



KUNGL.
TEKNISKA
HÖGSKOLAN

Magnus Rönn, red, Institutionen för arkitekturens form och teknik

TRITA-AFT-Forskningsrapport 1998:2

ISSN 1402-8773

Arkitekturens form och teknik

Aspekter på arkitektonisk kvalitet

Institutionen för arkitekturens form och teknik, Kungl. Tekniska Högskolan,
100 44 Stockholm

Innehållsförteckning

Förord, sid 2

Arkitektonisk kvalitet, sid 3

Magnus Rönn

Arkitektmetoder för bedömning av arkitektonisk kvalitet, sid 10

Pehr Mikael Sällström

Arkitektonisk kvalitet och priset på bostadsrätter i Stockholm, sid 24

Inga Britt Werner

Om hur man kan känna igen en byggnad som är proportionerad väl, sid 33

Octavian Ciupitu

Om att uppleva färg. Goethes färglära och Wittgensteins anmärkningar, sid 53

Åsa Dahlin

Det visuella rummet, sid 71

Linda Petersdottir

Offentliga rum i städer, sid 79

Waseem Siddiqi

Färger i dagsljus i norr- och söderrum, sid 85

Maud Hårelman

Acceptera ej den föreliggande verkligheten!, sid 95

Bo Malmlöv

Bilaga

Program, sid 101

KTH, A-FoT

FÖRORD

Denna rapport har skrivits inom ramen för en doktorandkurs om *arkitektonisk kvalitet* vid den nybildade institutionen för arkitekturs form och teknik inom KTH. Avrapporteringen innehåller nio uppsatser som belyser kvalitet i arkitekturen som mål, metod, värde, egenskap, begrepp, kunskap och källa till sinnlig upplevelse.

Den inledande uppsatsen av Magnus Rönn är en analys av begreppet arkitektonisk kvalitet. Pehr Mikael Sällström behandlar metoder för kvalitetsbedömning. Diskussionen förs med hänsyn till att arkitektonisk kvalitet kan förstås som både värdeomdöme och egenskapsbestämning. Inga Britt Werner tar fasta på möjligheten att länka god arkitektur till betalningsvilja och prisbildning på bostadsrätter. Då blir det viktigt att undersöka uppfattningar om kvalitetskriterier, kvalitetsmått och bedömningsprinciper vid jämförelse av bostäders kvalitet. Octavian Ciupitu anlägger ett historiskt perspektiv. Arkitektonisk kvalitet diskuteras med utgångspunkt från Georgi Vasari, arkitekt och arkitekturteoretiker, som var verksam i Florens under 1500-talet. I uppsatsen redovisas Vasaris metod för hur man kan känna igen vad som är god arkitektur.

Åsa Dahlin behandlar sättet att uppleva och se på färger. Goethes färglära och Wittgensteins anmärkningar används som utgångspunkt för en diskussion om färg i arkitekturen, färgbegrepp och färgupplevelser. För Linda Pettersdottir är nyckelfrågan relationen rum-ljus. Som bas för analysen av det visuella rummet utnyttjas Lou Michels bok *LIGHT: The Shape of Space*. Waseem Siddiqi beskriver exempel på förnyelse av offentliga rum i städer, som redovisats i tidskriften *Arkitektur*. Ett urval av förnyelseprojekt bedöms med hänsyn till kriterier på arkitektonisk kvalitet. Maud Hårlemans uppsats är ett program för studier av hur färg upplevs i norr- och söderljus. Färgupplevelser skall testas i en fysiskt rumsmodell. Målet är att utveckla kunskap som kan omsättas i ett praktiskt yrkesarbete. Bo MalmLöw vill att byggnadskonsten skall bli en riksangelägenhet. Som stöd efterfrågar han ett statligt arkitekturpolitiskt program och en lagstiftning som stödjer estetiska krav. Uppsatsen är ett manifest, en maning till kamp för kvalitet i samhällsbyggandet.

Magnus Rönn

Januari 1998

Introduktion till doktorandkurs 1997.

