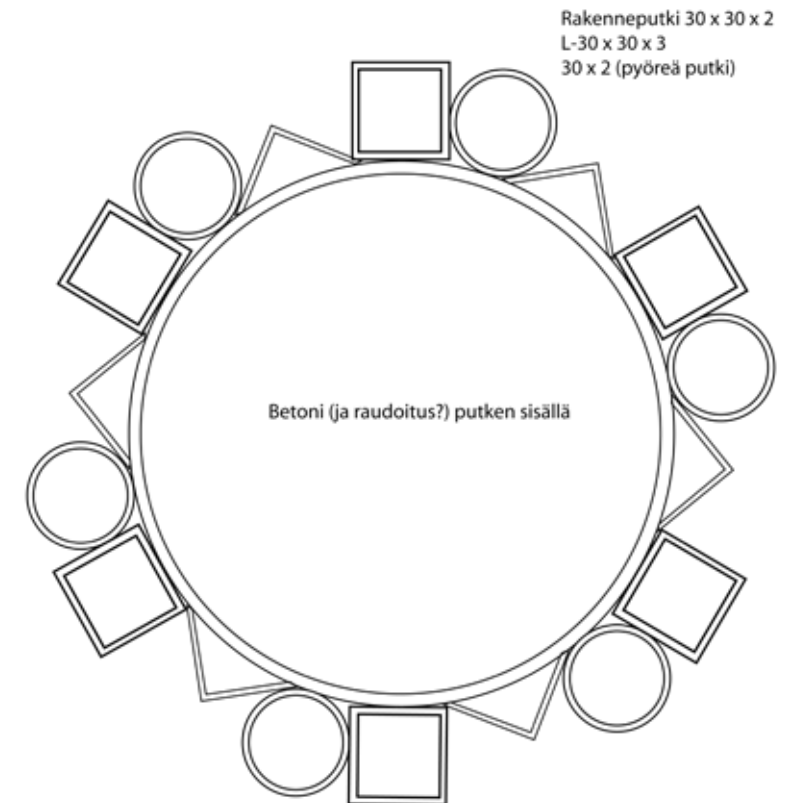
Eftersom vi behövde fem stycken bärande pelare inomhus för att stödja andra våningens betonggolv tyckte jag att jag borde prova på att göra olika versioner av grekiska pelare. (Kanske en bidragande orsak var ge en släng åt de ovannämnda pelarkritiska arkitekterna!)

Den första versionen planerade jag för den pelare som skulle göras längst fram i bladets spets. Den fortsätter på andra sida av första våningens tak upp till den 14 meter långa limträbalken som bär upp taket. Jag utnyttjade det metallrör som konstruktionsritaren planerat för detta ändamål och lät svetsa fast mindre cirkel-, triangel- och kvadrat-formade metallrör på ytan av röret, så att de fästes endast uppe och nere. De buktar sålunda ut en aning på mitten, precis som de klassiska pelarna brukar göra.

Efter det planerade jag, tillsammans med mina byggare, en serie på tre betongpelare, som skulle gjutas i en form som består av ett avloppsrör av plast, inuti vilket jag fäst terrasstak av plast, för att åstadkomma den karaktäristiska pelarytan. På detta sätt kunde jag tillsammans med byggarna gjuta de tre bärande betongpelare. De kom att se ut som ruinpelare, eftersom kapitälerna är litet söndersmulade. Själva pelarna ser överraskande bra ut och terrasstak-plasten gav dem en mycket len marmorliknande yta.



Provgjutning av de grekiska pelarna av betong.



Mall för svetsningen av metallpelaren.

Bilden är tagen sommaren 2006, efter gjutningen av mellanbotten. Till vänster ses den grekiska pelaren av metall och till höger två av de tre grekiska pelarna av betong. På bilden ses också platserna där de 26 lamporna, köpta från second hand shops, kommer att sättas fast. Man ser även hur bladformen har påverkat placeringen av plankorna då man gjort gjutformen för första våningens tak.



2.3.5. Köksbordet

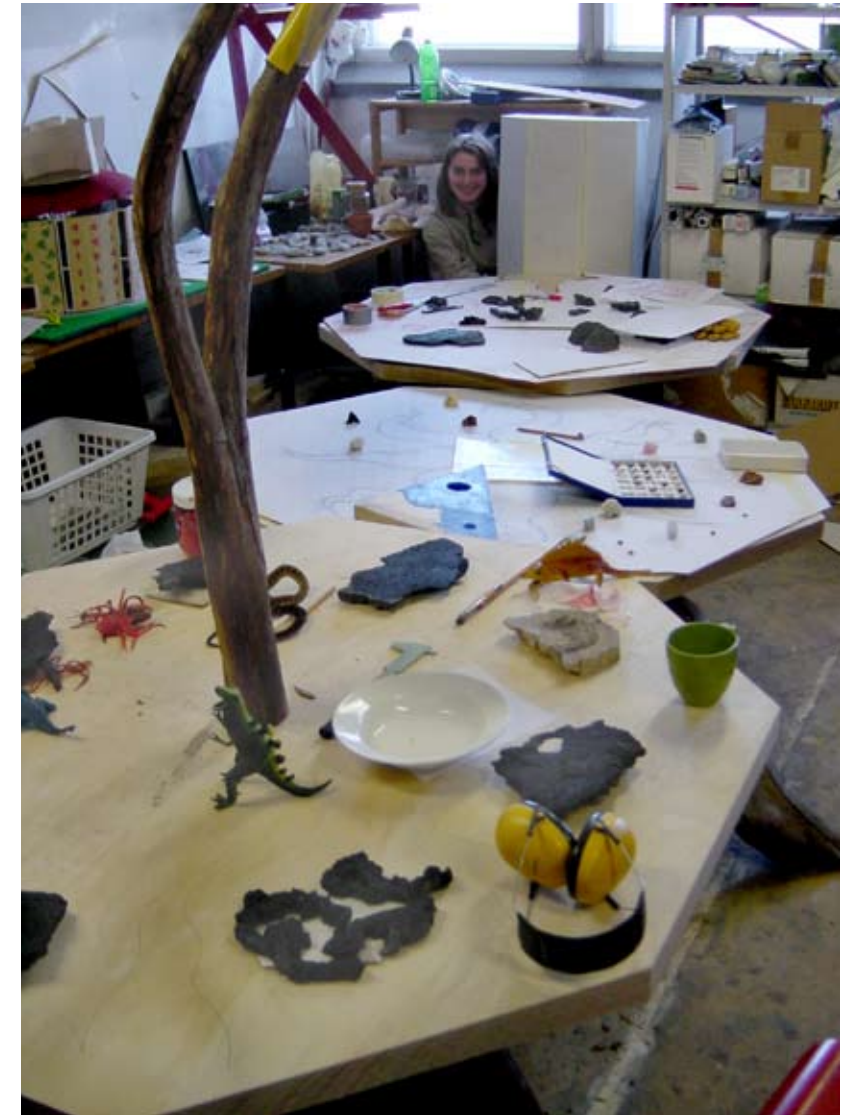
Bordet har alltid varit ett objekt, som är omgivet av en för mig svårgripbar magi. Därför har jag gjort flera konstprojekt där jag sökt efter bordets essens.

Som ung kemi-studerande tillbringade jag mycket tid vid restaurangbord. Eftersom jag stamade svårt, var jag mest tyst och iakttog de kontroll- och dominansmönster, som häskade runt bordet. De tystlåtna och långsamma hade svårt att komma till tals. Ofta är det också så att få verkligen vågar säga vad de tänker, av rädsla för att göra bort sig. Hur mycket bordens form och utseende påverkar dessa processer har alltid intresserat mig. Kan ett avväpnande och fantasifyllt bord, tillsammans med en stimulerande omgivning, hjälpa människor att kommunicera lättare?

Över bordet har många viktiga beslut gjorts. Kanske beroende på att bordet delar upp människan, "hugger av" henne/honom på mitten, så att endast överkroppen syns och ger sålunda prioritet för den intellektuella kommunikationen. De flesta bord är ogenomskinliga och tillåter endast kommunikation med överkroppen. Symboliskt, och även konkret, skyler de benen och könsorganen.

Min tanke är att göra ett bord som är som en skulptur, en skulptural värld (skulpturpark i miniatyr), men som dessutom attraherar människor i egenskap av ett bord. Kan då ett bruksföremål betraktas som ett konstverk? Enligt Immanuel Kant måste ett konstverk (en fri skönhet) vara helt intresselöst. Kant menar att man alltid då man betraktar ett bruksföremål, hur vackert det än är, betraktar det på ett annat sätt, eftersom man alltid tänker också, eller främst, på dess användning.

Jag tror, vilket baserar sig på erfarenheten från mina egna bord-konstverk, att man i ett bruksföremål, kan inkorporera världar, som är "fria" från bruksföremålet. Det faktum att man måste ta i beaktande att bordet används som bord kan stimulera till nya infallsvinklar till exempel tanken på en värld under bordytan. Man kan också tänka sig att man har enskilda små skulpturer på bordsytan (ett exempel är vasen på *Kaffedrickarens superbord (1994)*, som inte går att använda som en normal vas). Vad är då bordsytan? En ram, en ny konstvärld? Man behöver inte använda bordsytan, den kan likaväl bara betraktas. Sålunda pågår det en växling mellan ett rent synint-



Anu Mäkinen utför sin praktik för Yrkeshögskolan Sydväst med att göra bostaden för vinflaskorna, som placeras under en av köksbordets tre delar. Anu håller pappmodellen för vinflaskornas bostad i handen. Här ses bordet under planeringsskedet. 2004.



Jan-Erik Andersson. *The White Knight and the Table of the Longing Hearts*. Interaktiv skulptur. Besökarna skriver på bordet med timmermanspennor. Artranspen-
nine98, Wakefield, 1998.

ryck och en tanke på användning. Man kan ju likväl tänka sig att använda en målning som ett bord, om den är välspänd eller målad på en skiva, eller som en bordsduk, om den är målad på duk och man tar bort den från ramen.

Eftersom jag gjort en rad bord som konstverk, var det naturligt att jag ville fästa stor vikt vid utformandet av kökbordet, trots att största delen av de stolar, bord, lampor, toalettstolar, lavoar och badkar, som kommer till huset är antingen från vårt nuvarande hushåll, upphittade eller köpta från secondhand-affärer.

Projektet att skapa det kombinerade köks- och festbordet började redan år 2003, långt innan *Life on a Leaf*-huset började byggas. Jag ritade upp kökets konturer med målartejp på mitt ateljérumsgolv för att kunna anpassa bordet till kökets storlek och få ett funktionellt bord.

De första idén var att göra ett organiskt format bord i samma stil som *Kaffedrickarens superbord*. Men innan jag började arbetet ändrade jag mig och utgick från att huset behöver kontraster för att de organiska formerna bättre skall komma fram. Jag sökte efter en form som skulle vara såväl geometrisk som organisk. Då gick jag tillbaka till den tid då jag studerade organisk kemi och tänkte att en formel från den organiska kemien kunde sitta bra. Det ger en koppling till en tidperiod av mitt liv som varade i sex år.

Jag utgick därför från tre stycken Benzen-ringar, tre sex-sidiga "muttrar", som skulle rulla på hjul och gå att koppla ihop med varandra. Men efter att ha skurit ut bordet i skalan 1:1 i papp, upptäckte jag att jag måste göra flera sidor på muttrarna, för att bordet skulle bli mera praktiskt. Det blev sålunda tre stycken åtta-sidiga muttrar.

Jag beslöt att alla tre muttrar skulle vara olika, så att man kunde välja vilken energi som passar en vid ett speciellt tillfälle. Den första muttern planerades som "jord-muttern" och har en stor stubbe under bordsskivan på vars rötter man kan sätta sina fötter. Inne i bordsskivan finns ingjutna lavastenar och plast-ormar, spindlar och krokodiler, i genomskinlig harts. Som intarsia i bordsytan finns eldslågor av akrylat. De är infällda genom CNC skärning, vilket möjliggör att man kan skära ner en på datorn ritad yta, i detta fall 2 mm, in i träskivan, i vilken den färdigskurna akrylatbiten fälls in. Det blir roligt att testa om gästerna vill äta med spindlar och ormar under sina fat!

Om inte så kan de ta plats vid den andra muttern, vars utgångspunkten är rymden. I en ultra-



Matilda Ekman utför sin praktik för Borgå Hantverks- och konstindustriskola med att finslipa ytan på en av köksbordets tre delar, "jord-muttern". I urgröplingarna syns lavabitar och plastdjur. 2008.



Anu Mäkinen utför sin praktik för Yrkeshögskolan Sydväst med att göra bostaden för vinflaskorna som placeras under en av köksbordets tre delar, universum-muttern. 2004



Jan-Erik Andersson. *Kaffeälskarens superbord* (1994) i bakrummet på CLEAN/PUHDAS/REN- utställningen i Galerie Sculptor, Helsingfors, 1995.



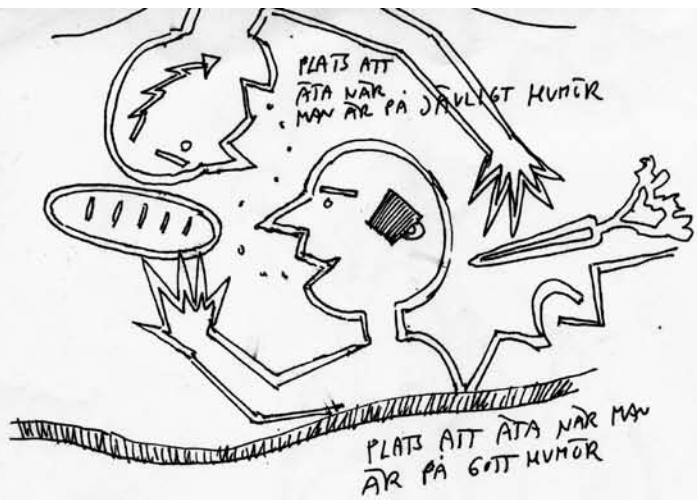
Jan-Erik Andersson. *Hjärtbordet*. Interaktiv skulptur på Dialog-utställningen i Muséet för nutidskonst, 1996.



Jan-Erik Andersson. *Pomona, den virtuella dagboken*. Virtuellt interaktiv skulptur i Sirkkala skola, Åbo, 2003.



Jan-Erik Andersson. *Ceremonibordet* (2000). Interaktiv skulptur med inbyggt ljud av Shawn Decker. Galerie Sculptor, Helsingfors, 2003.

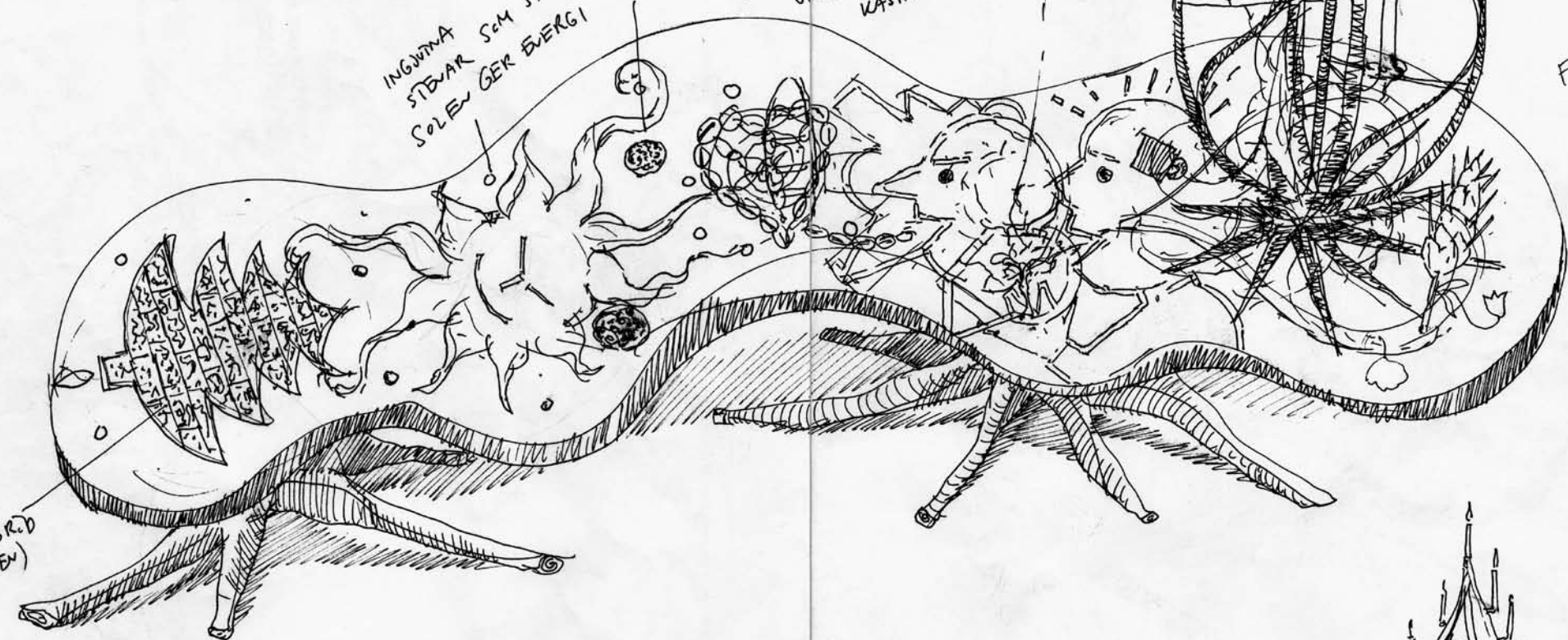


INGVINA SOM STÄMMER
STENAR SOM GIVER ENERGI
LAVASTENAR
SOM METEORITEN

STRECKSTENAR
FORMAR HJÄRTA
UNDERLAG FÖR
KASTULL

DISKUSSION
OM MAT

FEST
PLATS



KVÄCKEBÄRD
(YHÄLSTEN)

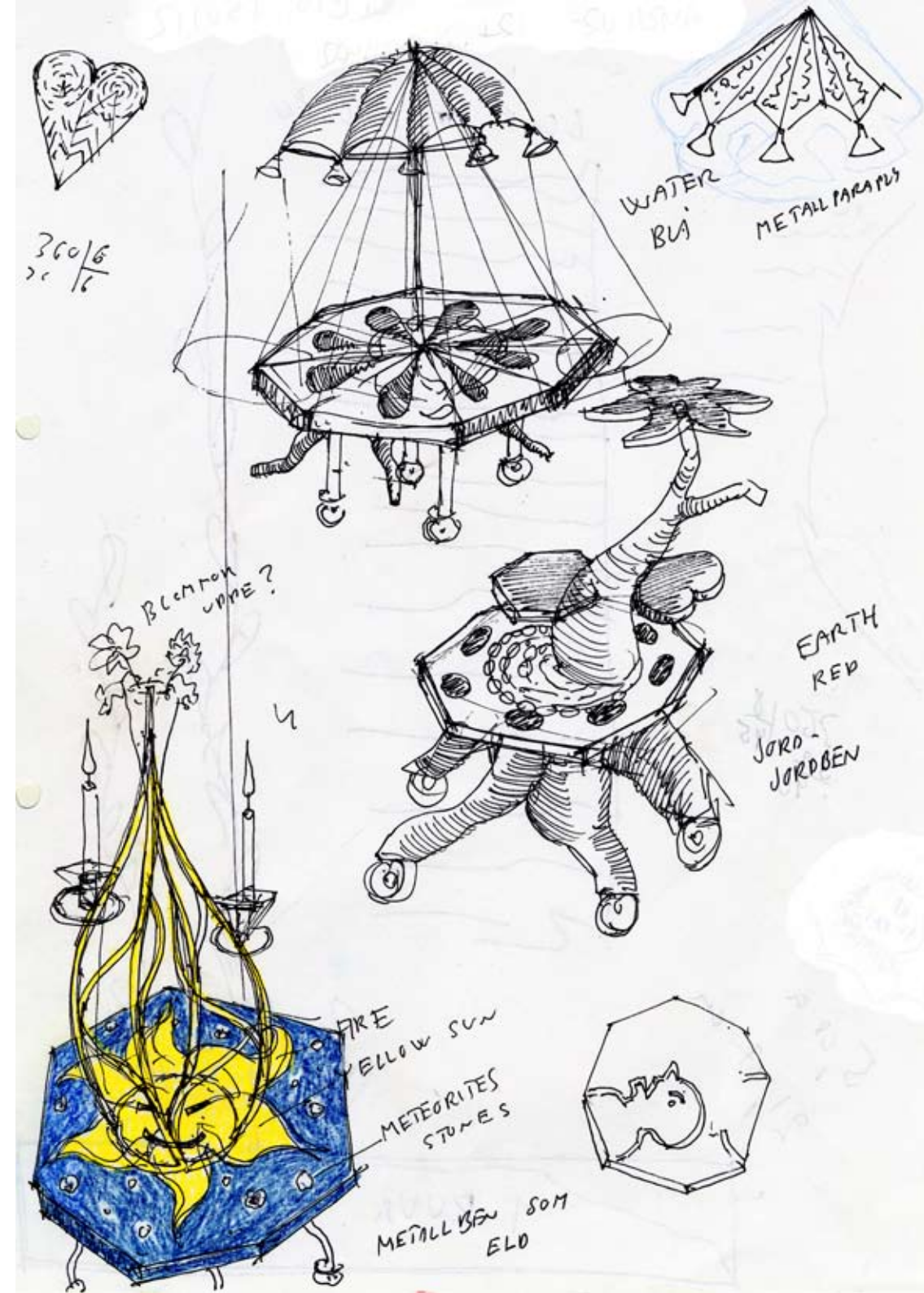


Jan-Erik Andersson. En av de första skisserna för köksbordet i Life on a Leaf-huset. 2002

marinblå målad yta finns en sol i gul akrylatplast infälld, tillsammans med olika typer av stenar i genomskinlig harts, som fungerar som planeter. Denna bordsskiva är lagd på ett skåp som rullar på hjul. Skåpet, som fungerar som vinflaskornas bostad, är ett samarbete mellan mig och hantverksstuderande Anu Mäkinen. Skåpet utförde hon år 2004, som sitt praktikarbete vid Yrkeshögskolan Sydväst. Vi har tillsammans planerat ornamentiken, som utgår från vin-temat och är utförd som en kombination av enkla trälistor, olikfärgad akrylat, bladguld och målade träytor. Inspiration för färgvalet fick jag från en kyrka i Porto Seguro i Brasilien. Skåpet är försett med ett lås. Man måste sålunda göra en del arbete, genom att krypa under bordet och öppna det, för att få tag på en flaska vin.

Jag har i detta bordsprojekt koncentrerat mig på att det finns liv både under bordet och ovanpå det. Den stora stubben under "jord-muttern" är också ett mycket spännande ställe för små barn att krypa på och över. Jag tror vi behöver fästa större vikt vid det perspektiv på omvärlden som barnen har.

Jan-Erik Andersson. Skisser för köksbordet i *Life on a Leaf*-huset. Bordet har nu antagit formen av tre "muttrar". 2003.



2.3.6. Bladets bas / spiraltrappan

Under de tio år husprocessen fortgått har idéerna kring spiraltrappan och rummet kring den ändrats flera gånger. En bärande idé var länge att använda en industri-spiraltrappa och kring den, på väggen, ha hela mitt förvaringsutrymme. Det var tänkt att utvecklas till en sorts Merzbau¹, där mina småsaker, böcker och kläder så småningom skulle hitta sin plats. Jag hade som avsikt att fästa gamla skåp, Lundia-hyllor, byrå- och brödlådor på väggarna. Mina Kenzo skjortor i olika färger skulle hänga på väggen, så att de samtidigt skulle utgöra en dekoration och samtidigt vara tillgängliga då jag rör mig i trappan. Hela trapphallen vars höjd är 6 meter skulle sålunda vara ett estetiskt kaos, en installation som förändras.

I ett senare skede utvecklades idén till att industri-spiraltrappan ersattes av en trappa, som jag själv skulle bygga av material som blivit över från bygget. Denna idé för trappans konstruktion visade sig dock vara i det svåraste laget för att byggas av mig, så den ratades.

Tyvärr omfattar inte min minimalistiska sambo Marjo idén om att väggarna kring spiraltrappan skulle göras till förvaringsutrymme. Hon vill bevara rummet kring spiraltrappan intakt, utan någonting på väggarna! Jag har nu gett efter, vilket betyder att jag får försöka göra mig av med så mycket "onödiga" saker som möjligt innan vi flyttar in, eftersom det kommer att bli tunnsått med förvaringsutrymmen.

Eftersom vi nu har beställt en trappa gjord av metall från Saarenhovens metallverkstad så kommer trapphallen att se mycket modernistisk ut. Bladets bas har ett "veck" där det finns 20 cm breda fönster placerade vertikalt hela vägen från golv till datorstudions tak. Man ser inte fönstren direkt från trappan, enbart ljuset, som vackert faller på den rundade väggen. Jag medger att det ser fint ut och har därför gett efter; trappan får bli en hyllning till det bästa i modernismen, de organiska former som till exempel Corbusier och Aalto använde i en del av sina byggnader. Det finns flera estetiska lösningar i huset, som baserar sig på den mera expressiva modernismen. Det passar in i konceptet om att olika estetiska synsätt kommunicerar med varandra i huset.

128 1. Konstnären Kurt Schwitters byggde tre Merz-projekt där han inkorporerade personliga föremål, konstverk och upphittat bråte till en kubistisk skulptur, som växte till en arkitektonisk konstruktion. Det första påbörjade han ca. 1923 i Hannover, det andra i Lybacken i Norge 1936 och det sista i Ambleside, Storbritannien, 1946. Se Ian Hunters artikel i Jan-Erik Anderssons och Jen Budneys bok *WILD Fantasi och arkitektur* (2007)



Trappa i *Dolmabahçe* palatset, Istanbul, 1856.



C.L. Engel. Trappa i *Observatoriet i Åbo* 1819.

På spiraltrappans trappsteg av järn kommer jag att fästa bitar av olidfärgade linoleummat-
tor som blivit över från tidigare konstprojekt, så det finns fortfarande en möjlighet för mig att
åstadkomma ett visst kaos.



2.3.7. Golven

Jag har strävat efter att lägga stor vikt vid ornamenteringen av golven. Känslan att energin kommer underifrån och "lyfter upp en" fascinerar mig.

Inspiration har jag fått, till exempel av den ockra-gul-gröna färgen, som Aalto använt på golven i sanatoriet i Pemar, de ornamentala ytorna på golven i italienska kyrkor och trottoarerna i centrum av Genova.

I ett skede hade jag tänkt att alla golvytor kunde göras av ornamentala plattor av linoleum, 30 x 30 cm stora, som skulle datorskäras av Forbo (firma som säljer linoleummattor) enligt mina mönster. Men tyvärr blev projektet allför dyrt, trots att Forbo skulle ha sponsrat alla mattorna. Det är ännu mycket dyrt att skära ut med datorstyrd skärning. Därför övergick jag till att endast till den grad jag har råd med, göra golven med linoleum-ornamentik och göra de övriga, i praktiken de flesta, golvytorna genom att måla betonggolvet med betongfärg.

Det är klart att man också kunde måla mönstret på betonggolvet genom att använda schabloner, men effekten är tyvärr inte lika fin. Ett målat mönster har en för mediet karaktäristisk "ytlighet". Mönstren måste också målas på det undre färglagret och det ger upphov till att det påmålade lagret finns några bråkdelar av en millimeter ovanför och detta glapp "känns av". Om man datorskär olika bitar av en lika tjock linoleummatta och fäller in dem i varandra blir den resulterande ytan exakt på samma nivå, ingenting finns på varandra. Det finns också ett annat "djup" i linoleummattans färger: Man "känner av" att materialet är tjockt (2 mm) i jämförelse med ett lager färg och att linoleummaterialet är färgat djupare än bara på ytan. Eftersom Forbos Marmoleum-mattor har ett marmorlikt mönster uppstår en variation eftersom de datorskärda bitarnas marmormönster finns i olika riktning i förhållande till sin omgivning, vilket bidrar till att göra ytan intressant. En annan detalj som påverkar uttrycket är att det alltid kommer att synas en linje där skarven mellan de olika linoleumbitarna finns. Den gör att ytan inte ser tryckt ut, utan är sammansatt av precisionsskurna bitar, som en intarsia, vilket ger ett intryck av att arbete och omsorg har lagts ner på ytan.

På första våningen är det endast det avsnitt av vardagsrummet som öppnar sig sex meter



Alvar Aalto, Sanatoriet i Pemar, Finland (1933)



Trottoar i Genova, 2005



Provsurna ornamenterade plattor (mönstret Apple, Grass and Snow) av linoleum för vardagsrumsgolvet. 2007.



Författarens intresse för grundfärgerna kan spåras långt tillbaka. Mopeden är målad av författaren i rött, blått och gult. Samma färger, i litet blekare nyanser, kan ses i kläderna. Märk även mopedens organiska former. 1969.

upp mot taket som kommer att ha en ornamenterad yta av olikfärgade linoleummattor. Det är det enda av de fem mönster, som jag designat för olika rum i huset som jag har råd att utföra nu.

Mönstret baserar sig på en historia jag skrivit om Karin Månsdotter, Konung Erik XIV:s hustru. Hon har fallit omkull under äppelträden då den första snön fallit på den ännu gröna gräsmattan och ser då ett svart ruttnat äpple framför sig (se kapitel 2.3.14). Historien och mönstret baserar sig på ett visuellt intryck jag fått under senhösten på tomten. Jag har låtit skära 9 stycken 30 x 30 cm rutor för att prova hur mönstret fungerar i praktiken. Alla fem mönster (inklusive de fyra mönstren, som inte förverkligas för tillfället) kan ses på bilderna invid.

De övriga golvytorna på första våningen målas med betongfärg. Köksgolvet får en mörk kall röd färgnyans, korridorgolvet vid ingången blir djupt ultramarinblått och vardagsrummets golv längst fram i bladets spets blir senapsgult. Med andra ord grundfärgerna, men en aning nyanterade. Jag har även valt den röda färgen så nära köksskåpens röda färg som möjligt, för att åstadkomma en färgalternering; rött golv-vita köksskåp/köksmaskiner-röda väggskåp-vitt tak.

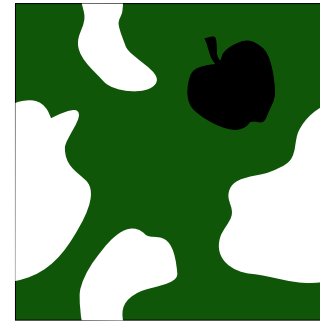
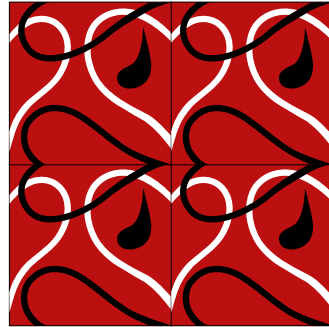
Korridorens blåa färg är ämnad att passa ihop med skorstenspipans ultramarinblåa färg (skorstenen är fastsatt i golvet), så att man får känslan av att den blåa färgen från golvet åker upp i skorstenen.

Jag har köpt små burkar av olika färgnyanser som jag målade på hårdskivor för att testa golvens färger. Det är värt att göra det, eftersom de små färgfälten på färgkartorna inte motsvarar den effekt färgen har då den sätts på i stora ytor.

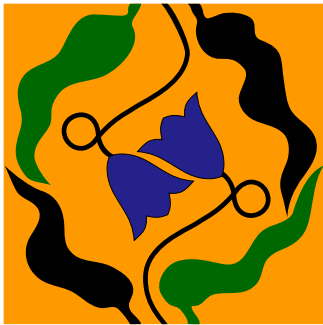
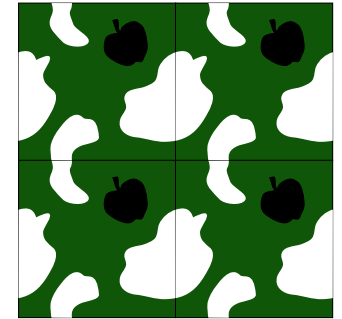
Andra våningen kommer att ha en ornamenterad golvyta i den korridor, som leder från spiraltrappan till mitt och Marjos sovloft. Den görs av olikfärgad linoleum, men inte med datorstyrd utskärning. Jag har provat en metod som är arbetsintensiv, men billig. Jag har fått låna en manuellt driven stansmaskin och beställt två stansar; en kvadratformad och en triangelformad. Med dessa stansar jag ur linoleummattor. Om allt går bra, kommer jag att göra ett liknande mönster på golvytan, som finns i datorstudion. Mönstret är skapat som ett samarbete mellan mig och hantverksstuderande Matilda Ekman, enligt en modell tagen från en bok om geometriska mönster med utgångspunkt i triangeln och kvadraten.



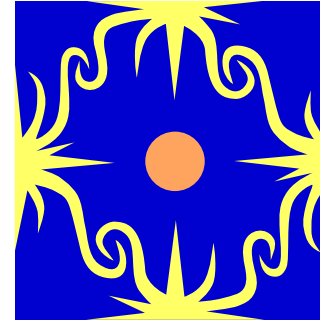
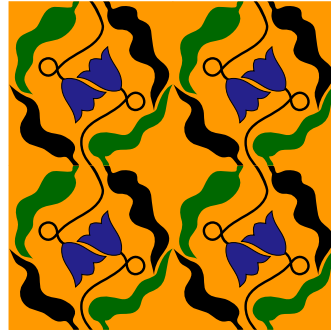
Love. Sovrummet. Ca.145 st. 33,3 x 33,3 cm. Tre färger.



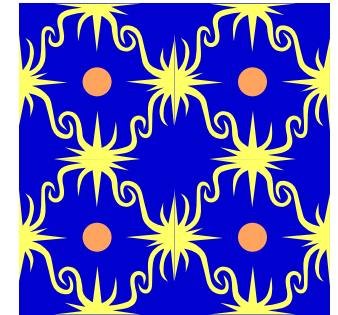
Apple, grass and snow. Vardagsrummet 2. Ca. 130-140 kpl 33,3 x 33,3 cm. Tre färger.



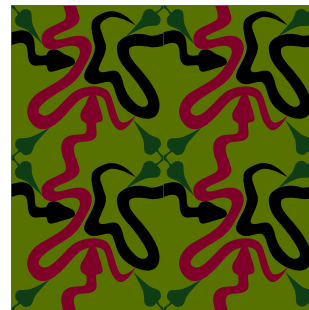
Bluebell and pepper. Vardagsrummet 1. Ca. 155 st. 33,3 x 33,3 cm. Fyra färger.



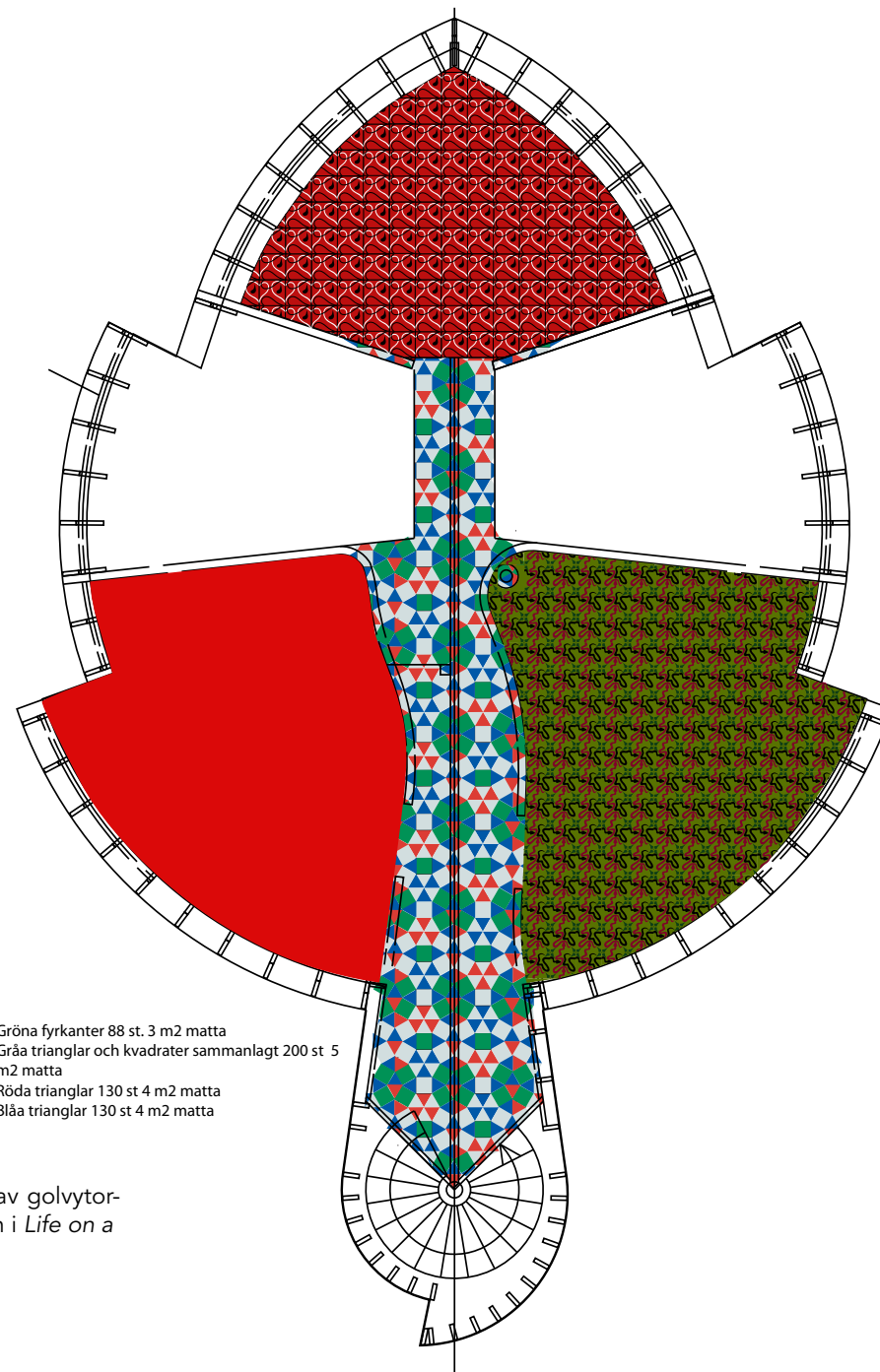
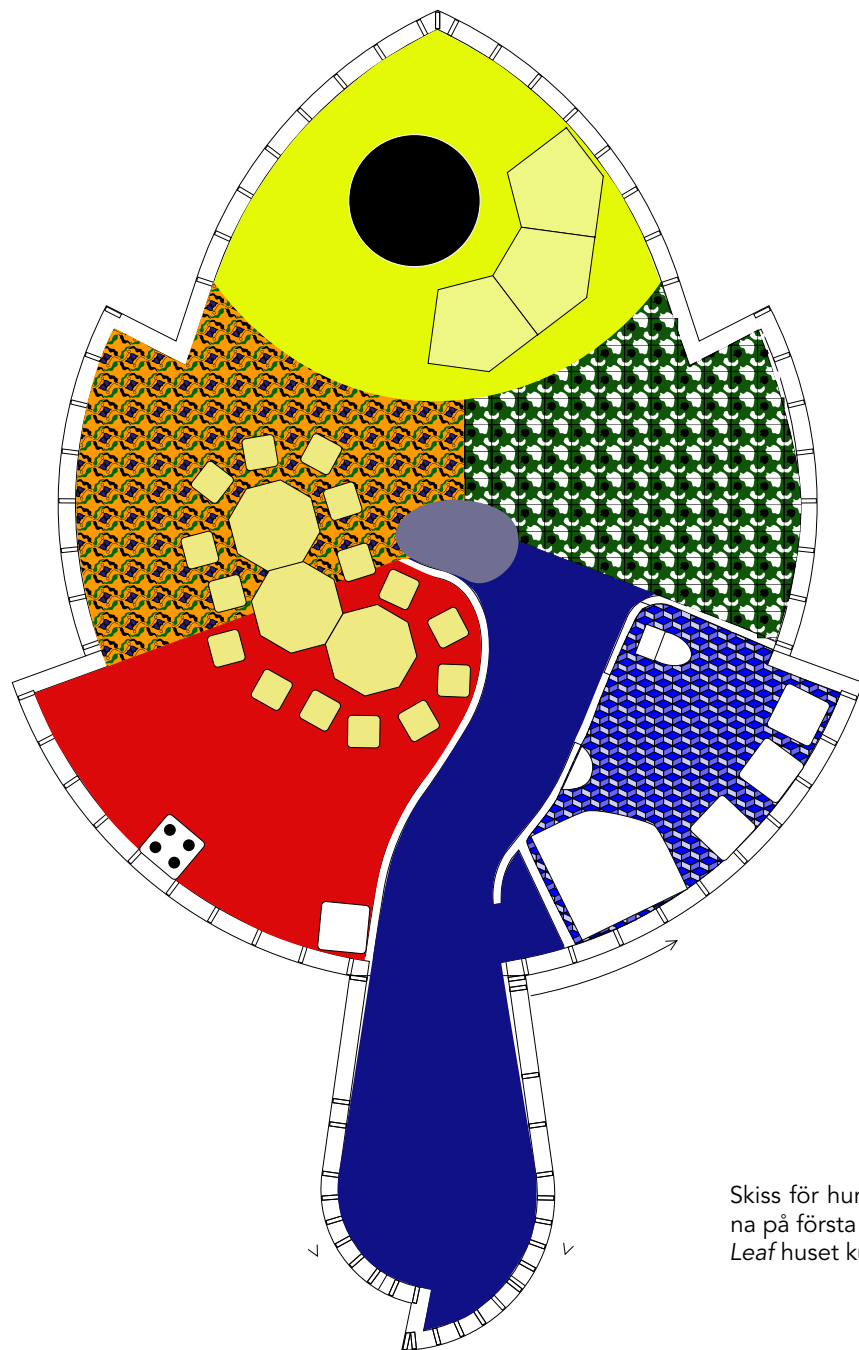
Spacetravel. Korridor på andra våningen och datorstudion. Sammanlagt 210 +145 = 355 kpl 33,3 x 33,3 cm . Tre färger.



132 *Djungle snake*. Adrians rum. Ca. 190 kpl 33,3 x 33,3 cm. Fyra färger.

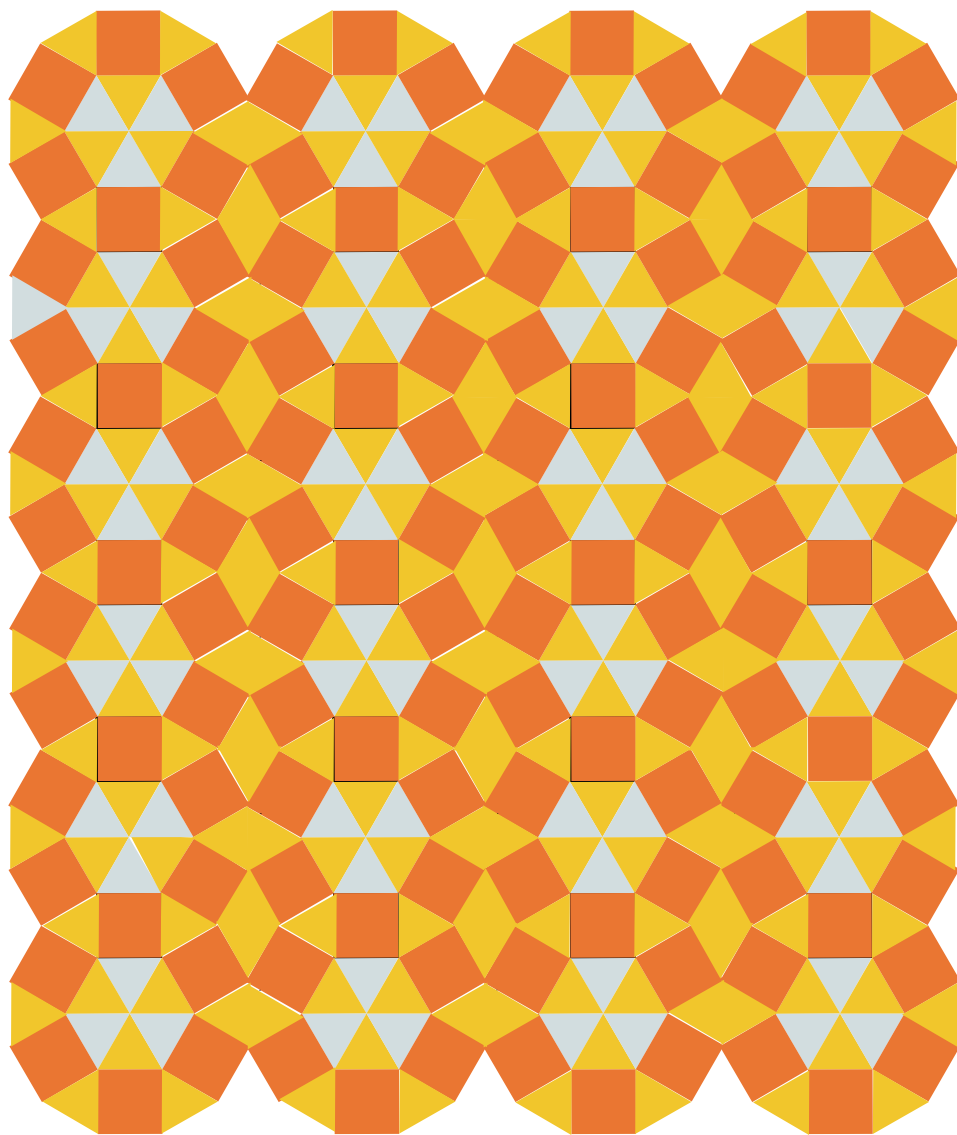


Life on a Leaf husets golvvornamentik
Jan-Erik Andersson 2006

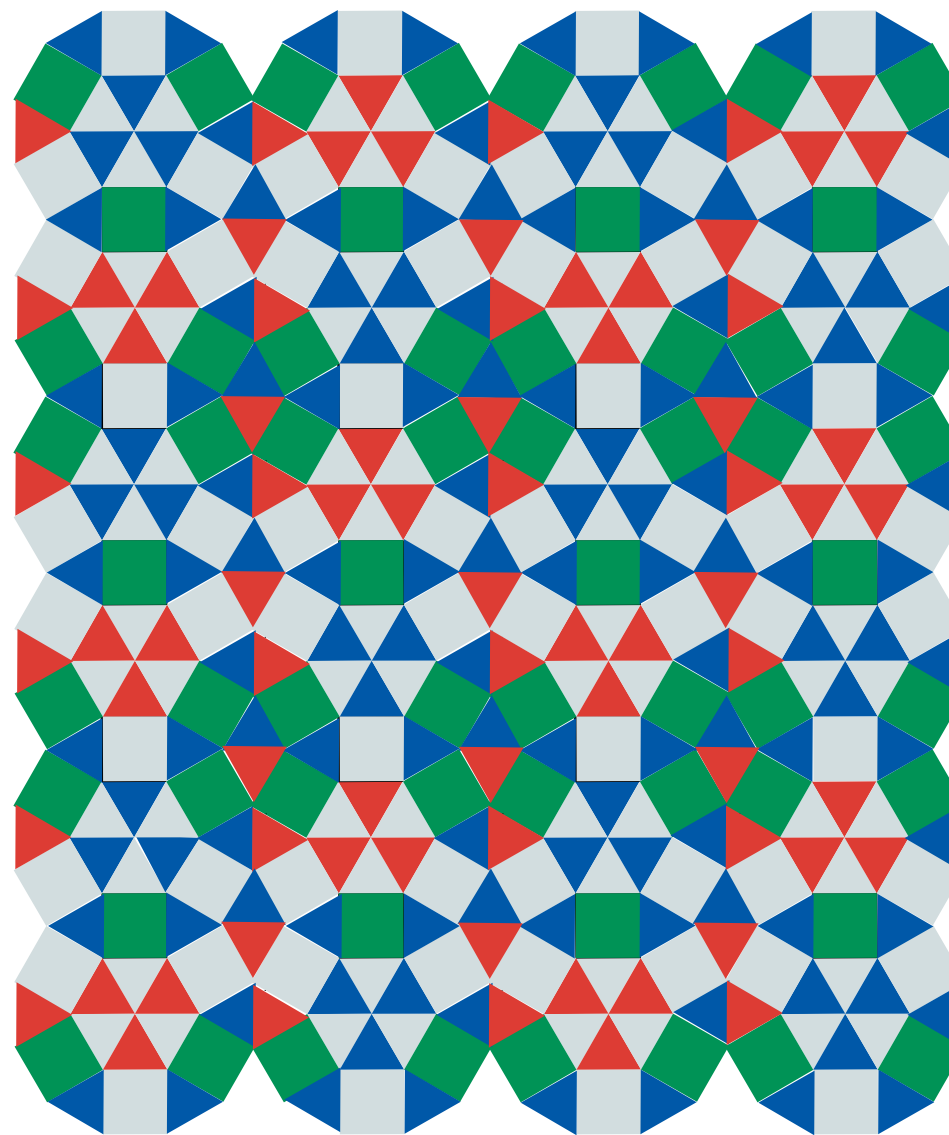


Gröna fyrkanter 88 st. 3 m² matta
 Gråa trianglar och kvadrater sammanlagt 200 st. 5
 m² matta
 Röda trianglar 130 st 4 m² matta
 Blåa trianglar 130 st 4 m² matta

Skiss för hur ornamenteringen av golvytor-
 na på första och andra våningen i *Life on a*
Leaf huset kunde utföras. 2007.