ARKITEKTONISK KVALITET

av Magnus Rönn

1. Syfte

Avsikten med denna artikel är att peka ut några viktiga förutsättningar för diskussionen om begreppet arkitektonisk kvalitet? Hur kan kvalitetsbegreppet förstås och användas? Vad kännetecknar god gestaltning? Arkitektonisk kvalitet är ett omtvistat begrepp som för mig refererar till arkitektur som byggnadskonst. En skiljelinje finns i uppfattningen om kvalitet som antingen tecken på värde eller som fysiska egenskaper hos planerade projekt och existerande byggnadsverk. Enligt min mening är det en nyckelfråga - praktisk såväl som filosofisk - som gör det viktigt att diskutera estetisk begreppsbildning inom arkitektur och stadsbyggnad, kvalitetskriterier och möjligheter till god gestaltning vid utformning av människors livsmiljöer. Frågan är i vilken grad som kvalitet kan styras och kontrolleras via beslut i designprocesser.

2. Kvalitet och profession

Kvalitetsdiskussionen i byggsektorn har uppstått ur en önskan att minimera fel. Kravet på kvalitet är en följd av höga kostnader för att i efterhand justera fel, ersätta dåliga material och byta ut bristfälliga konstruktioner. En logisk följd av dessa kvalitetskrav är strävan efter att flytta fram kvalitetskontrollen till designarbetet. Att integrera designprocessens tidiga skeden med kvalitetsinsatser under produktionsprocessen framstår då som önskvärt. Det förutsätter en genomtänkt strategi för erfarenhetsåterföring, som i sin tur leder till decentraliserade organisationsstrukturer och ansvarsrelationer.

Samordning av design och produktion inbegriper en horisontell samverkan för att ta tillvara produktions- och användarerfarenheter på ett mer heltäckande sätt. I denna strävan ingår krav på att definiera, mäta och kontrollera kvalitet. Men vilka egenskaper bör mätas? I vilken grad är kvalitet mätbar och möjlig att kontrollera? Hur säkerställs bäst avtalade produktens egenskaper i designprocesser? Svaren på frågorna är beroende av vilka kvalitetsbegrepp som används inom byggsektorn.

Arkitektonisk kvalitet kan antingen definieras som egenskaper eller ses som värden hos produkter. Begreppet kan också preciseras utifrån arkitektkårens praxis. Jag tror att

det behövs någon form av balans, där arkitektkårens syn på kvalitet ställs mot erfarenheter som formuleras av andra grupper i samhället. Idén om balans förutsätter en bred kommunikation kring kvalitetsbegreppet och vad som utmärker byggnadskonst. Därtill fordras personer och organisationer som vill beställa och bruka "god" arkitektur. Förutsättningen är att det finns uppdragsgivare som efterfrågar kvalitet och vill förverkliga estetiska ambitioner vid gestaltningen av hus och stadsrum.

Professioner har ett självpåtaget yrkes- och samhällsansvar. Normalt finns det inte heller någon annan konkurrerande yrkesgrupp som är bättre på att identifiera, skapa och bedöma kvaliteten i utförda prestationer inom professionens kompetensområde. Arkitekternas yrkesorganisationer brukar därför framhålla behovet av professionell kompetens och kårens ansvar för bebyggelseutvecklingen. Arkitektuppdragen diskuteras också i termer av samhällsansvar. I kraft av sin profession anser sig arkitektkåren på goda grunder vara mest lämpad att formulera kriterierna för ett önskvärt byggande. Det finns knappast någon annan yrkesgrupp i samhället som har bättre förutsättningar att gestalta, tolka och värdera miljöer utifrån begreppet arkitektonisk kvalitet.

I ett professionsperspektiv kan kravet på arkitektonisk kvalitet framstå som en intern angelägenhet för arkitektkåren. Det är en problematisk ståndpunkt eftersom byggnader inte primärt uppförs för att tillfredsställa arkitektkåren utan för att brukas. Byggnadsverk är nyttoföremål. Målet för design-, bygg- och förvaltningsprocessen är användning. Då måste det vara möjligt att samtala kring arkitektonisk kvalitet med beställare, användare och förvaltare. I annat fall riskerar diskussionen om kvalitet att förvandlas till en intern angelägenhet enbart för arkitekter. Denna fara ser Bertil Rolf hos yrkesgrupper som har starka krav på egen kontroll av verksamheter (Rolf, 1993). En fungerande avvägning mellan intern och extern styrning framstår som önskvärd av detta skäl. Det är flera grupper som har intresse i saken.