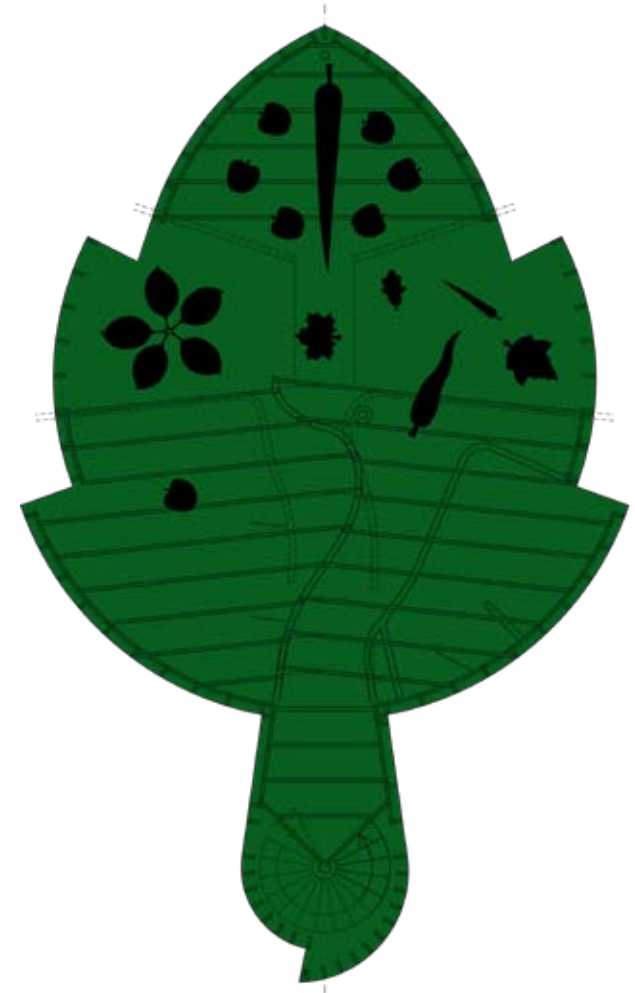
Skiss för ornament på golvet i datorstudion på tredje våningen. Utarbetad som ett samarbete mellan mig och artesanstuderande Matilda Ekman, 2008.



Skiss för ornament på golvet i korridoren på andra våningen. Utarbetad som ett samarbete mellan mig och artesanstuderande Matilda Ekman, 2008.



Test för ornamentering med triangel- och kvadratskurna linoleumskivor. Marjo i bakgrunden. 2008.



Skiss för ornament på golvet i första våningen. Idén var att antingen skära ut figurerna i linoleum eller att måla dem med betongfärg. Idén utvecklades inte vidare. 2006.

2.3.8. Hyllväggen

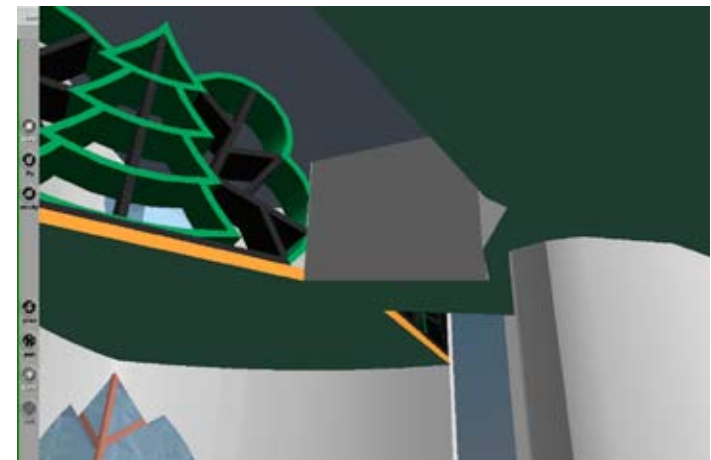
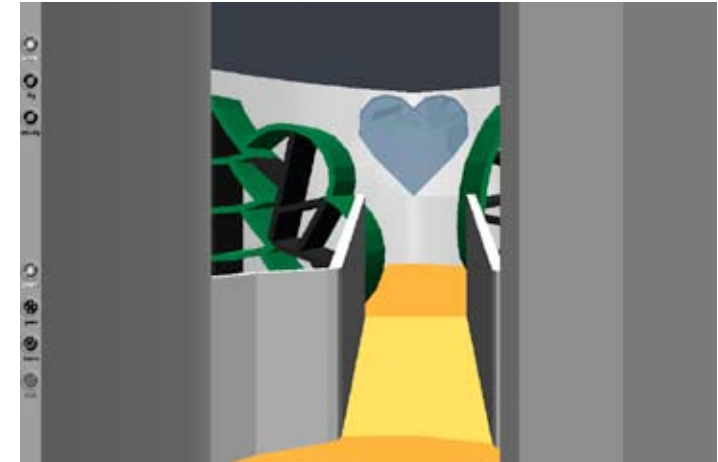
Då jag planerade andra våningens utseende ville jag intuitivt ha en öppning som sträcker sig genom båda våningarna sex meter upp till taket. Intuitivt ville jag också placera min och Marjos säng längst fram på andra våningen med utsikt mot Åbo slott. Resultatet blev att en liten bro av betong förbinder andra våningens rum med sovloftet längst fram och mellan dem finns det öppna utrymmet. Men när jag på arbetsmodellen undersökte hur det skulle se ut om man stänger till detta loft med en vägg och en dörr, kom jag fram till att huset som helhet skulle se mycket instängt ut, sett nerifrån från första våningen, om jag gjorde det.

Lösningen blev att förse sovloftet med en halvöppen vägg, som samtidigt skulle fungera som bokhylla och skulptur, eftersom den skulle formas som en stiliserad skogsprofil.

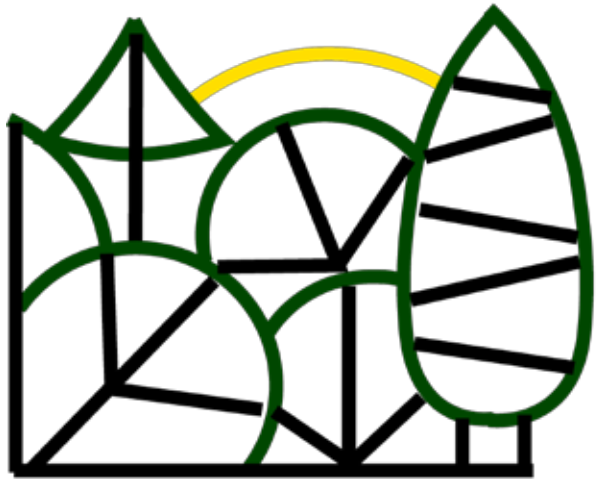
Planeringen gjordes i början av 2000-talet och då hade jag ingen aning om att nu, år 2008, är Adrian Andersson, 4 år, en medlem i familjen. Nu känns det som om att vi vuxna kanske vill ha möjlighet att stänga en dörr till vårt sovloft. Men, Adrian har ett eget rum, som vi kan stänga dörren till och om jag och Marjo verkligen vill vara ifred, så kan vi ibland sova i Marjos rum.

Den flata baksidan på hyllväggen, mot det öppna utrymmet, kommer att få lister påsatta, som exakt visar var hyllornas konturer finns på andra sidan. Hela hyllan kommer att målas.

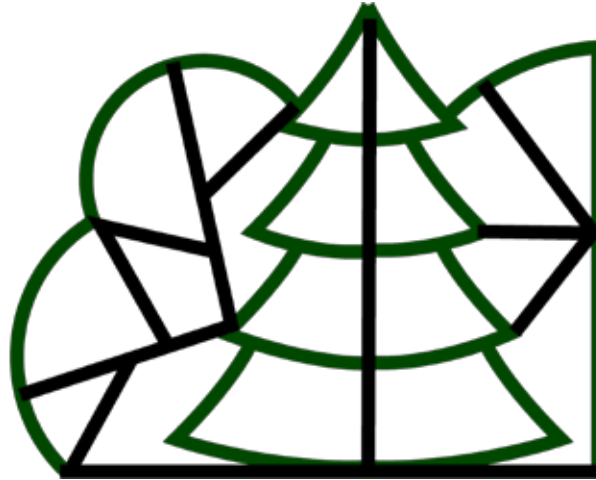
Bokhyllan görs av hantverksstuderande Viktor Nylund som elevarbete för Yrkeshögskolan Sydväst i Åbo.



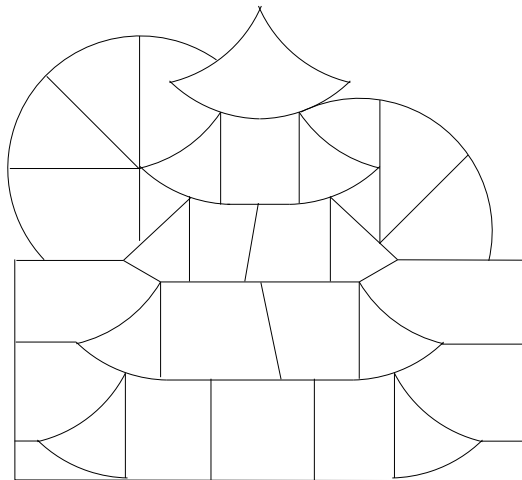
Screenshots tagna från VRML modellen av huset som kan ses på husets Internetsidor www.anderssonart.com/leaf (15.8.2008)
VRML modellen möjliggör att man via en webläsare kan röra sej tredimensionellt i huset, till och med flyga över det.



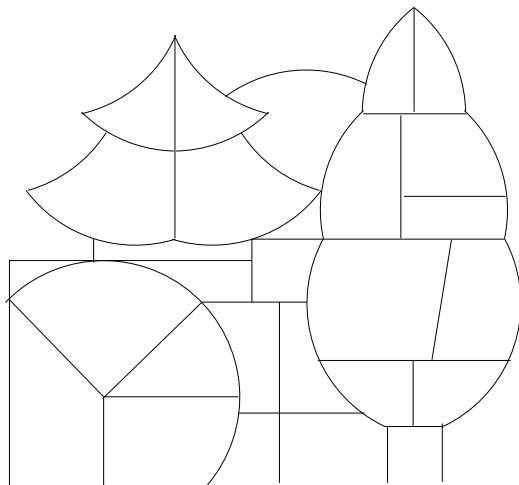
De första teckningarna av bokhyllan/väggen. 2001.



Hantverksstuderande Viktor Nylund gör den kombinerade bokhyllan och väggen för sovloftet. Här med skissen i skalan 1:1. 2008.



Teckningarna av bokhyllan/väggen som hantverksstuderande Viktor Nylund utgick från då han byggde hyllan. 2001.

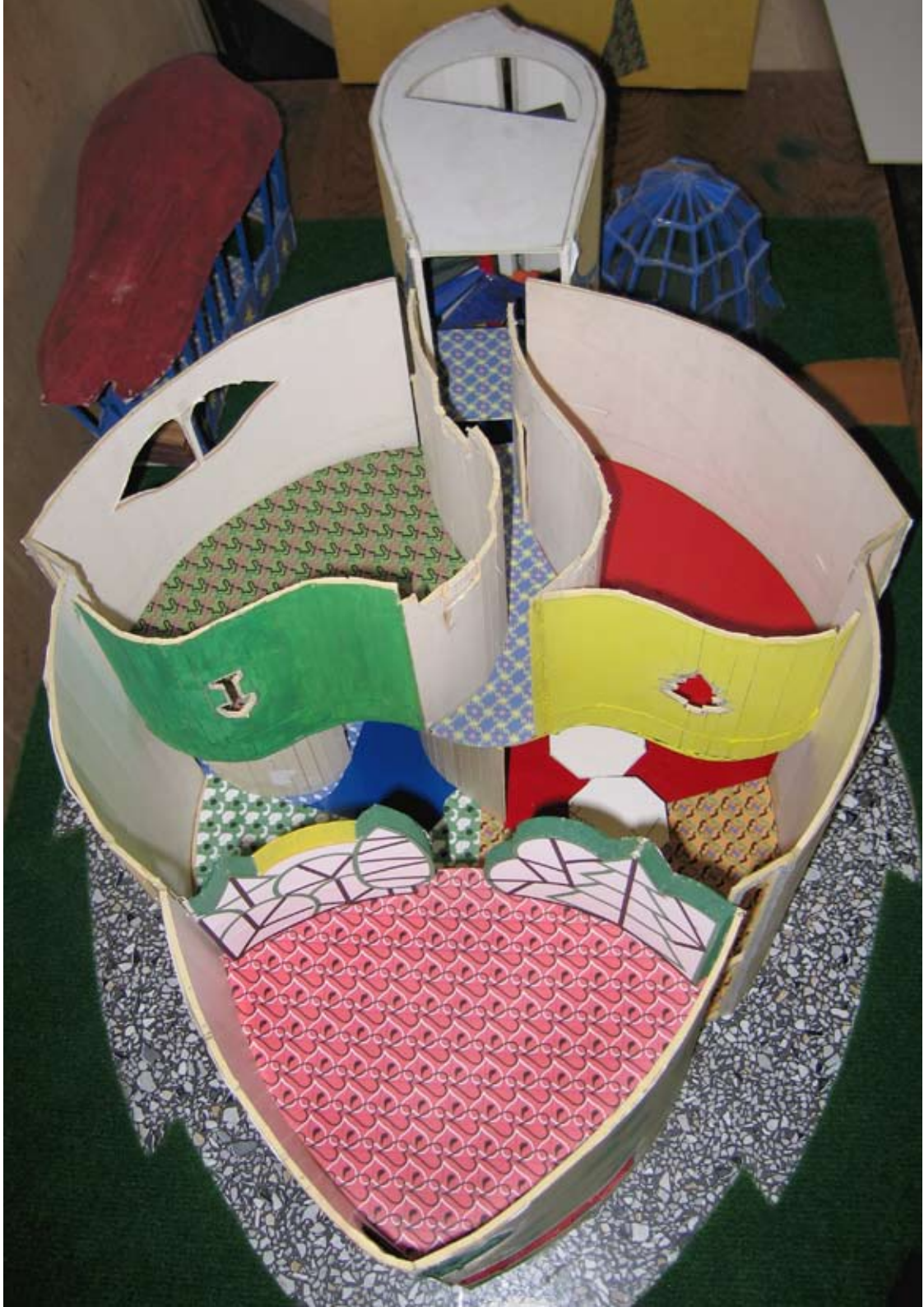


Hantverksstuderande Anu Mäkinen testar modellen då mellanbotten var gjuten. 2006.



Hantverksstuderande Viktor Nylund har fått färdigt båda delarna av bokhyllan. (9.8.2008). Han har själv föreslagit och fått göra delar av den mera organisk. Vi har planerat dessa tillägg tillsammans. Vi får se hur praktisk det kommer att bli att förvara saker på hyllor, som inte är räta! Hyllan är inte tänkt primärt som en bokhylla, utan för foton, personliga minnessaker samt mobil- och kameranaladare, kläder, strumpor, handdukar och lakan. Hyllan kommer ännu att målas.

Life on a Leaf -husets arbetsmodell. Här syns alla de planerade ornamentala golvytorna. Bokhyllsväggen syns på kanten av sovloftet längst fram i bladets spets. 2006.



2.3.9. Taken

Vid sidan om golven har jag även velat visa speciell uppmärksamhet vid ornamenteringen av taken, eftersom man normalt fäster så lite uppmärksamhet vid det.

Hela taket på andra våningen, som också syns ner till första våningen på det ställe där vardagsrummet är öppet ända upp, består av horisontella balkar av trä, som tagit sin struktur från bladets vener. Dessa är målade i en mörkgrön färg, som kontrasteras mot takytans vita färg mellan balkarna. Med ett undantag; då balkarna går in i Marjos rum blir de vita, liksom det övriga taket. Marjo, som representerar en minimalistisk hållning, har planerat sitt rum så enkelt som möjligt.

På balkarnas undre sida kommer dagsljusrör med dimmer att installeras på plankor som är fästa 10 cm under balkarna, så att ljuset indirekt kastas upp mot taket. Detta gör att man kommer att kunna belysa hela taket på olika sätt och det kommer att ha en viktig funktion i att skapa stämning i huset.

På taket i vardagsrummet (den del som finns under sovloftet på andravåningen) installeras 26 stycken lampor från min samling av maximalt egenartade, enligt mångas åsikt "fula", lampor köpta från second hand shops. Dessa installeras med dimmer så man sparar elektricitet.

Taken i köket, badrummet och datorstudion blir vitmålade.

Eftersom husväggarna är böjda utåt, kommer kanten på husets taksprång att ligga ca 90 cm från socken, vilket gör att huset kommer att påminna om orientalisk arkitektur. En orsak till att modernistisk arkitektur förtalas bland människor är dess förkärlek för plana tak och små, eller inga, taksprång, vilket uppfattas som dåligt byggande i ett klimat där snö och regn plågar byggnaderna. Jag har redan märkt att när det regnar är det mycket litet vatten, som når fönstren på byggnadens fasad. Sålunda är det faktum att husväggarna lutar utåt inte enbart ett estetiskt effekter, det är också mycket praktisk lösning.



Taksprånget på en byggnad i Topkapi palatset i Istanbul (Twin Kiosk).1700-talet.

Taket på andra våningen med de grönmalade balkarna av Kerto-trä, som är arrangerade för att påminna om nerverna på ett blad. Andra våningens betonggolv är ännu fösett med temporära skyddsräcken, bakom vilka man kan se det ornamenterade räcket med Shawn Deckers ljudkonstverk. Räcket kommer ännu att målas svart.



2.3.10 . Datorstudion, "Pråmen"

I ett skede då jag arbetade med modellen i papp sade arkitekt Pitkäranta åt mig att det torn jag gjort som reser sig från bladets bas, kommer att bli alltför dyrt att bygga. Jag kapade av tornet och ersatte det med en, vad jag kallar, pråm eller färja, som skjuts in i blåklockan. Inspiration fick jag av en färja jag åkt med utanför Porto Seguro vid den brasilianska kusten. Färjan hade en mycket enkel konstruktion: några träbänkar placerade på en plattform med ett metalltak, satt på blåa metallrör, ovanpå. Upplevelsen att i långsam takt åka med färjan och se ut över Atlanten och kusten ingav mig en djup övertygelse att skönhet existerar mitt i eländet och att det är dit jag borde sträva.

Den som läst Gaston Bachelards *Rummets poetik* kommer säkert ihåg Bachelards beskrivning av de olika våningarnas "psykologi" i det vertikalt byggda huset. Tanken med att bygga vertikalt i stället för horisontellt, utgick, inspirerad av Bachelard, från att skapa olika känslolägen i de olika våningarna, påminnande om att klättra upp för ett berg (jmf konceptet för *SOL-världen*). Den första våningen med de gråa, råa betongväggarna ger, främst på ett symboliskt plan, en känsla av jord och att promenera längs en stig i skogen. Pelarna ger en känsla av trädstammar och fönstren som går ner till golvet ger en känsla av att man kan stiga ut på marken utanför.

När man kommer upp på den andra våningen där sov- och arbetsrummen finns, får man en upplevelse av att vara uppe i höjd med trädskronorna. De två rummen ger våningen en känsla av intimitet och meningen är att på denna våning kan man stänga dörren om sig.

När man kommer upp till den tredje våningen, där datorstudion och blåklockan finns, ändras stämningen helt. Ljuset (speciellt sommartid) väller över en och utsikten är fin. Känslan att vara en fågel i ett bo förstärks av att man på ett sätt sitter på taket. Genom två fönster som går att öppna kan man också kliva ut på taket.

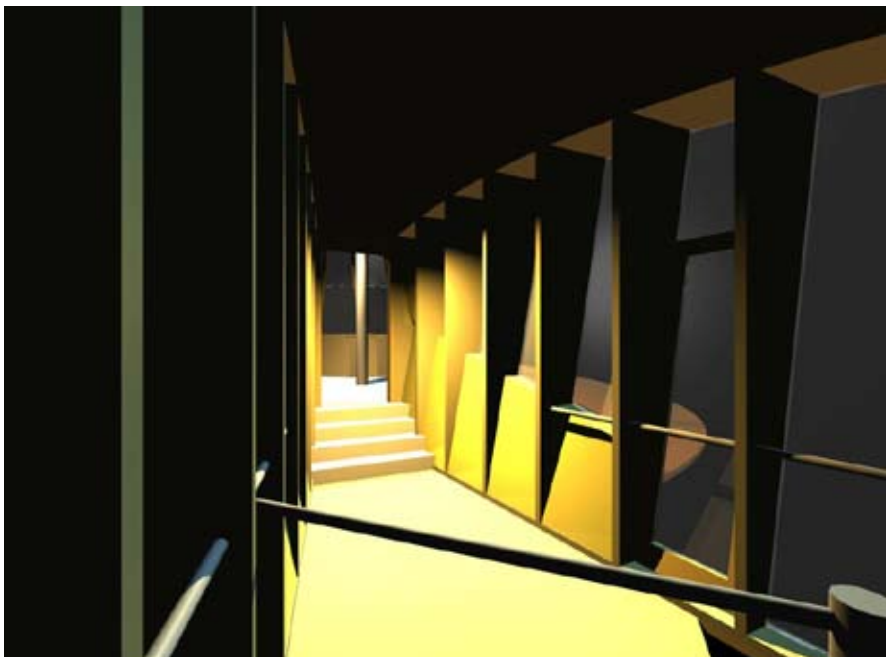
Eftersom denna våning har en dimension av oändlighet och horisont, fick jag idén att denna



Färja utanför Porto Seguro, Brasilien. Bilden tagen 1994.



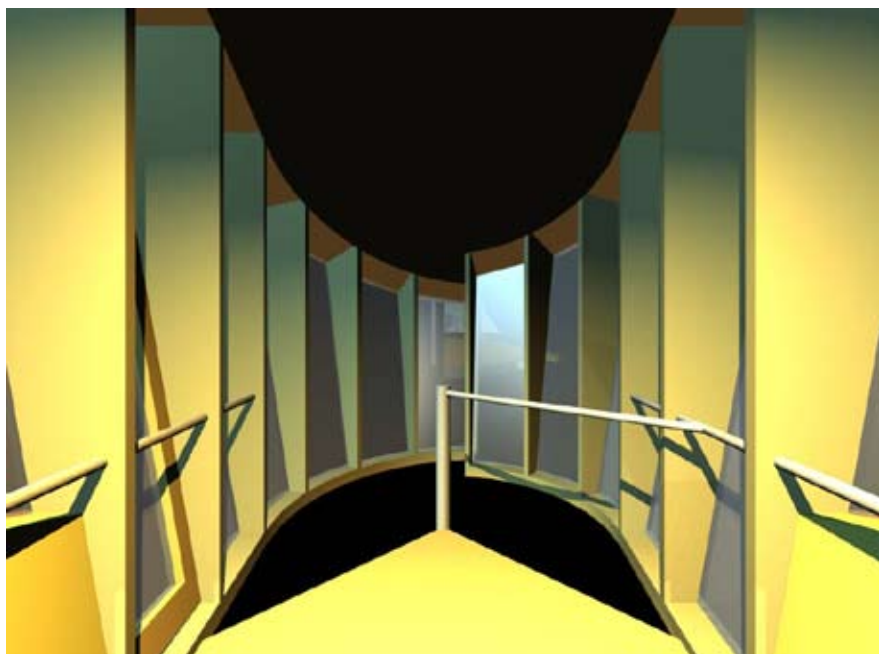
Datorstudion (i halvfärdigt skick) med ventilationspipor. Fönsterprofilernas färg och struktur är ämnade att påminna om färjan i Brasilien på bilden intill. Bilden tagen 30.7.2008.



Renderade modeller av datorstudio. Konstruktion och rendering: Heikki Pietiläinen, 2005.



Det byggda huset har inga fönster längst bak för att skydda mot solljuset. Även utseendet på de vertikala bärande balkarna har ändrats. 10.8.2008.



del av huset skulle bli min datorstudio. Nu när jag rör mig i det (halv)färdiga huset, drar jag mig till minnes min pappa, som var kapten på ett fraktfartyg. Som ung fick jag många gånger följa med honom på resor till Europa. Minnet av horisonten och obrutna regnbågar har påverkat mig starkt och det märks också i detta hus. Blåklockan är samtidigt en kommandobrygga och en fyr och bladet ett fartyg. Känslan stärks av närheten till hamnen och att man ser Sverigebåtarnas pipor och kommandobryggor då de lägger ut från hamnen. Ännu starkare än den visuella upplevelsen av båtarna är ljuden och lukterna från dem. Man hör t.o.m. när passagerarna hälsas välkomna ombord. När jag skriver detta inser jag hur mycket i husets estetik, och i min konst överhuvudtaget, som handlar om minnen.

Datorstudion är ett till ytan litet utrymme (7 m²), men med gott om psykologiskt rum för mig och min dator. Rummet har utåtlutande väggar, så att mitt huvud skall ha mera utrymme. Men det har även en praktisk fördel; det skyddar mot regn och direkt solljus. Båda sidoväggarna består av fönster med blå karmar så att strukturen påminner om den brasilianska färjan. Datorstudion är belägen över sex meter från markytan och utsikten är mycket vacker med oansad natur. Väggen mot söder (mot berget) har dock inga fönster, för att inte ljuset skall komma rakt i ögonen då jag jobbar med datorn. Mot blåklockan placeras en dörr med fönster så att man även i "pråmen" kan skönja Åbo slott, som syns genom blåklockans fönster.

För att ytterligare förstärka intrycket av en färja eller pråm har jag låtit placera alla de tre behövliga piporna för ut- och intag av luft och os i en rad på datorstudions tak. Piporna är ett ornamentalt element, som enligt Bachelard utgör en förenande länk mellan himmel och jord. Speciellt tidigare, då man ännu eldade med ved i husen, var även röken en del i denna kommunikation. Nu då uppvärmningen ofta sker på andra sätt, har skorstenarna ersatts av olika utsläpp och intag för ventilation och os, vilka ofta utgör ett estetiskt problem för arkitekter som eftersträvar rena ytor på byggnaderna. Urvalet är mycket begränsat i Finland och en firma behärskar största delen av marknaden, vilket gör att alla småhus har samma typ av pipor.

Jag tycker att idén med att placera piporna på datorstudions tak förstärker associationerna till en färja eller pråm, vilka på ett sätt kräver "fula" och standardiserade pipor. Om man i ett



Skorstenar och ventilationsutgångar. Antoni Gaudi, *Casa Mila*, 1910



Skorstenar och ventilationsutgångar. Venedig. Bilden tagen 2003.



senare skede vill göra piporna mera personliga, så kan man fästa en metalldel på toppen av piporna, som är utformad enligt en konstnärlig idé.

Mediakonstnär Pierre St-Jaques' videoarbete kommer att placeras under golvet i den ända av datorstudion, som slutar med dörren till blålockan. Man kommer att se arbetet genom en springa i golvet (för mera information se kapitel 2.4.6). Tanken är att jag utanför fönstret ser den finska naturen medan jag har New York "myrorna" under mina fötter. Videon, filmad från taket inne i Grand Central Station, visar hur människor rör sig kring en informationskiosk. I planerna ingår att installera en solpanel på taket som driver teknologin för installationen.



Skorstenar och ventilationsutgångar. Tallin. Bilden tagen 2008.

2.3.11. Blåklockan

När jag sökte efter piktografiska och symboliska sätt att anknyta huset till naturen, samt att ge det en sagolik karaktär (jmf. *Tummelisa*), kom jag på idén att placera en glasveranda, formad som en blåklocka, uppe på taket. Jag har tidigare använt klockan som form i flera av mina konstprojekt. Till exempel i lekplatsinstallationen *Blåklockshuset, gran-sandlådan och regnbågsgungan* (2003), där ett element utgörs av en lekstuga formad som en blåklocka försedd med en hjärtformad terrass.

Liksom av bladet hittade jag även spår av blåklockan i tidigare skeden av mitt liv. Till exempel på en akvarellmålning jag gjort någon gång i mitten av 1970 talet.

Också kyrkklockans form har inspirerat mig, speciellt på grund av klockans rika mängd av konnotationer; allt ifrån negativa upplevelser, som då jag som tonåring bodde i närheten av en kyrka vars klocka väckte mig på söndagsmorgonen med ett dovt, som jag upplevde det, ångestladdat ljud, till mera positiva upplevelser, som den symboliska innebörd om skapandets risktagning som gjutandet av en kyrkklocka har i Tarkovkis film *Andrei Rublev*.

Blåklockans glasrutor har varit ett av de större tekniska problemen i byggprojektet. Den första idén var att göra blåklockan till ett växthus med ett enkelt system, där man kittar fast glasen mot varandra och mot limträbalkarna, som utgör blåklockans konstruktionella bas. Men efter att jag beslutit mig för att Blåklockan skall vara ett halvvarmt utrymme och användas inte för växter, utan som ett rum för meditering, så måste fönstren göras av värmeglas. Det gör att de är tunga och måste fästas ordentligt. Dessutom måste alla fogar vara vattentäta, så att inget vatten kommer in. Vi kommer att lägga Protan plast, samma material som finns på yttertak, på blåklockans golv, samt en brunn i golvet, bara för att vara totalt säkra på att inget vatten kommer in i golvkonstruktionen. Eftersom rummet bara är halvvarmt finns det risk att vatten kondenseras på glasrutornas inre sida om det blir kallt ute på vintern.

De översta glasrutorna är ersatta av ett trätak, påminnande om de små gröna blad, som finns i toppen av en riktig blåklocka, för att skydda mot solen. Även blåklockans baksida, mot söder, har en vägg, som även den bidrar till att solljuset lyser direkt in så litet som möjligt.



Teckning av blåklocka. Mitten av 1970-talet.



Jan-Erik Andersson. *Blåklockshuset, gran-sandlådan och regnbågsgungan*, 2003. Detalj.

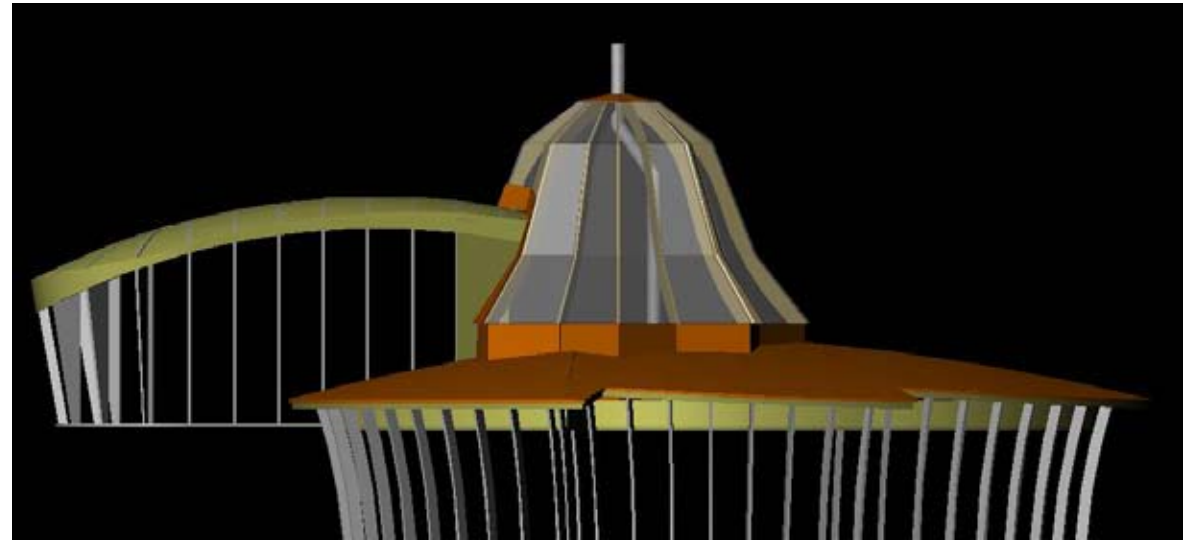
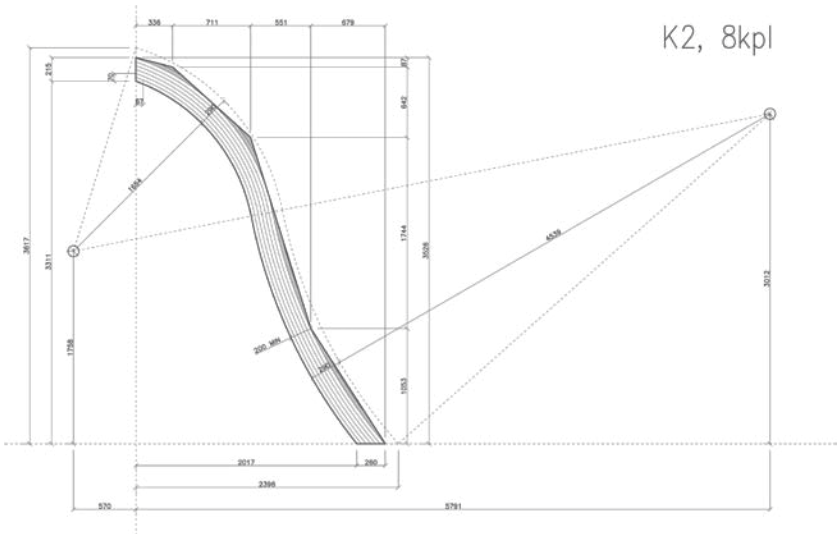
Också glaset har en 40 procents värmereflekterande beläggning.

Jag har tänkt mig att blåklockan är ett rum för meditation och tänkande. Kommunikationen uppåt mot himlen och rymden är av stor psykologisk betydelse. Också estetiskt, om man ser huset från håll, utgör blåklockan en ornamentalt länk mellan jorden och himlen, eller för att fritt låna Heideggers uttryck: mellan det fyrfaldiga. Mellan jorden och himmeln, mellan de dödliga och de gudomliga.

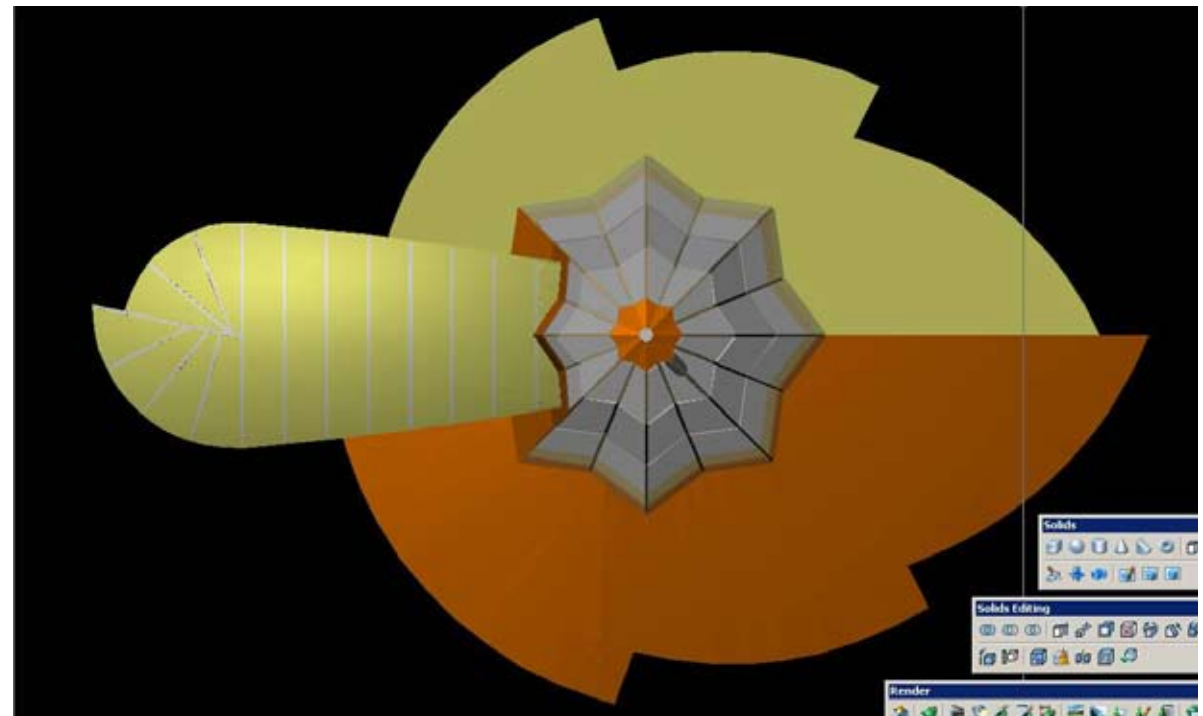
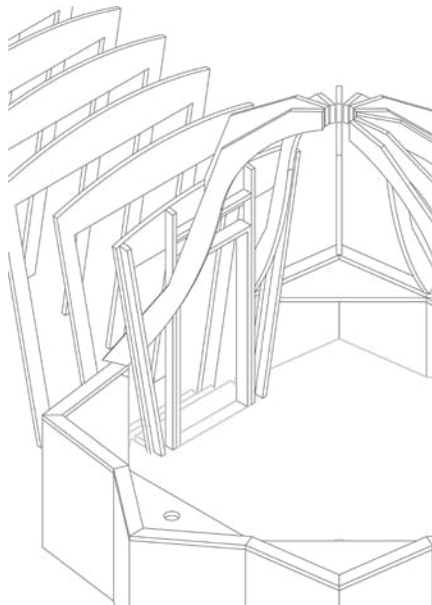
Blåklockan, tänkt att vara upplyst en tid på kvällarna, kommer även att fungera som ett ljuskonstverk, som syns mot hamnen och mot det stora bostadsområde som finns på andra sidan vattnet mot norr.

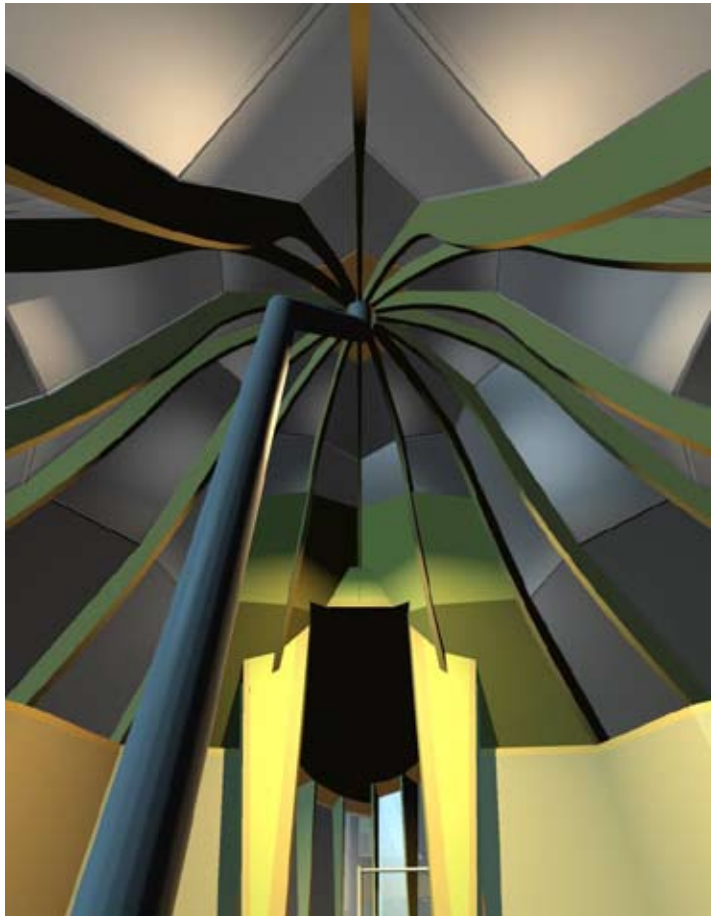


Jan-Erik Andersson. *Blåklockshuset, gran-sandlådan och regnbågsgungan*, 2003



Renderade modeller av blåklockan. Konstruktion och rendering: Heikki Pietiläinen, 2005.





Renderad modell av blåklockan. Konstruktion och rendering: Heikki Pietiläinen, 2005.

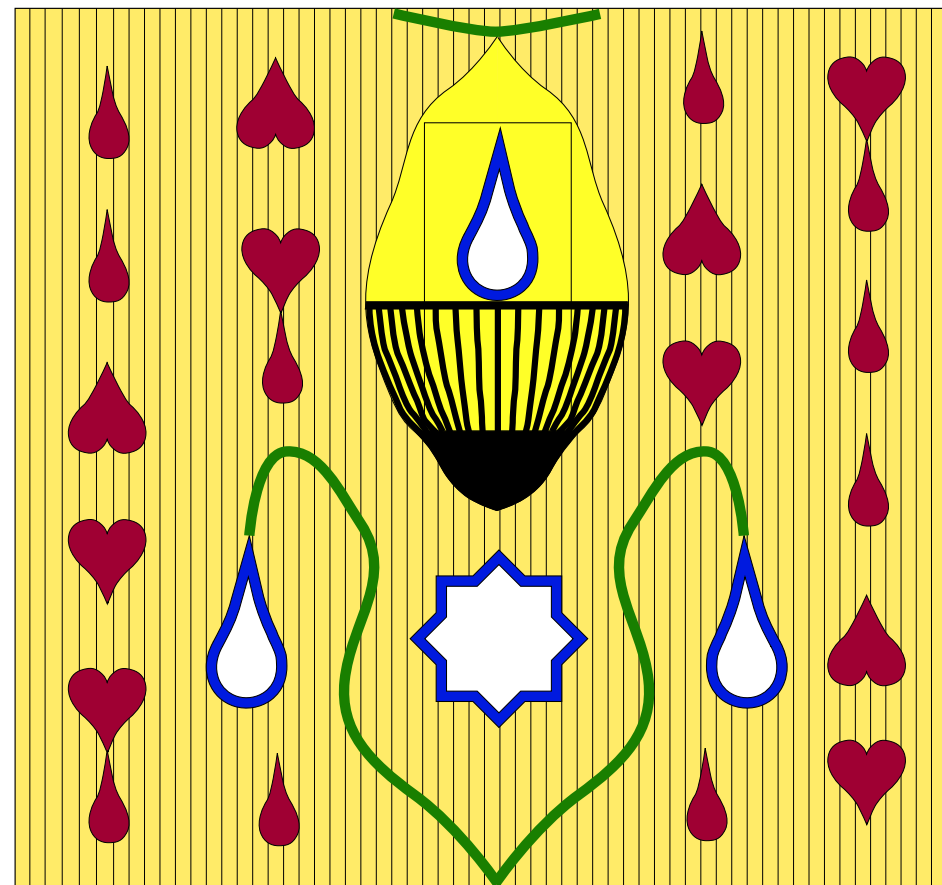
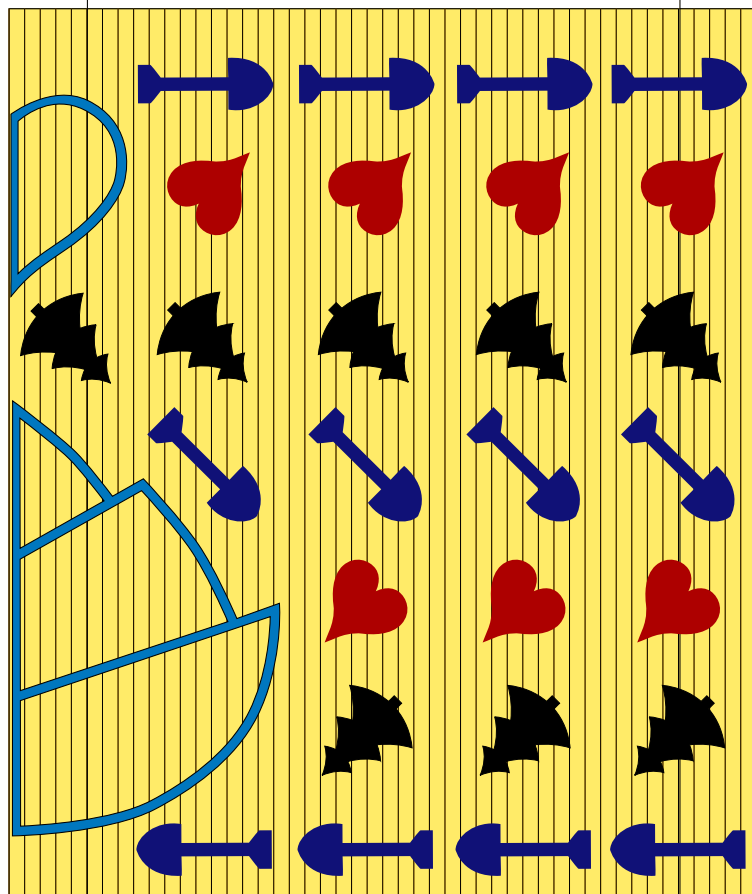