3. Teoriutveckling

Behovet av teoriutveckling visar sig i en växande diskussion i samhället om kvalitet. Genom förändringar i lagstiftningen har kvalitetsbegreppet blivit föremål för normering. Kvalitet framställs som lösningen på byggsektorns problem. En särskild arbetsuppgift som kvalitetsansvarig har införts i byggsektorn via föreskrift i lag. Samtidigt med denna normering av kvalitetsbegreppet har diskussionen om konstnärlig gestaltning fått ett större genomslag i samhället. Men är det samma slag av kvalitet eller är det två helt olika kvalitetsbegrepp? Är det möjligt att kvalitetssäkra arkitektoniska värden? För mig är det frågor som gör det angeläget att diskutera begreppsbildningen utifrån relevanta synvinklar.

Teorier om arkitektonisk kvalitet har dubbla målsättningar. Dels finns det en begreppsbyggande vetenskaplig avsikt, dels en önskan att praktiskt bidra till byggnadskon-

tens utveckling. Drivkraft i denna kunskapsproduktion är spänningen mellan teori och praktik. Det är ett spänningsfält som arkitektkåren har gemensamt med andra yrken. Eftersom arkitektonisk kvalitet avser frågor om hur begrepp bildas, används och omsätts i en yrkespraxis, bör teoriutvecklingen bedrivas i anslutning till arkitektkåren och kritiskt pröva kårens kunskapsbehov på området.

Ett första steg i teoriutvecklingen är att diskutera perspektivets betydelse för hur vi uppfattar kvalitet. Sättet att tänka på kvalitet har en strukturerande verkan på upplevelsen av byggnadsverk. Att se, förstå, tolka och bedöma arkitektur och stadsbyggnad är förbundet med värdering, som i sin tur har sin grund i betraktarens perspektiv.

Den arkitektoniska synbildens brokiga mångfald av intryck och upplevelser måste ordnas i mönster och begrepp för att bli meningsfull. Jan Anderson och Mats Furberg visar hur synbilden växer fram ur en kombination av *inre* och *yttre* faktorer (Andersson och Furberg, 1984). Exempel på inre faktorer är förhandsinformation om de miljöer som studeras liksom förekomsten av arkitekturideal. Det är faktorer som påverkar omvandlingen av synintryck till upplevelser av byggnadsverk.

I det fall som synbilden beror på min plats i det urbana rummet är upplevelsen styrd av yttre faktorer. Om jag sedan väljer att gå runt byggnadsverken förändras successivt synbilden med mitt geografiska läge. Rörelsen i rummet leder till nya synintryck som delvis förändrar mitt sätt att se och uppleva arkitektur. Jag får helt enkelt nya synvinklar. Dessa perspektivförskjutningar åstadkoms genom yttre faktorer. Synbilden påverkas även av det sätt som jag färdas på. Så är det t ex en väsentlig skillnad mellan att gå runt ett byggnadsverk och att åka tåg genom ett industrilandskap. Men det är min rörelse i det urbana rummet som i båda fallen gör det möjligt för mig att uppfatta nya tecken på arkitektonisk kvalitet.

När synbilden beror på inre faktorer är den färgad av förhandsinformation och föreställningar om arkitektur. Den som utbildar sig till arkitekt blir inskolad i en yrkeskultur, som påverkar synbilden. Det tränade ögat lär sig se tecken på arkitektonisk kvalitet via övning och skolning i en tradition. På motsvarande sätt kan tillgång till ny information resultera i att jag omvärderar etablerade tecken på arkitektonisk kvalitet i miljön och upplever nya konstruktiva element som god gestaltning. Om jag får reda på att kontors- och industribyggnaden framför mig har ritats av en välkänd arkitekt och blivit prisbelönad så granskar jag utformningen extra noga. Det är exempel på hur inre faktorer kan leda till perspektivförskjutningar och förändringar av synbilden. Jag kommer att leta efter skälen till priset i gestaltningen. Också detta är en inre faktor som i hög grad påverkar mitt sätt att uppfatta och kvalitetsbedöma byggnadsverk.