2.3.12. Fasaden

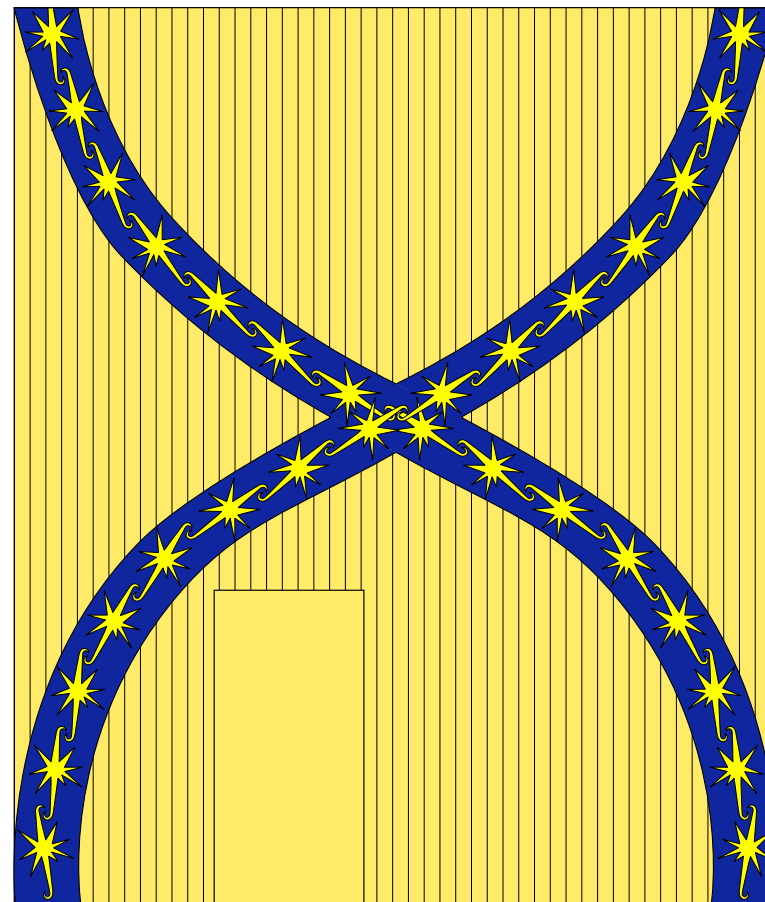
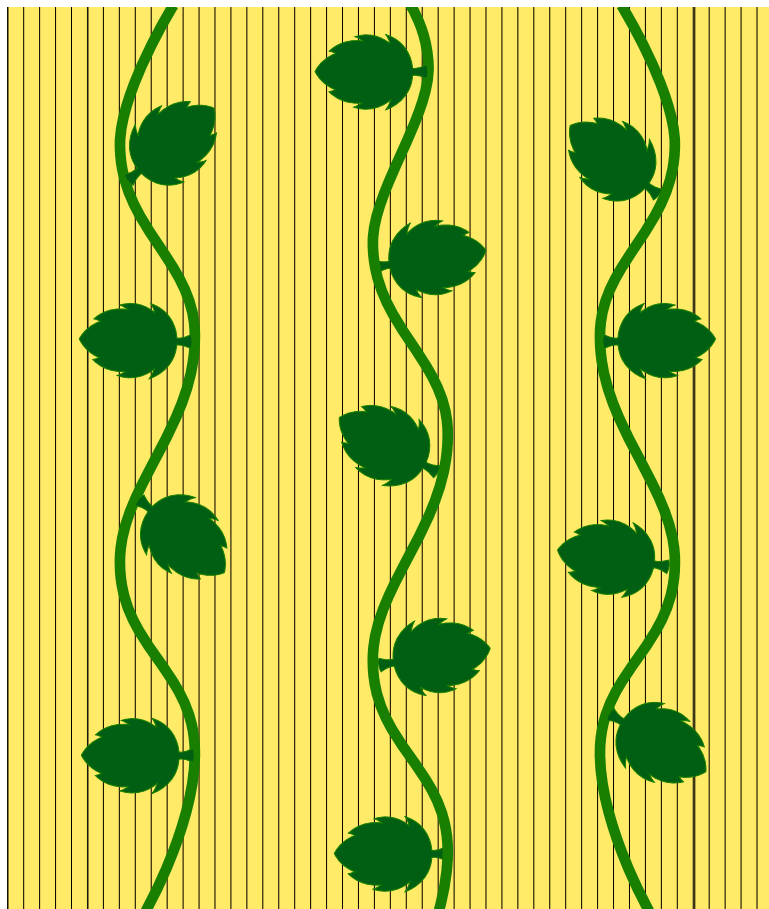
Utgångsidén för att ornamentera fasaden kommer från ett tankesätt inom Art Nouveau-arkitekturen att inte uppleva byggnaden som en enhet, utan som en organism, som kan ändra skepnad när man går runt den. I enlighet med detta planerade jag ornamenten på fasaden så att de avsnitt som delas upp av bladets "naggade kanter" har olika typ av ornament. Tanken var att ornamenten ritas i Illustrator, skärs ut i aluminium med datorstyrd vattenstråleskärning och fästs ca. 15-20 cm från ytpanelen, så att de bildar en sorts extra hud.

Vid skrivande tidpunkt vet jag inte hur mycket av ornamenteringen som kan förverkligas i detta skede, eftersom budgeten redan är överskriden. En idé är att i detta första skede, enbart göra en rad ornament strax under taksprånget och sedan fortsätta när ekonomiska möjligheter ges.

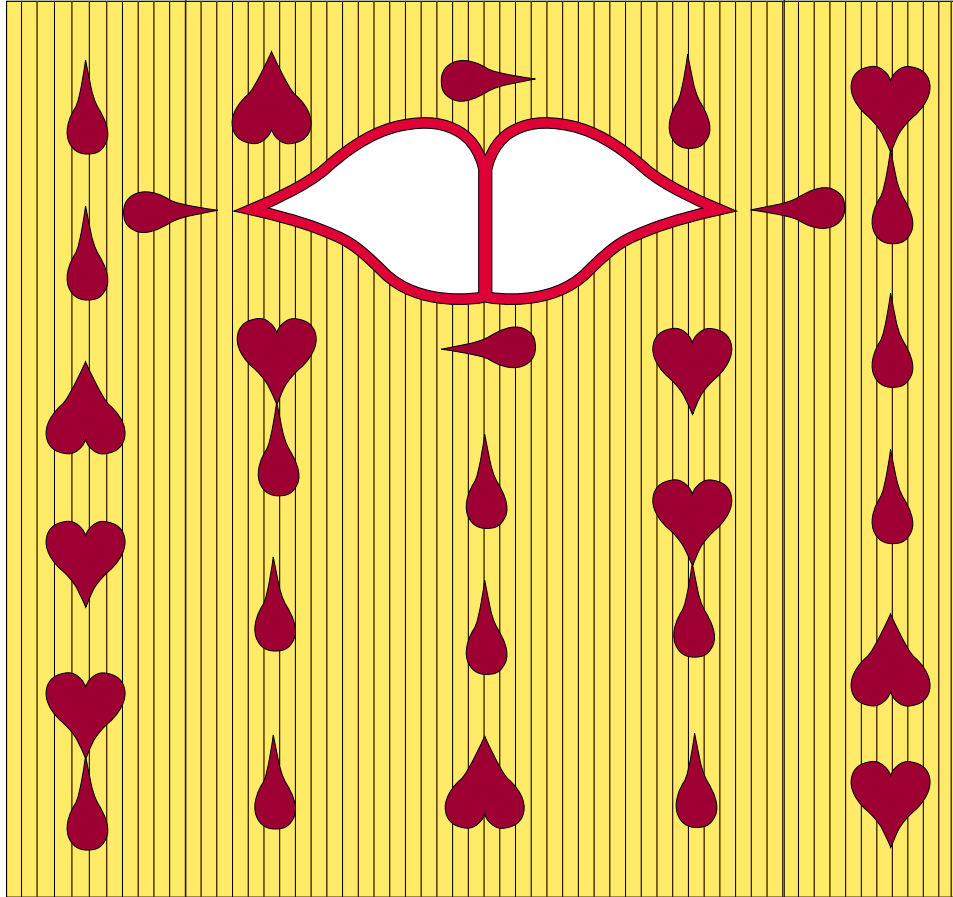




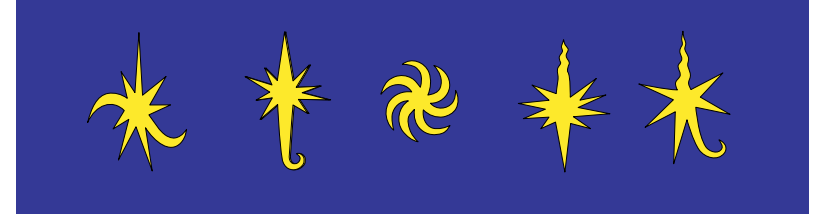
Skiss för ornament på husets fasad, ämnade att skäras ut med datorstörd vattenstråleskärning i järn eller aluminium. Fästes på 15-20 cm avstånd från träpanelen. 2003.



Skiss för ornament på husets fasad, ämnade att skäras ut med datorstyrd vattenstråleskärning i järn eller aluminium. Fästes på 15-20 cm avstånd från träpanelen. 2003.



Skiss för ornament på husets fasad, ämnade att skäras ut med datorstyrd vattenstråleskärning i järn eller aluminium. Fästes på 15-20 cm avstånd från träpanelen. 2003.



Skiss för ornament på datorstudions utsida. Ämnade att målas direkt på fanérväggen. 2003.

2.3.13. Fönstren

Husets fönster är en viktig del av husets uttryck. Om man kan kalla dem för ornament beror på hur man definierar ornamentiken. De är definitivt inga fristående konstverk, eftersom deras roll är underordnad fönstrets funktionella aspekt i en mycket högre grad än andra element i byggnaden eller inredningen, som till exempel borden. Man ser ut genom fönstret på något utanför, inte på fönstret i sig. Men det jag intresserar mig för är huruvida ett fönster, organiskt formgivet som ett blad eller en vattendroppe, på något undermedvetet sätt kan ge associationer till naturen och skapa en medierande affektion till omgivningen.

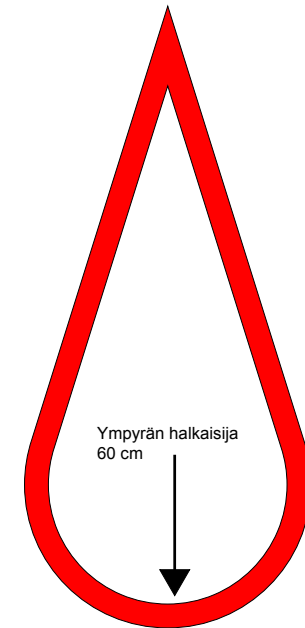
Det rektangulära fönstret skapar en, som jag upplever det, alienerande effekt, eftersom dess form konnoterar till teknologi och avståndstagande från naturen (det finns få räta linjer i naturliga system). Det här har förstås inget med ekologi att göra. "Naturen" bryr sig inte om hurdana fönster ett hus har. Men jag talar om det symboliska språk våra byggnader talar. Man behöver förstås inte gå så långt som konstnären Hundertwasser, som talar om den räta linjen som ogudomlig (Rand 1993, 118), men om våra byggnader talar ett mera organiskt språk med symboler från naturen signalerar vi, som jag ser det, omhändertagande och respekt.

Man kan kalla de formgivna fönstren för ornamentala till sin karaktär, eftersom de tillför huset något på det symboliska och emotionella planet, utan att vara nödvändiga för konstruktion eller funktion.

Jag har ritat upp alla fönster med användande av tre cirkeldiametrar: 60 cm, 120 cm och 280 cm.

Droppfönstren. Droppfönstret i köket är placerat så att man ser en stor mossbevuxen sten! utanför. Jag har alltid beundrat köken i engelska hus jag besökt, där man diskar framför ett fönster. Diskandet kan vara en mycket meditativ akt och jag har för avsikt att utveckla detta genom att placera diskhon symmetriskt framför droppfönstret. Med stenen mot en fond av träd, som silar ljuset av den nedgående solen, uppstår det en effekt som påminner om hur de japanska trädgårdarna är uppbyggda.

Det andra droppfönstret finns ovanför huvudingången, när man gått uppför spiraltrappan



till andra våningen. Det blir ett mörkt ställe annars. Dessutom har jag tänkt placera den centrala bokhyllan på väggen mittemot så det kommer att bli ett ställe där man gärna stannar upp, sätter sig ner och bläddrar i böcker.

Hjärtfönstret är lika centralt för husets estetik som bladfönstret som är placerat under det. Genom hjärtfönstret ser vi ut mot Åbo slott från min och min sambo Marjos gemensamma säng. Hjärtat hör säkert till de mest slitna och använda symboler man kan tänka sig. Just därför intresserar det mig. Det är också ett av de äldsta grafiska tecken man funnit på grottväggar och härstammar från den Neolitiska perioden för ca. 10.000 - 20.000 år sedan. (Liungman 1994, 12-13).

Om man ser hjärtat ur en abstrakt formalistisk synvinkel, så är det en intressant form, dels har det en mjuk rund del och dels en kontrasterande spetsig, aggressiv del. Den kan också betraktas som sammansatt av två droppformer. (Jmf. de två droppfönstren).

Bladfönstret är husets centrala fönster och visar samtidigt på formen hos husets grundplan.

Munfönstret finns i Adrians, min sons, rum. Men det finns ingen annan orsak till att det finns där än att det inte passar in på den motsatta sidan på andra våningen där Marjos rum finns. Hennes privata miljö är maximalt abstrakt och ett munformat fönster passar inte henne. I stället finns där en fransk balkong med en dörr med ett rektangulärt fönster.

Munfönstret är vertikalt spjälkat i två delar och om man studerar de enskilda delarna, märker man att de kommer mycket nära klockans form. Det är alltså dels fråga om att ge konnotationer till en riktig mun, men kanske mer att skapa associationer till två klockor. Fönstret är på detta sätt ett formlån från blåklockan på taket. De organiskt formade fönstren är sålunda formalistiskt kopplade till varandra och till husets form, men kan också ge associationer utöver det.

Melnikov-fönstret är placerat på andra våningen i det lilla WC:t som finns strax intill droppfönstret. Efter att ha levt hela mitt liv i höghuslägenheter där WC:na och badrummen saknat fönster, har jag varit mån om att ha det annorlunda i detta hus. Att sitta på toalettstolen är en

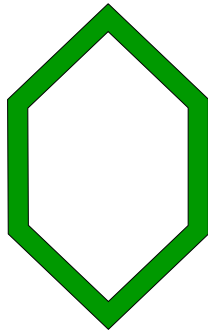


meditativ akt, liksom diskandet och att ta en dusch. Jag tror att man bör lägga stor vikt vid hur dessa platser ser ut där man utövar dessa akter och göra dem maximalt stimulerande.

Jag ville göra en kommentar i *Life on a Leaf*-husets konstruktion till en annan byggnad och det föll sig naturligt att göra det till den ryske arkitekten Konstantin Melnikovs bostads- och ateljéhus i Moskva. Melnikov lät bygga det 1927 och det består av, grovt sagt, två stående cylindrar, som överlappar varandra. Huset är tre våningar högt och Melnikov har designat fönstren i byggnaden utgående från två fyrkanter, som överlappar varandra. Det är ett sådant fönster jag kopierat.

Melnikov hör till de konstruktivistiska arkitekter, som använt geometriska grundformer och lyckats ge dem ett expressivt, ibland humoristiskt innehåll. Ett exempel är det bilgarage Melnikov designade, där man kan spåra framdelen av en bil i fasaden.

1 kpl Melnikovikkuna 1:10 Väri: RAL 6002
green



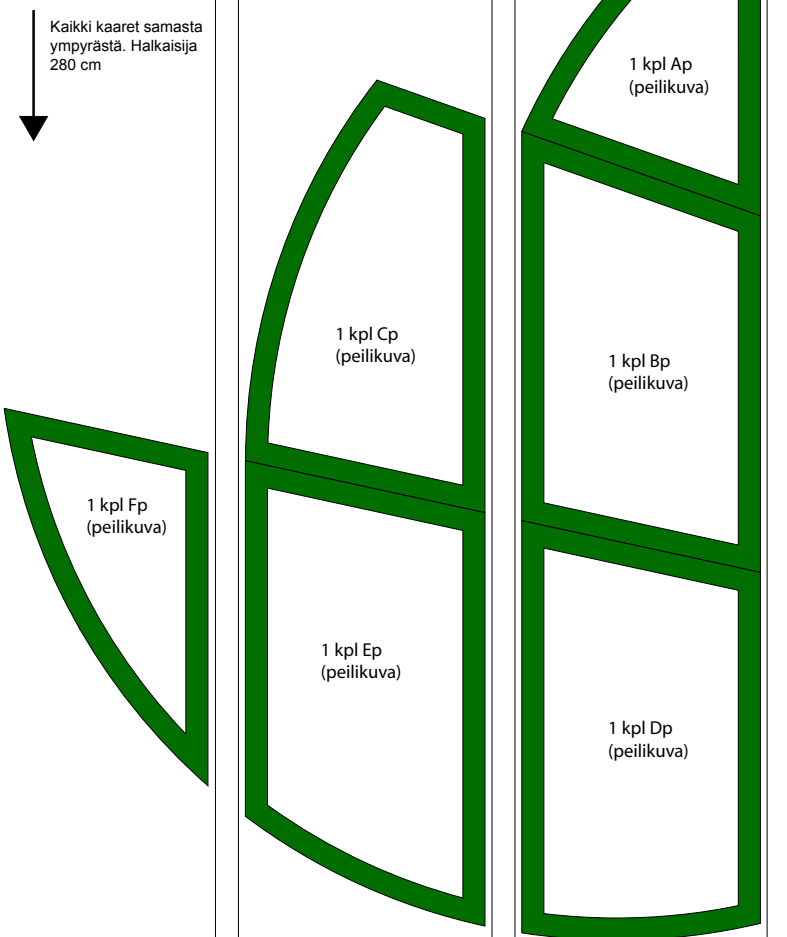
Arkitekt Konstantin Melnikovs hus i Mosva. 2003.
Photo: Sergei Arssenev, Wikipedia.



Adrian Andersson är kapten på sin båt och tittar ut genom bladfönstret. 2008.

Lehtiikkuna vasen puoli 1:10

Väri: RAL 6002 Leaf green.

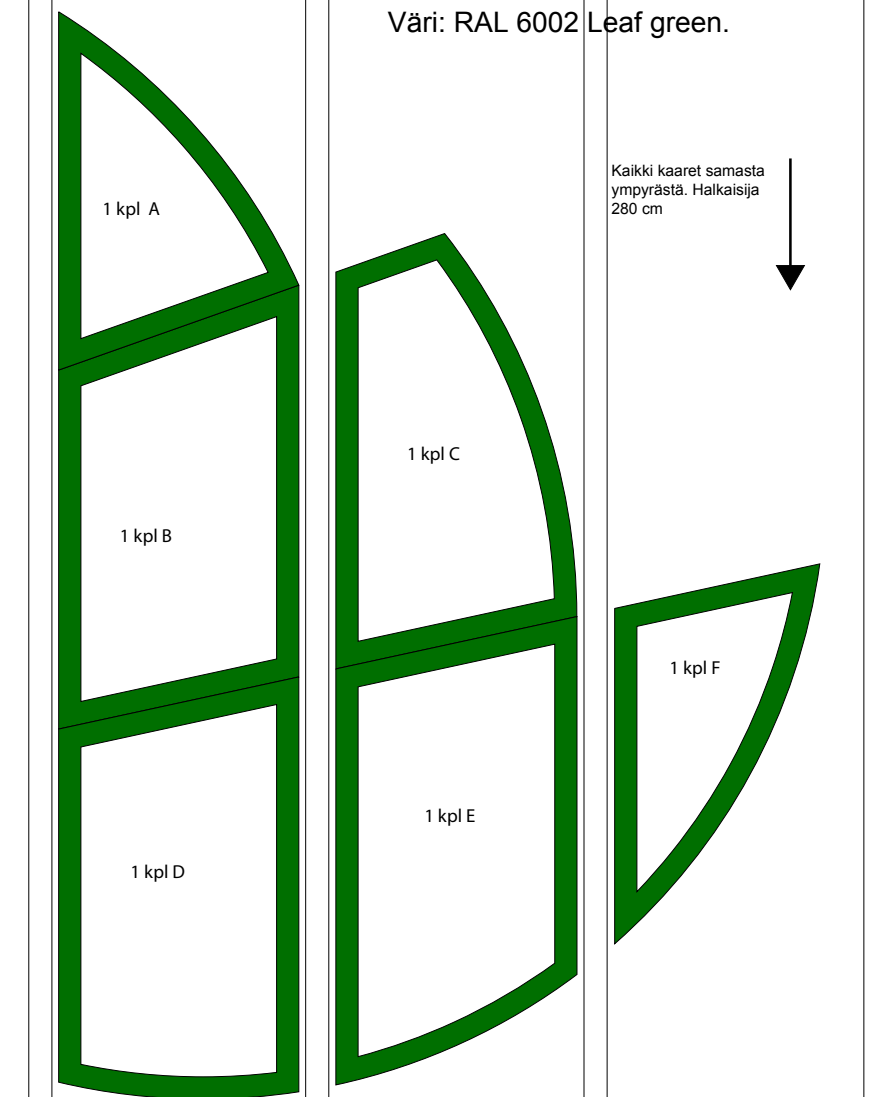


Kaikki kaaret samasta ympyrästä. Halkaisija 280 cm

Lattia Huom! Ainoastaan hintaarviointia varten.

Lehtiikkuna oikea puoli 1:10

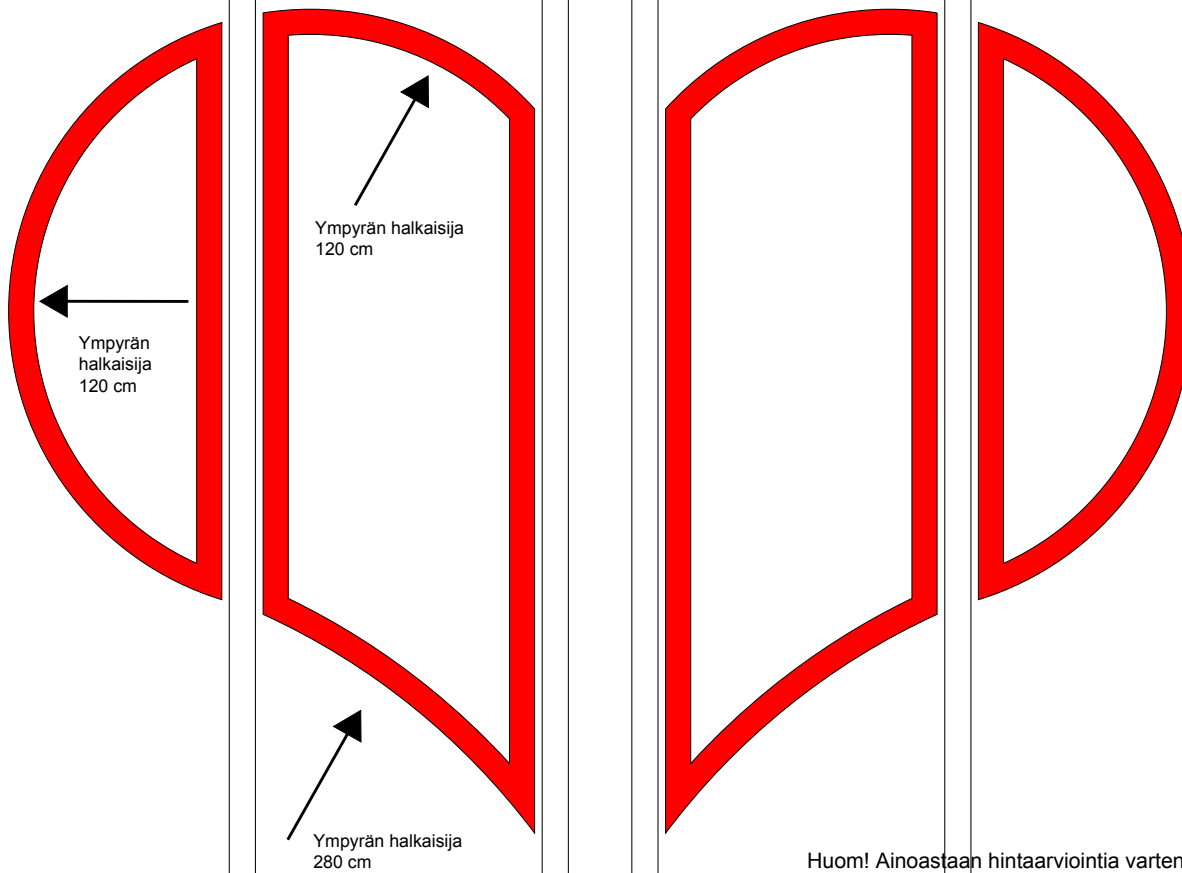
Väri: RAL 6002 Leaf green.



Kaikki kaaret samasta ympyrästä. Halkaisija 280 cm

Lattia Huom! Ainoastaan hintaarviointia varten.

1 kpl Sydänikkuna 1:10 Väri: RAL 3002 Carmine red

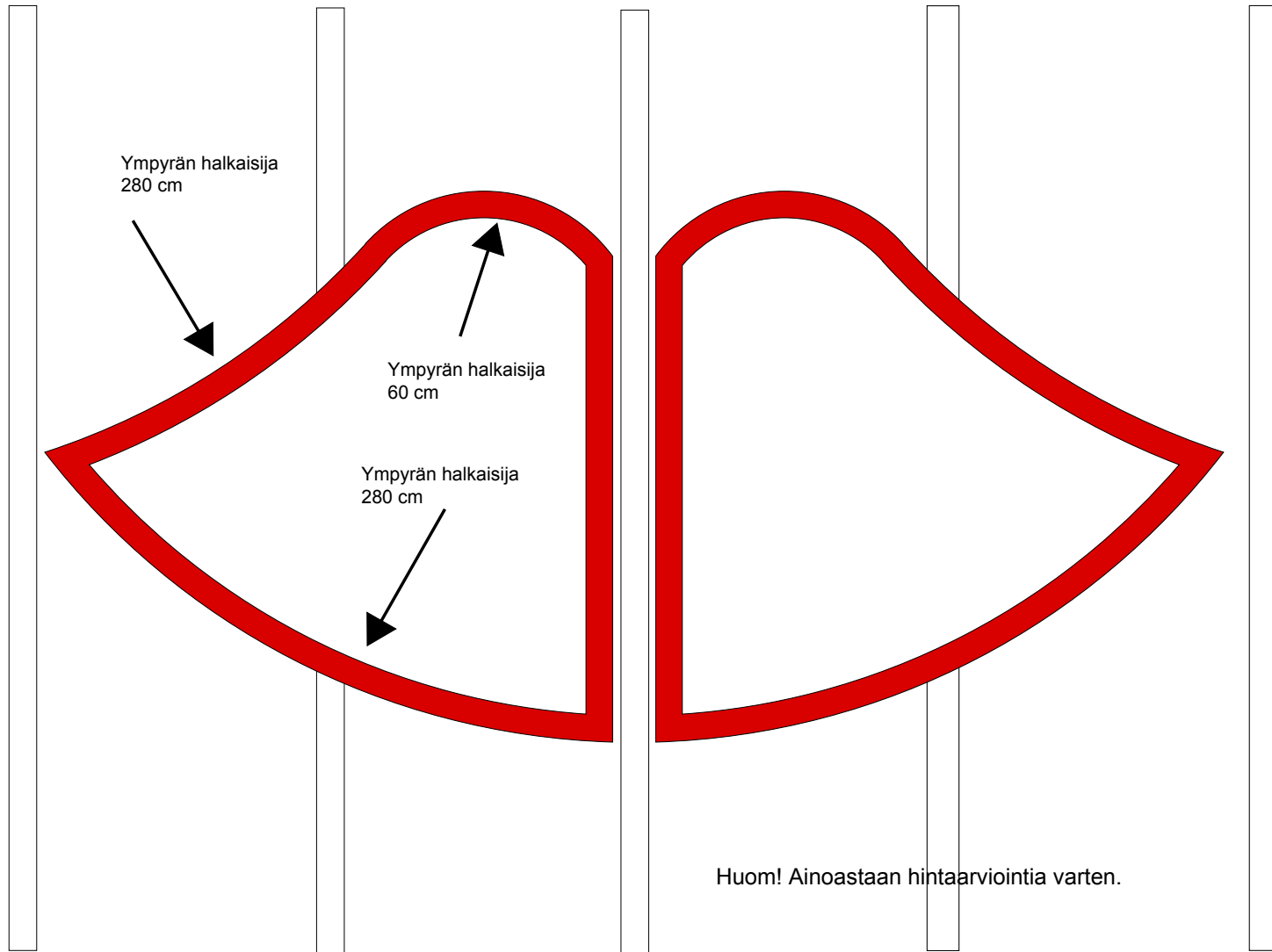


Huom! Ainoastaan hintaarviointia varten.



Kimmo Landell från Lasiluoto lägger in glaset för hjärtfönstet. 2008.

1 kpl Huuliikkuna 1:10 Väri: RAL 3002 Carmine red



2.3.14. Historierna

Den ursprungliga tanken var att historier som jag själv skriver, skulle utgöra basen för husets estetik, på samma sätt som historierna fungerade som utgångspunkt för hur vi formade vinterträdgården i *Gerbera* (se kapitel 2.2.2.).

Men innan jag hann skriva några historier, kom Pitkäranta på idén med ett bladformat hus (som i sig bottnar i historien jag skrev för trädgårdsskolan *Gerbera*, där alkemisten Ericus Kipulensis utvecklade en jättebjörk, från vilken man hittat tre jätteblad, som finns placerade på ruinerna av Kipulensus' laboratorium i vinterträdgården. Eleverna utför grupparbete på bladen).

Sålunda skrev jag den första historien för huset i ett senare skede, när byggplatsen var bestämd och jag kände till att man ser Åbo slott från huset. Trots att jag visste att historien, *Erik XIV och Karin Månsdotter*, inte direkt kunde påverka husets form, skrev jag den för att den skulle föda ytterligare historier, som skulle inspirera inredningen. Historien influerade Trudi Entwistles hjärt-äppel-bänk-skulpturer (se kapitel 2.4.2.).

Historia nummer två, som heter *Karin Månsdotter och sniglarna*, har direkt påverkat mönstret för de linoleumplattor, som kommer att utgöra golvytan i det öppna utrymmet på första våningen (se kapitel 2.3.7.). Historia nummer tre, som handlar om professorn vid Åbo Akademi, Per Kalm, som anlade den första botaniska trädgården i Finland 1757 i Sipsalo på Hirvensalo, i närheten av *Life on a Leaf* -huset, har påverkat designen av det ornamentala räcke där Shawn Deckers ljudkonstverk installeras (se kapitel 2.4.1.).

En orsak till att jag inte skrivit fler historier (ännu! Det kan komma några till i processens slutskede, som till exempel påverkar ornamenteringen på husets utsida), är att jag bjudit in många andra konstnärer i projektet och deras historier och idéer har tagit över en stor del av de platser, som jag annars kunde ha försett med mina egna verk. Detta är mycket bra, eftersom jag inte vill bo i ett hus, där det enbart finns mina egna arbeten. Nu kommer jag och min familj att vara omgivna av en mängd olika energifält.



Erik XIV. Teckning av Karin Månsdotter gjord i marginalen till en bok. Teckningen under Erik XIV:s fångenskap i Åbo Slott 1570–71.

Erik XIV och Karin Månsdotter

De tunga fängelsemurarna i Åbo slott faller undan då han med lätt hand drar upp hennes konturer på den smutsgrå papperslappen. Hon är så vacker, så mjuk, med en röst som formar toner inne i hans huvud. Det finns ingen linje, som kan följa hennes kropp när den darrar i morgonens kyla. Men teckningen, trots sin klumpighet, gör henne närvarande. Att teckna ger en stunds befrielse från de oroande tankar, som ibland exploderar i huvudet och ger upphov till attacker mot de okänsliga murarna.

Ibland kan han känna hennes doft då hon stigit upp ur havet, men strax väljer lukten av fuktig sten, svett och trä in och fyller kroppen med en rädsla, som vägrar ge med sig. Han kommer aldrig att få se henne igen. Att blicka ut genom det gallerförsedda fönstret mot den andra stranden ger ingen ro. Där bor hon. Han kan t.o.m. urskilja de små varelserna som går längs de eviga myrstigarna, omöjliga att kontrollera. En av dem kan vara hon, Karin Månsdotter.

Det är höst och den blå färgen lämnar bladen och försvinner upp i skyn och gör den djupblå. Stormen, som drar upp ända från Vita bergen i Stockholm, kastar bladen i spiraler upp i luften. Ett blad når högre än de andra och snurrar utanför gallret, suggs upp mot glasrutan som en vapensköld för det milda och veka, med de starka venerna som geometriska mönster.

Erik XIV lägger kolbiten ifrån sig och för handen mot fönsterrutan. Med ett finger ritar han konturerna av ett hjärta på den immade rutan på den plats där bladet finns på utsidan. Han lutar sig framåt och ger det en kyss. Så börjar bladets yta leva. Venerna blir till små stigar, de mörka fläckarna till hus, färgskiftningarna till åkrar och ängar. Han ser det lilla hus där han och Karin gömmer sig, långt ifrån maktens fästningar. Huset tar sin form av bladet och smälter in i naturens dofter och former.

Ovädret släpper så sitt vatten över landskapet och vattenstrilarna för med sig lövet från fångelselets fönsterruta. Det släpper taget och kastar sig ut i vinden, som för det med sig över vattnet till den andra stranden. Det faller långsamt ner i en liten dalsänka framför ett bergsstup.

Karin Månsdotter och sniglarna

Karin Månsdotter vandrar längs stranden i sanslösa mönster, formade av en tilltagande hysteri. Höstvinden är redan så kall att hon skulle behöva en huvudbonad, men eftersom hennes huvud känns överhettat av alla tankar över livets förgänglighet och slumpmässighet, ger det henne en känsla av frihet och samhörighet med den eviga naturen, att låta vinden bita till och kylan förlama tankarna.

Hennes älskade, kung Erik XIV, sitter fortfarande fängslad i Åbo slott på andra sidan vattnet. Osäkerheten om vad som kommer att hända med honom har förändrat hennes liv och bildat nya livsmönster. Flera dagar i veckan, då vädret tillåter, rör hon över till den ö, som finns mitt emot slottet, som lokalbefolkningen kallar för Hirvensalo. Där promenerar hon längs stranden och kan se slottets torn och inbilla sig att Erik sitter vid ett av de gallerförsedda fönstren och ser henne. Hon får en känsla av att hon flyger upp med vinden och möter Erik på ett av de moln som drar förbi på den klarblå himlen. De älskar i ett tyngdlöst tillstånd tills molnet plötsligt förvandlas till iskall snö och hon sakta faller ner med flingorna.

Hon rycks tillbaka till verkligheten och märker att vädret plötsligt försämrats och höstens första snö faller blöt och tung och täcker hennes hår, som en vit spetslöja.

Då ser hon något som blänker till på marken invid ett av de äppelträd, som växer i den lilla gläntan, som formar ett inbjudande sköte nedom de branta bergen. Hennes nyfikenhet vinner över behovet att fort ta sig hem igen innan vädret blir ännu värre. Hon lämnar vägen och går ut på den uppblötta marken mellan äppelträden.

Innan hon når fram till föremålet snavar hon över en uppstickande rot och faller handlöst så att en sten slår upp ett sår på benet och höften vrids så illa att hon skriker till och tappar medvetandet. Ett ögonblick senare vaknar hon av att hon fryser och försöker resa sig utan att lyckas. Slumpen, som spelat in så många gånger tidigare i hennes liv och gett henne makt och kärlek, har nu kastat ner henne på marken, övergiven, utan hopp och oförmögen att röra på sig. Timmarna går och paniken växer. Det här är en väg där få människor rör sig och hon har ingen aning när man börjar söka efter henne. Hon lyfter på huvudet och ser att hennes vita dräkt





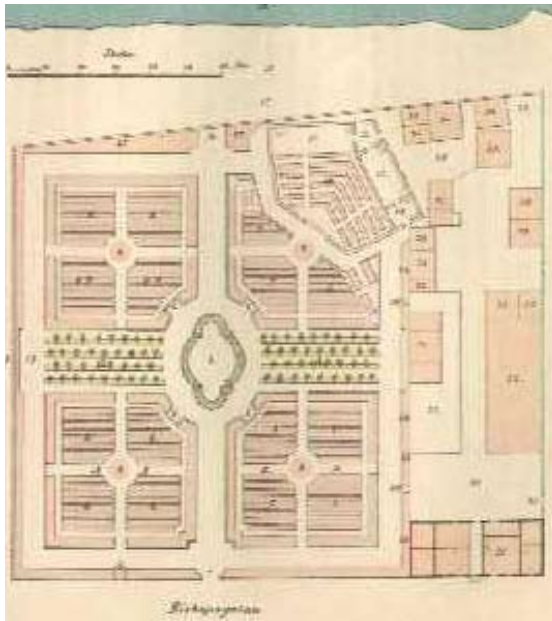
fungerat som en målarduk för det röda blodet, som möter och blandas ihop med den blåbruna våta lerjorden till en rad nyanser av umbra.

Trots den obehagliga situation hon befinner sig i, kan hon inte undgå att reflektera över skönheten när det djupt röda möter det intensivt vita, som får henne att tänka på det hovliv, i vackra färgkombinationer, som hon en kort period fått uppleva. Hon vrider huvudet mot ett av äppelträden, vars stam redan blivit nästan svart av vätan och förmultningen. Det finns fortfarande gräsbeklädda avsnitt mellan fläckarna av nyfallen snö, som redan fått en smutsigare nyans av vitt av den tunga leriga marken. Den gröna färgen har fått en kraftig lyster i kontrast mot den vita snön. Snett framför henne ser hon ett nedfallet, svartnat äpple, som inget djur velat äta. Det sista hon ser är en armé av svarta små djur, som kravlar sig upp på hennes klänning. Hon har aldrig tänkt att snigeln kunde vara farlig, men att se dem i hundratal krypa upp över henne, får henne att svimma.

Per Kalm

Hästspannet har svårt att ta sig fram på den leriga vägen, färgad mörkt blågrå av höstens regn och förmultnade partiklar. Trots att han inte egentligen behöver, tänkte ändå Per Kalm att han borde ta sig en sista titt inför vintern på plantagen han grundat ute på Sipsalo gård på Hirvensalo. Plantagen var ett utskott till den botaniska trädgården i Finland, som han grundat vid Biskopsgatan 1757. Efter alla problem under sommaren med att få de frön han tagit med sig efter sin resa till Amerika att gro, så gäller det att se till att övervintringen går rätt till. Trots alla åtgärder han gjort för att skydda växterna mot frosten, kommer antagligen många av växterna inte att överleva vintern, men man kan ändå försöka.

Vägen slingrar sig fram längs Hirvensalo strand. På andra sidan syns slottet, som en gång var säte för ett renässansliv, anspråkslöst men ändå. Men allt förändras och nu var slottets uppgift enbart att vara fängelse, inte för kungar som tidigare, utan för helt vanliga brottslingar. Men vetenskap och kunskap gör att vi kan tro på en bättre framtid, också i ett land civilisationens utkant, som Finland. Därför var det viktigt att se till att trädgården skulle frodas. Kalms vision var att det nog skall gå att få fram dugliga växter som klarar av klimatet och när Akademin trodde



Den botaniska trädgården i Åbo. Nederst Biskopsgatan, överst Aura å. I högra hörnet av trädgården är Orangeriet (drivhus). I mitten en damm. Ekonomiebyggnader på tomten längst till höger. Källa: <http://web.abo.fi/~bwikgren/biologer/KalmP.htm> (15.8.2008)

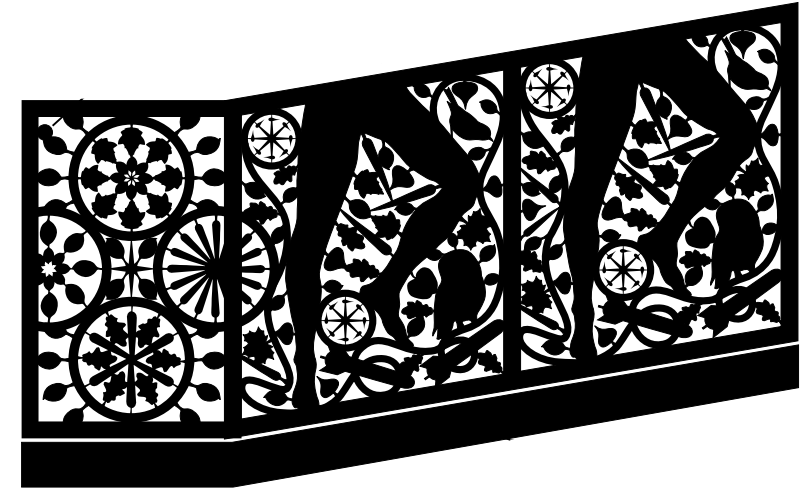
på samma vision som han själv och tilldelade honom ett område för trädgården i Sipsalo hade Kalm varit tvungen att skaffa sig en häst och kärra för att kunna göra de många resorna på ett bekvämt sätt.

Kalm tänkte på trädgårdens rationella, geometriska struktur då han såg vilka ologiska organiska former den slingrande vägen tog för att komma fram. Hur mycket tid skulle man inte spara om vägen gick rakt! Det finns en skönhet i enkelheten. Hans trädgård var formad kring rektangeln, en gudomlig geometri, som skiljer oss från naturen, människan är trots allt skapelstens högsta väsen.

När Kalms filosoferande stigit upp i de högre sfärerna gjorde sig hans jordliga tillvaro plötsligt påmind, då Kalm måste stanna hästekipaget för att gå in i skogen och lätta på trycket. Han ställde sig i en öppen glänta där några äppelträd växte och riktade strålen mot söder så att solen, som just då kom fram bakom de grå molnen skickade strålar, som blixtrade till i den ammoniakförstärkta vätskan.

Föremålet som blänkte till var inte lätt att upptäcka, eftersom det strax invid fanns ett ovanligt stort och välväxt bestånd av jätteflokor som drog Kalms blickar till sig. Men det var något i hur marken var formad som gjorde att Kalm reagerade. Det såg ut som om en människa skulle ligga begravd under ett tunt lager av jord. Kalm gjorde sig beredd att tränga sig genom jätteflokorna för att komma fram till platsen. Han böjde sig ned och tog upp en trädgren för att slå sig fram. Då han slog till mot de första jätteflokorna och lyckades knäcka deras tjocka stammar, vällde en svårligen beskrivbar sötsur doft in i näsborrarna, som reagerade med ett kraftigt fladdrande som fick honom att dra efter andan. Kalm tappade kontrollen och det sista han upplevde var ett regn av vassa små taggar som sköts ut från jätteflokornas stammar omkring honom.

Han föll mot marken med händerna utsträckta i en 90 graders vinkel mot kroppen.



2.3.15. Skalförskjutningar

Ett viktigt element i husets estetik utgörs av de närmast surrealistiska skalförskjutningar, som de olika delarna i huset uppvisar, i förhållande till varandra. För att undvika att huset blir alltför entydigt, en "oneline", för att citera arkitekturteoretikern Charles Jencks, har jag varit mån om att de estetiska kollisionerna mellan de olika elementen i byggnaden, skall ge upphov till olika kopplingar och känslolägen.

Bladet, som utgör huskroppen, är jättelikt jämfört med ett reellt blad. Det bladformade fönstret är litet jämfört med huskroppens bladform, men fortfarande jättestort i förhållande till ett vanligt blad.

Blåklockan är jättelik i förhållande till människan, men liten i förhållande till huskroppens bladform.

Dropparna förhåller sig någorlunda realistiskt till husets bladform, men är jättelika i jämförelse med regndroppar.

Dessutom växer huskroppens blad uppåt, så att det får en volym, vilket ytterligare bidrar till att göra det estetiska uttrycket mera komplicerat, samt ger huset associationer till en stor båt.

Datorstudion som finns på tredje våningen, "prämen", är det enda element, som är någorlunda i "rätt" skala, förutom blåklockan, om man ser den som ett fyrtorn.

Fönstren i form av en mun och ett hjärta kan ses som tagna från en jätte som också placerat dit bladfönstret längst fram i huset.

2.4. De inbjudna konstnärerna

En viktig utgångspunkt när huset planerades, har varit att konsten skall integreras i husets strukturer och att bjuda in konstnärer och hantverkare för att göra dessa konstelement, så att huset blir till en dialog mellan olika estetiska visioner och inte till ett monument över mig själv. Utgångspunkten då jag bjudit in konstnärerna har varit att de gör sina egna verk på sitt eget sätt och inte försöker anpassa konsten till arkitekturen. Meningen är att dessa konstnärliga bidrag skall vara en överraskning och skapa en kommunikation inom huset.

Jag har inte haft någon linje för vem som bjudits in. Jag har inte utgått från att (försöka) bjuda in "världens bästa konstnärer", utan i stället be en del av mina konstnärsvänner, alla framstående konstnärer, som emotionellt ligger nära mig. Många av dem kommer från andra länder och genom att bjuda in dem har huset fått inslag från olika kulturer. Men det är också ett sätt att ha dem närvarande i huset, eftersom jag inte ser dem så ofta.

Andra är sporadiska bekantas bekanta, till exempel Yuichiro Nagasaki, som en gång övernatat hos oss i vår nuvarande bostad. Det har bara känts intressant att bjuda in dem för att skapa överraskningsmoment. Också konststuderande och medhjälpare har kopplats in. Bildkonstakademien bekostade en av dess elever, skulptören Frank Brümmels, arbetsinsats för ett elevarbete med stenläggningen utanför huvudingången. Konstnär Susanna Peijari, som hjälpte mig med ornamenteringen av betongväggarna, gjorde efter det ett eget konstverk under betongbron på andra våningen. Bådas arbeten är centrala och mycket synliga. Ingendera kände jag från förut.

Alla inbjudna har gjort sitt arbete utan arvode, medan jag bekostat produktionen av verket.

Det finns, utöver de som nämns i detta kapitel, ännu en rad konstnärer som är med i husprojektet men vars idéer ännu är under bearbetning.

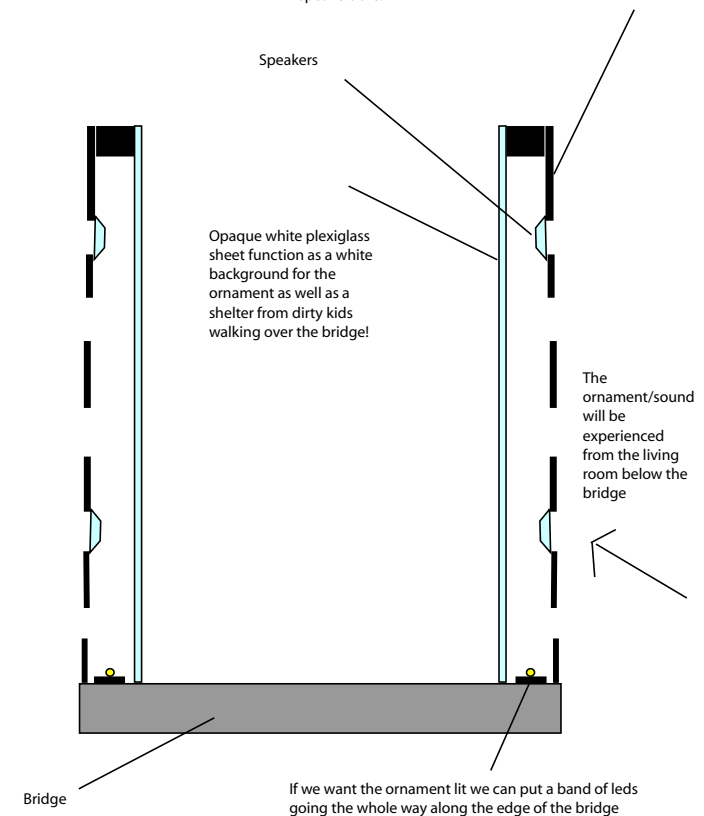
2.4.1. Shawn Decker

Konstnär Shawn Decker, professor vid Chicago Art Institute, kommer att skapa ett ljudkonst-



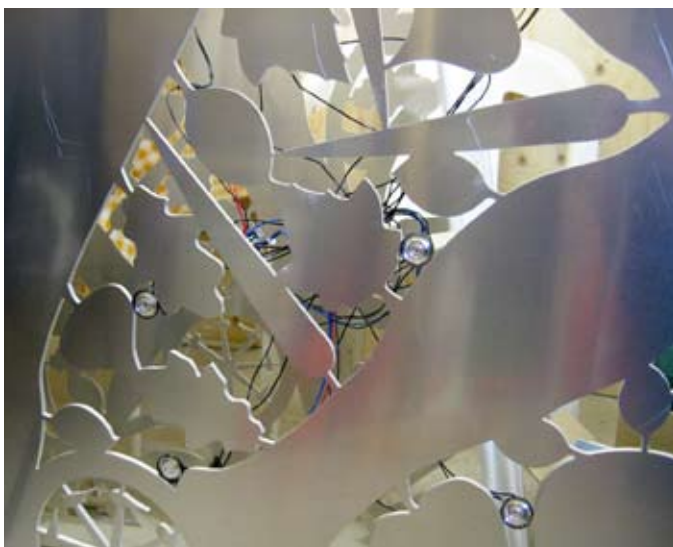
Skiss för hur det räcke kommer att se ut, som görs av författaren, i vilket små högtalare, som är en del av Shawn Deckers ljudkonstverk, installeras. 2007.

Steel sheet (2-3 mm) with computercut ornament. The ornament is made partly from the work we did in Ragdale so check your tryout copy to see how big the spaces for the speakers are.





Ljudkonstnär Shawn Decker testar tekniken med att inkorporera små högtalare, med egna ljud genererade med datorprogram, i broräcksornamentiken. Sensorer, som mäter förändringar i ljus och temperatur utanför huset, förändrar ljuden. 2007.



verk för huset, som reagerar på och förändrar sig beroende på klimatförändringar utanför huset. Decker vill bland annat föra in i huset de naturliga ljud, i omvandlad form, som uppstår utanför då till exempel vinden träffar takkanten. Eftersom sensorerna kan fästas på huset på speciella ställen kommer t.ex. väggarnas och takets form att ha en betydelse för hurdana ljuden kommer att vara.

Tekniskt sett består Shawn Deckers ljudkonstverk av ett 50-tal små högtalare med egna data-chips med ljud, vilka appliceras på det ornamenterade räcket på betongbron, designat av mig. Räckets ornamentering tar fasta på en historia om Per Kalm, som jag skrivit och visar ett par springande ben (ritade i skalan 1:1 med Deckers ben som modell), som rusar fram, infångade bland olika blad. Per Kalm grundade den första botaniska trädgården i Finland på 1700-talet och en utstickare till den fanns i Sipsalo på Hirvensalo i närheten av *Life on a Leaf*-huset.

Jag designade ornamentet med tanke på Deckers arbete med utgångspunkt att alla dessa högtalare med en radie på ca. 2 cm skulle fästas mellan de utskurna formerna. Räckets är gjort med datorstyrd utskärning i aluminiumskivor och kommer att ha LED-ljus bakom för att ge ännu en dimension åt arbetet.

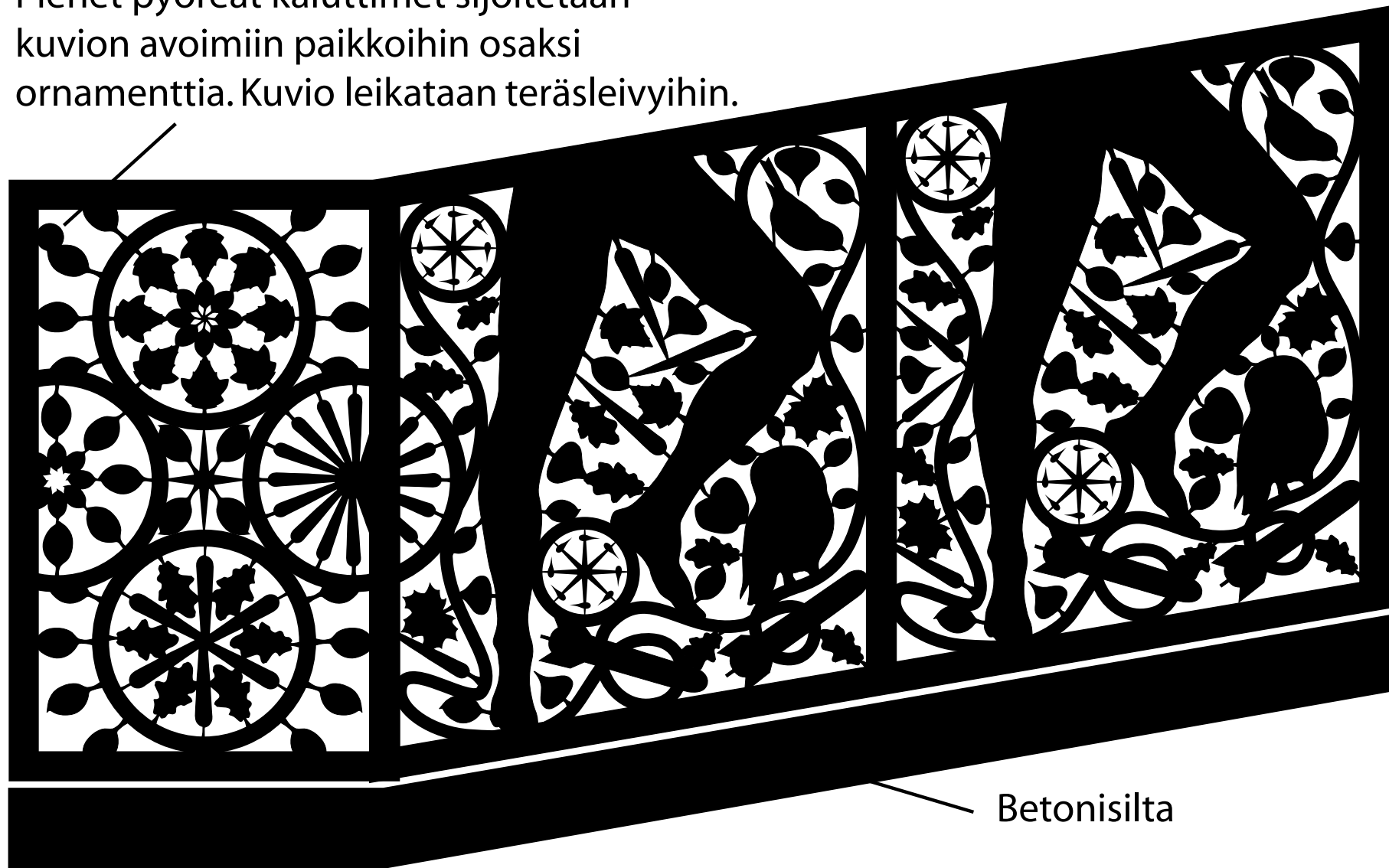
Intressant är att Deckers egna ljudinstallationer är mycket minimala och att hans verk denna gång, genom vårt samarbete, appliceras på en mycket ornamental och föreställande yta.

Deckers arbete visar på ännu ett sätt, bland många andra i husprojektet, att skapa en virtuell version av naturen inomhus och att föra in naturen i huset på ett medierat sätt.

Högtalarna har alla ett eget "knirk-knark"-ljud, artificiellt skapat med ett datorprogram, som använder naturens rytmer som utgångspunkt. Sensorer på husets utsida registrerar små förändringar i temperatur och ljus och skickar signaler till den dator som styr ljudkonstverket. Sålunda förändras ljudlandskapet, som finns på en central plats i huset, av naturen utomhus. På detta sätt kan även en metafor för huset som en organism skapas och också ge associationer till äldre tiders trähus med en massa "mystiska" och spännande ljud, vilka inte kan hänföras till någon speciell händelse.

Luonnos betonisillan kaiteen ääniteokseksi

Pienet pyöreät kaiuttimet sijoitetaan kuvion avoimiin paikkoihin osaksi ornamenttia. Kuvio leikataan teräsleivyyihin.





Jan-Erik Andersson. Skisser för ett ornamentalt konstverk med inbyggt ljud, gjort under ett residens i Ragdale, Illinois, hösten 2004. Figuren är en teckning i skalan 1:1 av Shawn Decker. Idén används för broräcket i *Life on a Leaf*-huset.

2.4.2. Trudi Entwistle

Miljökonstnär Trudi Entwistle från Storbritannien har åtagit sig att planera husets omgivning samt att utföra en skulpturinstallation i trädgården. Hennes estetik är mycket minimal och jag tyckte det var intressant att se hur hon skulle kommunicera med det expressiva huset.

I sin plan för hur den konkreta omgivningen kring huset skulle se ut, utgick hon från att gradvis föra in huset i naturen. Detta innebar att hon utgick från de två ramper bakom huset som tidigare gjorts av en grävslopsförare. Dessa lät hon fortsätta hon ner på båda sidorna om huset med tanken att rampen närmast huset skulle vara mera "ansad" än den följande rampen som skulle vara i "vilt" tillstånd, som en äng, men ändå till sin växtlighet skild från skogen på andra sidan diket som funnits mellan den andra rampen och skogen.

Rampen närmast huset skulle fortsätta också framför huset och ha en brant kant med buskar som skiljer sig från gångvägen mot lagerbyggnaden nedanför rampen. Nederst på tomten där största delen av äppelträden finns, planerade Entwistle en ovalformad gräsbeklädd yta.

Entwistles skulpturinstallation utgick från historien jag berättade för henne om Kung Erik den XIV:s och Katarina Månsdotters kärlekssaga som jag skrivit för huset (se kapitel 2.3.14.). Entwistle planerade tre stycken bänkar i form av stora röda äpplen, som ur en viss synvinkel kan ses som hjärtan. Hon avsåg att placera bänkarna under äppelträden på den ovalformade öppningen framför huset.

Jag har strävat efter att följa Entwistles plan då jordarbetena utförts. Bänk-installationen har dock jag dock varit tvungen att flytta från den ovalformade ytan till slutningen på husets högra sida. Detta beror på att bänkarna är så tunga att de måste installeras stationärt. På grund av sin storlek får de inte ordentligt plats under äppelträden på den tomtyta som vi hyr. Jag måste vara noga med att inte placera någonting utanför tomtgränsen på stadens parkområde. Enligt min åsikt fungerar de ändå utmärkt där de "rullar" ner för slutningen från det översta äppelträdet bakom huset. Bänkarna tar också i besittning det "icke rum", som slutningen för tillfället utgör. Nu kan man lägga sig ner på de ergonomiskt utformade bänkarna och titta på himlen och fåglarna.



Miljökonstnär Trudi Entwistle planerar jordarbetena för *Life on a Leaf*-husets omgivning med arkitekt Erkki Pitkäranta. 2006.



Miljökonstnär Trudi Entwistle övervakar jordarbetena på tomten. 2006.



Byggarna Esa Juvonen och Heikki Heinonen tillverkar prototypen för Entwistles äppel-hjärt-skulpturer. 2006.

Eftersom Entwistle har en minimalistisk estetik var jag till en början skeptiskt inställd till användbarheten hos bänk-skulpturerna, eftersom de utgår från en estetik och inte från bekvämlighet. Men vi gjorde många prov med prototypen för att de också skulle bli sköna att använda och i mitt tycke lyckades vi. Byggarna Esa Juvonen och Heikki Heinonen bidrog genom att både tekniskt planera och utföra bänkarna. Tack vare dem fick bänkarna ett utseende, som exakt motsvarade det som Entwistle tänkt sig.

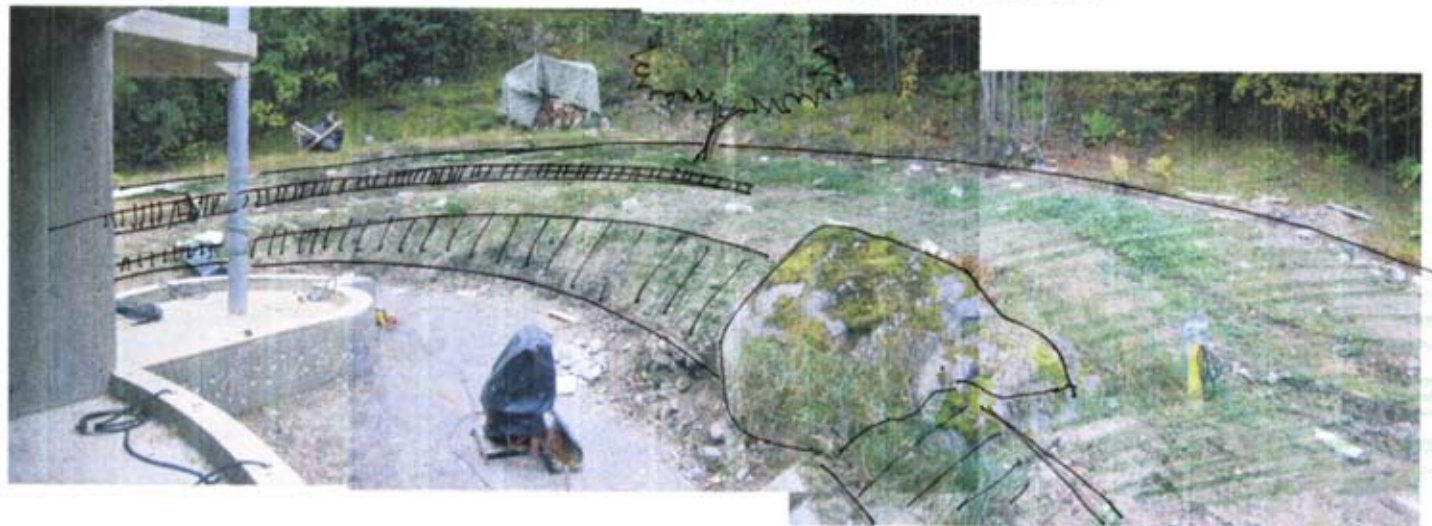
Genom att ha stora svepande minimala former kring huset, tror jag att huset med sin rika värld av detaljer kommer att framträda bättre, som lagt på en bricka!

Entwistle har fått stöd från British Arts Council för att utföra projektet och hon har besökt huset i olika skeden från starten 2005.



Skulpturerna är monterade och testas. 2008.



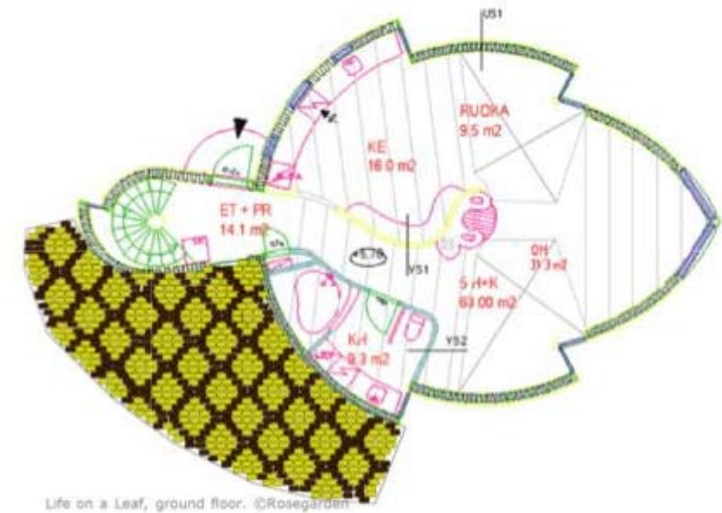


Trudi Entwistle. Skisser för miljön kring *Life on a Leaf*-huset. 2006.

2.4.3. Frank Brümmel

Bildkonstakademiens skulpturavdelning tog kontakt och frågade om jag var intresserad av att en elev skulle utföra ett elevarbete i samband med husprojektet. De ansåg den tyska skulptören Frank Brümmel vara lämplig för arbetet, eftersom han bor i Åbo och har jobbat med sten. Efter att jag bekantat mig med Brümmels arbeten och några av de idéer han hade för projektet och Brümmel bekantat sig med husprojektet, kom vi överens om att han skulle utföra arbetet. Jag tyckte det var bra att Brümmel kommer från Tyskland eftersom jag medvetet försökt få arbeten av utländska konstnärer för att få andra kulturbakgrunder inkopplade i husets estetik. Det föll sig naturligt att han skulle göra huvudingångens betongstenläggning, eftersom han hade erfarenhet av dylikt arbete.

Brümmel använde Illustrator för att göra en detaljerad skiss för arbetet. Konstverket består av två delar, den ena är ett bord gjutet i betong, vars kontur lånar formen från den dans som bien utför då de visar vägen till ett matställe för de andra bien. Bordet kommer att gjutas i ett senare skede. Den andra delen består av betongstenläggningen, som görs i ett mönster som påminner om vaxkakorna i en bikupa.



Life on a Leaf, ground floor. ©Rosegården





2.4.4. Susanna Peijari

Susanna Peijari är en ung konstnär nyligen utexaminerad från Åbo Konstakademi. Hon hjälpte mig med att göra ornamentiken på innerväggarna av betong.

Eftersom jag vid det skede när väggarna var färdigt ornamenterade, kände mig alltför stressad för att komma med nya idéer, föreslog jag att hos skulle göra ett arbete för undre sidan på bron av betong, som finns på andra våningen.

Peijari kom då med en idé om att gjuta fotavtryck, som syns på undre sidan av bron som reliefer, så att effekten blir att någon gått eller dansat genom betongen i det skede då den göts.

Peijari hänvisar till likheten mellan dansen och att bygga ett hus. I båda processerna finns det dels saker, som måste göras enligt vissa regler, och dels sådana saker som måste improviseras. Men för att få ut det mesta av processen, måste man verkligen njuta av det man gör. Bron symboliserar för henne livet som sådant; vi är i en ständig transformation från ett skede till ett annat, vi bygger hela tiden nya broar, små och stora och andra lämnar vi bakom oss.

Konstverket gjordes i samma skede som mellanbotten inklusive bron göts. Peijari kommer ännu att måla verket.





2.4.5. Karin Andersen

Konstnären Karin Andersen, verksam i Bologna, arbetar i sin konst med datormanipulerade bilder där hon ofta använder sig själv som modell omvandlad till en hybrid mellan en människa och ett djur. Det föll sig naturligt att fråga henne om hon ville göra en bild, som skall lamineras in i ytan på arbetsbordet i köket.

Andersens skiss visar en virtuell värld, ett fönster som öppnar sig nedåt "under" bordsytan. Andersen har inspirerats av science fiction berättelser och bilder tagna under rymdfärder, men även av barockfresker med dess trompe l'oeil bilder. Hennes strävan är att i bilden använda vanliga köksföremål, som får en alldeles ny användning som hypertekniska maskiner i händerna på de djurlika figurer, som svävar omkring i en tyngdlös rymd.



2.4.6. Pierre St-Jacques

Mediakonstnären Pierre St-Jacques från New York föreslog att han skulle göra ett videoarbete, som skulle kunna ses i en spricka i golvet. Idén kommer att förverkligas uppe i datorstudion på husets tredje våning.

Jacques har filmat från taket i *Grand Central Station* i New York, där människor rör sig kring ett info-ställe rakt under. Jacques menar att videon förmedlar idén om en undangömd värld, en mängd av aktivitet, som utan att man vet det, rör sig alldeles under ytan. Det påminner om naturen, som har sina egna små överraskningar överallt i bladhuset.

Videon är färdiggjord och den får mig att tänka på att Arts and Crafts rörelsen upplevde det lokala som det primära. Medelpunkten i min konstvärld finns *här*, uppe i datorstudion med den finska naturen som inramar mitt medvetande utanför fönstren. New York är ur detta perspektiv, hur centralt det än är ur konstvärdens synvinkel, endast ett stim av "myror" under mina fötter.

Min tanke har varit att koppla dvd-spelaren och monitorn till en solpanel, som skulle driva systemet. Videon kan ses då energin räcker till och då den inte gör det, slocknar arbetet.



2.4.7. Leah Oates

Mediakonstnären Leah Oates från New York besökte Åbo för att fotografera miljöer, som av henne upplevdes som intressanta. Tanken är att inkorporera fotografierna i husets konstruktiva element. Hon är intresserad av platser som har en känsla av att de existerar endast för stunden, som till exempel roskhögar, smala gränder, övergångsbroar, och övergivna byggnader. I Åbo har hon fotograferat övergivna industriområden och arbetarkvarter, där det finns fabriker, fisk- eller skogsindustri. Hon betraktar dessa ställen som mera fria, än normala offentliga platser, vilka oftast är livlösa och sterila. Människor kan göra nästan vad som helst på dessa platser. De besitter en energi, som på samma gång är både ful och vacker.

Bildserien var planerad att fästas någonstans kring spiraltrappan, men kommer antagligen att flyttas och limmas fast på väggarna på korridoren på andra våningen.



2.4.8. Amy Youngs & Ken Rinaldo

Mediakonstnärerna Youngs och Rinaldo från Columbus, USA har planerat en lampa som vid sidan om att den har ett ambient ljus, också föder upp groddar!

Idén grundar sig i deras intresse för en "grön livsstil". Utöver att lampan producerar ljus och groddar, som är mycket hälsosamma, lyfter lampan samtidigt fram ekologiska frågeställningar som berör produktionen av livsmedel och transporter.

Eftersom groddarna inte kräver ljus för att växa så är de mycket lämpade för de finska vinterförhållandena!



2.4.9. Jan-Kenneth Weckman

I mitten av huset på första våningen, som ett hjärta, var det meningen att mura upp en värmebevarande kakelugn, som en skulptur. Men eftersom jag redan överskridit budgeten, måste jag ändra strategi och köpa den enklaste och billigaste modellen med en färdig kakelugnskärna och sedan bjuda in en konstnär för att ornamentera ytan.

Den modell vi gick in för har fyra rektangulära sidor med en fyrkantig genomsiktig lucka för att kunna iaktta elden. Idén bygger på att de rektangulära ytorna slammas vita och får fungera som "målningsdukar" för en konstnär.

Jan-Kenneth Weckman kombinerar i sin konst tecknandet med måleriet. Jag bad honom göra en teckning i slammets för att ge kakelugnen en konstnärlig dimension. Weckman antog utmaningen och har redan gjort experiment hur arbetet skall utföras tillsammans med muraren Juha Konkka.

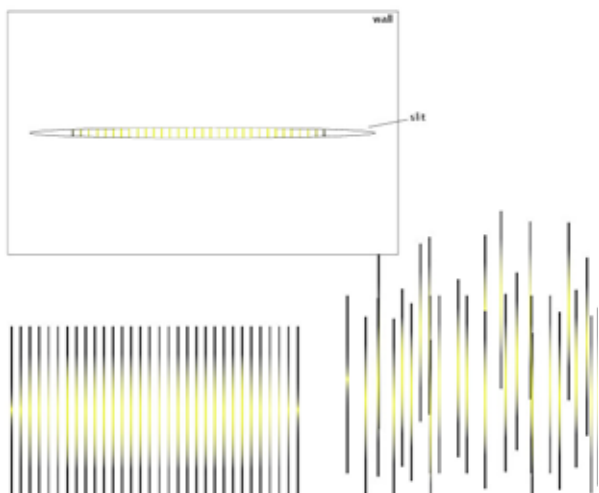




2.4.10. Ismo Kajander

Konstnären Ismo Kajander har planerat en sandlåda i form av en ärtskidsbåt (palkovene). Båten är planerad för min och Marjos son Adrian. Idén fick Kajander för tre år sedan då Adrian ännu var i sandlådsåldern. Nu har Adrian redan hunnit bli fyra år, så sandlådan kommer mera att ha funktionen av en skulptur, samt ett ställe för gäster som har små barn.

Kajanders idé om en ärtskidsbåt alluderar på en installation-skulptur jag gjorde 1988, *Grillkiosbåten möter triangeln cirkeln och kvadraten*. Enligt Kajander behöver också Adrian en egen båt.



2.4.11. Yuichiro Nishizawa

Den japanska konstnären Yuichiro Nishizawa, bosatt i New York, känner sej dragen till den kraftiga växlingen mellan ljus och mörker i Finland. Han är inspirerad av en syn han hade i Pemar, där solljuset träffade tallar där barken hade fallit bort och de glänste som guld i solen.

Nishizawa ser framför sej en spricka i väggen på huset och i den ser man tunna trådar färgade i guld och i svart. Arbetet kommer att installeras inne i väggen i Marjos rum på andra våningen ut mot den 6 meter höga öppningen.

2.5. Slutledning

Trots att det ännu återstår en stor del av inredningsarbetena och ornamentiken på huvudbyggnadens fasad, kan jag ändå dra en del slutsatser av processen att planera och bygga *Life on a Leaf*-huset och om den teoretiska studie, som jag gjort parallellt med husbygget.

Som ett svar på den fråga jag ställde mig i början: "Varför ser man inte fler hus formade som blommor, hattar och paraplyer" kan jag säga att det nu åtminstone finns ett bladformat hus med en blåklocka på taket. Att det inte finns fler kan bero på flera faktorer.

1. För att kunna finansiera den del av budgeten som täcker extra planering, utförande av specialformade fönster, organiska former med mera, måste man ge avkall på en hel del som annars kunde finnas i ett husprojekt. Jag gjorde mig av med garaget, källaren, samt alla utrymmen, som jag och min familj inte nödvändigtvis behövde. Ändå gick budgeten över det jag planerat.

Å andra sidan har jag i detta hus gjort många estetiska lösningar, som man kunde klara sig utan och ändå skapa ett organiskt och fantasifullt hus. Till exempel det faktum att husväggarna böjer sig utåt, gör huset betydligt dyrare. Om väggarna skulle vara raka vertikalt och endast böja sig horisontellt (vilket de gjorde i de första husmodellerna, då vi skulle göra huset av ekobetong), så skulle konstruktionen vara betydligt mycket enklare (och billigare).

Men eftersom detta hus är ett konstverk och konst ofta kostar litet mera, beslöt jag att göra ett hus, som har det extra, som skiljer huset från vanligt byggande och gör det till något unikt.

2. En faktor som påverkar budgeten är att materialsvinnet blir större om man gör ett organiskt format hus. Ifall man, till exempel, måste anpassa isolerande styrox-skivor till en organiskt formad sockel, så måste en massa bitar sågas bort och lämnas oanvända, i jämförelse med att styrox-skivorna anpassas till vinkelräta konstruktioner. Självt har jag dock möjlighet att återanvända svinnet i mina konstverk, vilket jag också gjort, men det gäller förstås inte alla.

3. Även om projektet finansiellt går att genomföra, så tar processen längre tid. Allting måste planeras mycket mer noggrant. Om inte byggarna har erfarenhet av organiskt byggande, måste också de tänka igenom varje lösning flera gånger. Också själva byggandet tar längre tid, eftersom nästan varje plank och fanerbit måste mätas individuellt.

4. Att bygga uppåt är dyrare än att bygga horisontellt

5. Ett standardhus kan byggas av händiga människor, som sätter sig in i byggandets teknik, men *Life on a Leaf*-huset kan endast byggas av mycket skickliga timmermän och snickare.

I en tid av högkonjunktur inom byggbranschen är dessa även svåra att få tag på. Så länge man lättare kan tjäna sitt levebröd med enklare husprojekt, är det få som vill åta sig ett så här komplicerat bygge.

6. Det är mycket svårt att få igenom ett annorlunda format husprojekt i den kommunala byråkratin. Bostadsområdena planeras för vissa typer av hus där till och med fasadfärgerna är bestämda. Finland behöver fler bostadsområden med så få regler som möjligt (till exempel där enbart höjden regleras), men där byggarna själv bestämmer husets utseende. Genom att ge människorna större ansvar kommer med tiden en ny byggkultur att utvecklas.

7. Som jag visat i den teoretiska delen av studien, är det i många fall en fråga om smak och tycke och inte om funktion och ekonomi, när man väljer en byggnad baserad på en lådform i stället för en mera organisk byggnad. Om man vill kan man göra ett hus baserat på fantasi och organiska former inom ramen för normal budget. Detta grundar sig på mina och Pitkärantas erfarenheter från *Gerbera* huset och *Kummin* ladugården.

Det är klart att om man strävar efter att förverkliga en personlig dröm, så är man också villig att satsa extra. För mig har denna 10-års process varit oerhört givande och gett mening och innehåll åt mitt liv. Jag tror att i dessa tider av upptrissad livsstil i vår del av världen, finns en väsentlig essens i detta långa projekt, som kan visa på att allt inte behöver uppnås genast.

Jag beslöt redan i processens början att undvika alltför många sömlösa nätter genom att inte sätta upp stränga tidtabeller. Jag har varit beredd att vänta för att få de rätta byggarna, den rätte konsulten, de rätta materialen och de rätta tekniska lösningarna. Eftersom så mycket tid gått åt till planerande har också allt det som gjorts i huset gjorts på ett bra sätt. (Endast en del av datorstudions konstruktion har vi varit tvungen att göra på ett annat sätt, för att få en lösning som byggarna var nöjda med, vilket ledde till en veckas extra arbete).

När jag nu (15.8.2008) rör mig kring huset och inne i det är jag nöjd. Jag kan redan föreställa mig hur det kommer att kännas att bo i det. En person som spontant besökte huset sade att han "hade svårt att lämna huset", och det är så jag känner det också. Huset är en miljö där jag kommer att trivas.

Men huset är inte enbart en miljö för mig. Under årens lopp har jag haft många diskussioner angående husets estetik med min sambo Marjo.

Hennes dröm är ett finskt "funkis"-hus från 30-talet eller ett litet vitrappat hus på kusten i Cornwall i Storbritannien. Hon gav mig dock fria händer att utforma husets estetik, eftersom det är mitt konstprojekt och jag har hand om finansieringen. Hon har ett eget rum på andra våningen i *Life on a Leaf*-huset, som hon själv fått planera. Där är till exempel takbalkarna vita, medan de i de övriga huset är gröna. Hon har även påverkat det att jag övergav planerna på att skapa ett expressivt förvaringsutrymme på väggarna kring spiraltrappan i bladets bas. Nu är spiraltrappan omgiven av vackert böjda fanerskivor, möntrade med kvisthål. Utrymmet formas vackert av ljuset, som kommer in genom det gömda vertikala fönstren. Jag talar här om byggvolym, abstrakta ytmönster och ljus, begrepp som känns igen från den modernistiska vokabulären! I detta fall har jag varit mottaglig för Marjos idéer, dels för att vårt förhållande kräver det, men också för att de utgör ett överraskningselement (liksom de andra konstnärernas arbeten), som gör hela processen mera intressant, eftersom jag inte har total kontroll över allt.

En avsikt med denna forskning var att se hur olika estetiska förhållningssätt kan samverka i samma husprojekt. Det är ändå en överraskning att upptäcka hur många modernistiska inslag jag upptäckt i huset. Jag nämnde redan rummet kring spiraltrappan. Ett annat exempel är

golvytan på första våningen. Korridoren är djupt blå, köket mörkt rött och vardagsrummets främre del gult. Grundfärger som monokroma ytor, ger kopplingar till De Stijl gruppen, en viktig aktör under modernismens heroiska period i början av 1900-talet. Men mitt bland dessa monokroma fält finns en figurativt ornamenterad yta i linoleum, som bryter upp effekten. Också på betongväggarna på första våningen, där betongen lämnats "rå", ser man, trots att den är ornamenterad med föreställande element, inflytande av modernismens intresse för "rena ytor" där materialets essens kommer fram.

Kommunikationen mellan olika stilar tycker jag har lyckats utmärkt. Också de verk av de inbjudna konstnärerna som hittills är utförda, Frank Brümmels och Trudi Entwistles, fungerar fint tillsammans med huset. Det visar, tycker jag, att man inte bör anpassa konsten till arkitekturen, så att den knappt märks, utan tvärtom göra en uttrycksfull konst, som genom kontrastverkan även får byggnaden att träda fram.

I det här skedet av byggprocessen är det inte någonting jag tycker blivit fel gjort eller som jag vill göra om. Den enda större kompromiss jag varit tvungen att göra gäller spisen, som jag ursprungligen ville göra till en expressiv skulptur. Men på grund av ekonomiska orsaker valde jag i stället den billigaste och enklaste lådformade ugnen och bjöd in en konstnär, Jan-Kenneth Weckman, för att teckna i slammingsmassan. Resultatet visar varför jag inte vill tala om en kompromiss. Genom att hela tiden hålla alla dörrar öppna och inte envist hålla fast vid den ursprungliga idén, kan man hitta nya lösningar som inte behöver vara sämre, bara annorlunda.

Är då *Life on a Leaf* -huset ett konstverk, en skulptur, arkitektur? Åtminstone *verkar* huset som ett konstverk. Bilarna kör långsamt på vägen intill, många stannar upp och tittar. En del har vågar sig ända fram och frågat om de får komma in och se. Speciellt har det varit intressant att se reaktionen hos äldre manspersoner som kommit ut efter besöket och beskrivit upplevelsen i mycket emotionella termer. Det lever en liten snickar-konstnär i många finska män och huset kan inspirera dem att förverkliga sig.

Huset skapar en känsla av något oväntat, överraskande som är svårt att förhålla sig till. Det faktum att det ändå är ett beboeligt hus, gör att de flesta kan relatera det till sin egen värld (på det sättet är det inte ett "fritt konstverk", om man ser det ur Kants synvinkel). Men projektet

innehåller så många ornamentala element, som till exempel husets bladform, fönstren i former av droppar, hjärta och blad, samt de andra konstnärernas verk inkomponerade i de arkitektoniska strukturerna, vilka gör att huset även kan betraktas som en skulptur.

Men är det arkitektur? Enligt arkitekt och filosofie doktor Kaj Nyman kan *Life on a Leaf*-huset nog vara ett konstverk, men knappast arkitektur?¹ Han fortsätter med att fråga sig om man kan bo i en bild (av arkitekturen), som han upplever att *Life on a Leaf*-huset är?² Han svarar själv nekande. Till det kan jag konstatera att huset (bilden) är fullt beboeligt och trivsamt och definitivt arkitektur. Men jag vill inte stanna där; som jag ser det, kombineras i huset (bild)konstelement med arkitektoniska lösningar på ett sådant symbiotiskt sätt, som jag är beredd att kalla ikoniskt rum.

En avsikt med forskningen var att göra husprojektet socialt, att släppa ut ett "virus" som inspirerar människor att bygga med inslag av fantasi och konst. Tanken var främst att husets Internetsidor³ skulle ge en tillräckligt bra bild av projektet, dess svårigheter och de lösningar vi kommit fram till. Därför kommer även dessa doktorstexter att publiceras på husets web-sidor. Jag har också installerat två web-kameror, en utanför och en inne i huset, för att ge en bild av byggprocessen.

Det är dock så att de flesta som sett huset på Internet och sedan kommer till byggplatsen är av den åsikten att huset inte kommer till sin rätta på bilder. Det har också stött min uppfattning om att "arkitektens väsen" finns i den utförda byggnaden, inte som skiss eller ritningar, trots att de finns många som hävdar det motsatta; att det utförda huset bara är en version av byggnadens ide, som finns i själva skissen.

Jag har därför strävat efter att ha huset öppet för allmänheten under den tid då vi bygger huset. När vi bor där får vi noggrant överväga vem vi visar huset för.

Under *WILD*-fantasi och arkitektur-utställningen i Wäinö Aaltonen museet sommaren 2007 ordnade museet guidade turer till huset. Under Hirvensalo dagarna i slutet av maj, 2008 var huset öppet för allmänheten i två timmars tid, och besöktes av över 200 personer. Vi tyckte det var en god ide att den lokala befolkningen fick se huset, eftersom det delvis byggs på deras parkområde.

1. Kaj Nyman i personligt brev till mig 17.8.2000

2. Kaj Nyman i brev till mig och Bildkonstakademien 21.11.2002

3. <http://www.anderssonart.com/leaf> (15.8.2008)

Som konstnärlig forskning tycker jag att *Life on a Leaf* -projektet fungerat utmärkt. Genom att placera ut detta "objekt" i samhället, har jag kunnat undersöka hur samhället reagerar på många olika plan (och mina egna reaktioner på dessa reaktioner!). Detta utgör huvudinnehållet i *Dagboken*. Processen blottar de strukturer som bygger upp samhällets estetiska värderingar vad det gäller konst och arkitektur. Denna del av forskningen har en mera objektiv, reflekterande karaktär.

Men eftersom konsten primärt handlar om värderingar baserade på känslor, har det varit ytterst intressant för mig själv att jag samtidigt kunnat undersöka om det finns en filosofisk bas för de känsloladdade argument jag haft i min kritiska inställning till samtida arkitektur. Denna djupdykning har resulterat i *Teoriboken 1&2*.

De största insikterna gäller det faktum att trots deras teoretiska ornamentfientlighet, producerade många av de modernistiska arkitekterna ytterst ornamenterade arkitektoniska lösningar. Det vara bara det att man ersatte akantusblad och gargoyler med mönstret på marmorytor och extra fasader med spjälverk.

Till doktorsstudierna teoretiska del hörde kuraterandet av den redan nämnda *WILD* -fantasi och arkitektur-utställningen 2007, som visade att under den tid husprocessen pågått det skett en öppning inom det officiella internationella arkitekturfältet mot en expressivare arkitektur. Jag talar här uttryckligen om det officiella arkitekturfältet, spännande byggprojekt har hela tiden gjorts, men de har nödvändigtvis inte betraktats som Arkitektur.

Men få projekt vågar överskrida den gräns att en byggnad refererar till ett lätt igenkännbart föremål eller att den får se rolig ut. Ur min synvinkel, som innebär att skapa en mera ikonisk stimulerande miljö, känns därför *Life on a Leaf* -huset fortfarande ytterst aktuellt, nyskapande och viktigt. Om jag startade projektet nu, tio år senare, skulle jag säkert ge huset en ännu mera ekologisk dimension utöver jordvärme, ekoisolering och återanvända dörrar, badkar, toalettstolar och lavoarer, som nu utgör en viktiga ingredienser i huset. Det är klart att en ekologisk dimension måste tas med för att skapa det "ikoniska rummet".

Det kan vara skäl att säga några ord om hur *WILD* -utställningen mottogs av det officiella arki-

tekturfältet i Finland. Trots det stora intresset för utställningen i pressen nöjde sig Arkkitehtilehti med att enbart presentera den installation, som gjorts för utställningen av Tekniska högskolans arkitekturavdelning. Det övriga materialet som ställts ut berörs inte alls, trots att där fanns internationellt berömda historiskt betydelsefulla modeller, som till exempel Walter Jonas *Intrapolis* och originalmodeller av stjärnarkitekter som Gregg Lynn och Peter Cook, samt en installation av Diller & Scofidio. Boken som gavs ut i samband med utställningen berörs i en liten notis där skribenten NB avslutar med att konstatera att "Aikani kirjaa selailtuani aloin kuitenkin kaivata jotain – suoria seiniä, selkeyttä ja järjestyttä? Huokaus. Sitä se arkkitehtuurikoulutus tekee."⁴ Det är alltså arkitektskolningen som gör att man lär sig uppskatta en abstrakt, högre stående estetik, som är undanhållen lekmannen. Faktum är dock att många av de projekt som presenteras i boken, är gjorda av framstående arkitekter, som alla har genomgått en arkitektskolning. Kanske deras skolning ser annorlunda ut?

Under de närmare tio år jag arbetat med den teoretiska och den praktiska delen av mitt doktorsarbete, har min övertygelse bara stärkts i det som jag insett utgör kärnan i min undersökning; att ornamentik, konst och detaljer är det som ger en byggnad dess själ och är lika viktiga om inte viktigare, än byggkropparnas inneboende relationer och ljussättningen, för att skapa ARKITEKTUR. Genom att utveckla denna sida ännu ett steg och inte skygga för att använda figurativa element, ljud och fantasi och samarbete mellan arkitekter och konstnärer kan vi ge de rätta redskapen för att skapa framtidens boendemiljöer. En miljö där människor trivs är också en ekologiskt riktig miljö.

4. I fri översättning av mig: Efter att ha bläddrat i boken en stund började jag sakna något – raka väggar, klarhet och ordning? Suck. Det är det som arkitektskolningen gör. (Citatet är taget från *Finsk arkitekturtidskrift* 4/2007 s. 67.)



2.6. Litteraturlista

Adorno, T. (1997). Functionalism Today. In N. Leach (Ed.) *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. (pp. 6-19). London: Routledge.

Ando, T. (1996). Towards New Horizons in Architecture. In K. Nesbitt (Ed.) *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995* (pp. 456-461). New York: Princeton Architectural Press. Originalartikel 1991.

Antoniades, A.C. (1992). *Poetics of Architecture*. New York: John Wiley & Sons.

Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. (M. Jolas. Trans.). Boston: Beacon Press Books. Originalutgåva 1958.

Beskow, E. (2002). *Hattstugan*. Bonnier Carlsen bokförlag. Originalutgåva 1930.

Beskow, E. (????). Branden i Fläderköping. I *Landet Långthäri från* (ss. ?-?). Originalutgåva 1932.

Blair, S. & Bloom, J. (2004). Islamic Ornament. In M. Hattstein & P. Delius (Ed.) *Islam. Art and Architecture*. (pp. 124-127). Tandem Verlag GmbH. Originaltitel: Islam. Kunst und Architektur 2004

Bloomer, K. (2000). The Nature of Ornament. *Rhythm and Metamorphosis in Architecture*. New York: W.W. Norton & Company.

Brolin, B. (2000). *Architectural Ornament. Banishment & Return*. New York: W.W. Norton & Company.

Collins, J. (2007). *Sculpture Today*. London: Phaidon Press Limited.

Colomina, B. (1994). *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press.

Cornell, P. (1981). *Den hemliga källan. Om initiationsmönster i konst, litteratur och politik*. Gidlunds.

Escritt, S. (2000). *Art Nouveau*. London: Phaidon Press Limited.

Friedman, A. (1996). Domestic Differences: Edith Farnsworth, Mies van der Rohe, and the Gendered Body. I C. Reed (Ed.) *Not at Home* (pp. 179-192). London: Thames & Hudson.

Gadamer, H-G. (1997). The Ontological Foundation of the Occasional and the Decorative. In N. Leach (Ed.) *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. (pp. 126-137). London: Routledge.

Gombrich, E. (1979). *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*. London: Phaidon.

Hausen, M. (2000). In Pallasmaa, J. (Ed.) *Hvitträsk. Koti taideteoksena*. (pp.10-67). Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.

Hayes, A. & Moon, S. (1990). *Ragdale. A History and a Guide*. Berkeley: Open Books.

Henttonen, M. (1993). *Helsingin Lastenlinnan suunnittelu- ja rakennusvaiheet vuosina 1938-1948*. Helsinki : Maarit Henttonen.

Hunter, I. (2007). Merzbau Kiihdytetty arkkitehtuuri-Kurt Schwittersin Merz-rakennelmat. In An-

dersson J-E & Budney J. *WILD - Fantasia ja arkkitehtuuri*. Helsinki: Maahenki.

Isozaki, A. (1995). Introduction. I K. Karatani. *Architecture as Methaphore. Language, Number, Money*. (pp.vii-xiii). London: The MIT Press.

Jencks, C. (2005). *The Iconic Building*. London: Frances Lincoln Ltd.

Jenger, J. (1996). *Le Corbusier Architect of a New Age*, London: Thames and Hudson.

Kandinsky, W. (1981) *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Helsinki: Suomen taiteilijaseura ry. Originalutgåva 1912.

Kant, I. (2000). *The Critique of Judgement*. (J.H. Bernard. Trans.). New York: Prometheus Books. Originalutgåva 1790.

Kruft, H-W. (1994). *A History of Architectural Theory. From Vitruvius to the Present*. New York: Princeton Architectural Press.

Lahuerta, J. J. (2003). *Casa Batlló. Gaudí*. Barcelona: Triangle Postals.

Le Corbusier (1986). *Towards a New Architecture*. (F. Etchells. Trans.). New York: Dover publications. Originalutgåva 1931.

Liungman, C. G. (1994). *Dictionary of Symbols*. W.W. New York: Norton & Company. Originalutgåva 1974.

Loos, A. (1908) Ornament and Crime. In I. Frank (Ed.) *The Theory of Decorative Art*. (pp. 288-294). New Haven: Yale University Press.

Loze, F. & Loze, P. (1991). *Belgium Art Nouveau. From Victor Horta to Antoine Pompe*. Gent: Snoeck-Ducajun & Zoon.

Menin, S. & Samuel, F. (2003). *Nature and Space: Aalto and Le Corbusier*. London: Routledge.

Moorhouse, J. (1998). *Helsingin Jugendkottelit, kävelyretkiä*. Helsinki: Kustannusyhtiö Taide.

Moussavi, F. (2006). *The Function of Ornament*. In F. Moussavi & M. Kubo (Ed.) *The Function of Ornament*. (pp. 5-11). Harvard: Actar.

Paaso, J. (2008). Nykyaika-vuonna 2008. *Arkkitehtuuriuutiset* 3/2008 (pp. 14-15)

Rand, H. (1993). *Hundertwasser*. Köln: Tashen.

Reed, C. (1996). Introduction. I C. Reed (Ed.) *Not at Home* (pp. 7-17 London: Thames & Hudson.

Ringbom, S. (1986). Transcending the Visible: The Generation of the Abstract Pioneers. I E. Weisberger (Ed.) *The Spiritual in Art*. New York (pp. 131-153). New York: Abbeville Press.

Sankovitch, A-M (1998). Structure/ornament and the modern figuration of architecture. *Art Bulletin*, The, Dec, 1998. Retrieved December 18, 2005, from http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_4_80/ai_54073966?tag=artBody;col1

Sharr, A. (2007). *Heidegger for Architects*. New York: Routledge.

Sullivan, L. (1892). Ornament in Architecture. In I. Frank (Ed.) *The Theory of Decorative Art*. (pp. 284-287). New Haven: Yale University Press.

Tanner, M. (1995). Wagner, Richard. In D. Cooper (Ed.) *A Companion to Aesthetics*. (pp. 439-441). Oxford: Blackwell Publishers Inc.

Trilling, J. (2003) *Ornament. A Modern Perspective*. Seattle: University of Washington Press.

Vattimo, G. (1997). Ornament/Monument. In N. Leach (Ed.) *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*. (pp. 155-160). London: Routledge.

Venturi, R. (1977). *Complexity and Contradiction in Architecture*. Originalutgåva 1962. New York: The Museum of Modern Art.

Venturi, R. & Scott Brown, D. & Izenour, S (1977). *Learning from Las Vegas*. Revised edition. Originalutgåva 1972. Cambridge: MIT Press.

Viction: Ary (2006) (Ed.). *Disenos con vida*. Barcelona: Index Book

Wallenstein, S-O. (2004). *Den moderna arkitekturens filosofier*. Stockholm: Alfabeta bokförlag.

Wertheim, M. (1998). The Medieval Return of Cyberspace. (pp. 47-59). In J. Beckmann (Ed.) *The Virtual Dimension. Architecture, Representation, and Crash Culture*. New York: Princeton Architectural Press.