Diskussionen visar att perspektivet är dynamiskt och innehåller moment av förändrighet, som rimligtvis bör leda till återkommande omprövningar och stimulera till de-

batt. Perspektivet påverkar inte bara vad jag ser som tecken på arkitektonisk kvalitet - min synvinkel - utan påverkar också min förmåga att urskilja konstruktiva element i miljön och tolka sinnesupplevelser som kvalitet. Jag ser alltid arkitektur utifrån en eller flera synvinklar, även om byggnadsverken i sig alltid är öppna för varierande tolkningar. Det är perspektivet som avgör vad som är relevanta tolkningar av mina synbilder - hur jag bör uppfatta miljön för att kunna ställa meningsfulla frågor om arkitektonisk kvalitet. I denna mening är perspektivet ett redskap som hjälper mig att uppfatta tecken i miljön som uttryck för god gestaltning av byggnadsverk.

Ett andra steg i teoriutvecklingen tar fasta på arkitektonisk kvalitet som nyckelbegrepp. Vad är begreppets funktion och vilka villkor måste uppfyllas för att man skall kunna föra en meningsfull dialog om arkitektonisk kvalitet? Man behöver inte vara arkitektutbildad för att kunna uttala sig om vad som är god gestaltning och lämpliga kriterier för kvalitetsbedömning av miljöer. Det finns flera konkurrerande tolkningar om vad som utmärker arkitektonisk kvalitet. En del vill utvidga begreppet för att kunna täcka in nya fenomen i miljön. Andra efterfrågar precisering och gränsdragningar. Men tolkningsbara begrepp kan inte ges en definitiv betydelse via formella beslut och föreskrifter som försöker fastställa vad som är "rätt" begreppsanvändning.

4. Begreppsbildning

Arkitektonisk kvalitet är ett nyckelbegrepp som uppenbarligen har en vid tolkningsram. Detta problem skapar behov av begreppsanalys. Morris Weitz lägger stor vikt vid förståelsen av estetiska begrepp (Weitz, 1996). Detta synsätt leder till frågor som: Hur används och förstås begreppet inom byggsektorn? Vad är det för speciellt med arkitektonisk kvalitet som nyckelbegrepp? Vilka kriterier ligger till grund för kvalitetsbedömning? Bakom dessa frågor finns minst fyra intressanta aspekter som påverkar möjligheten till teoriutveckling på området:

- Arkitektonisk kvalitet är, för det första, ett *öppet begrepp*. Att veta vad som är arkitektonisk kvalitet innebär att man kan känna igen, förklara och redovisa belysande exempel. Gemensamt för öppna begrepp är kopplingen till revideringar, omtolkningar och diskussioner om gränsdragning. Nya fall av god arkitektur uppstår hela tiden. Det finns ingen "slutlig" definition på vad som är arkitektonisk kvalitet. Öppna begrepp blir begripbara genom dialog. Debatten är en förutsättning för att arkitektonisk kvalitet skall kunna förstås som begrepp och bli användbart inom praktik, kritik och teori.

- För det andra är arkitektonisk kvalitet ett begrepp som innehåller *värdeladdade moment*. "Detta är kvalitet" är ett omdöme som uttalas i berömmande syfte. Begreppet har en värderande funktion. Kvalitet ses som något i grunden positivt, en erfarenhet som formuleras i termer av bra/dålig och vacker/ful. Det är uttryck för antingen gillande eller

ogillande. Arkitektonisk kvalitet innehåller således ett värderande moment, som på ett avgörande sätt avviker från det standardiserade och värdeneutrala kvalitetsbegrepp som ingår i ISO 9000. Där är kvalitet ett operativt begrepp som används för att kontrollera, definiera och pröva egenskaper i termer av rätt och fel. Skillnaden i synsätt representeras av "rätt kvalitet" och "god kvalitet", som speglar de två diametralt olika sätt att förhålla sig till kvalitetsbegreppet inom byggsektorn.

- För det tredje är arkitektonisk kvalitet är ett begrepp som tolkas med stöd av *värdeladdade kriterier*. Byggnadsverk bedöms utifrån kriterier som inbegriper avsikter, ideal och föreställningar om önskvärda egenskaper. Så kan t ex kontors- och industriprojekt prövas utifrån kvalitetskriterier som tar fasta på önskemål om produktionsomställning, flexibilitet och en gestaltning som skänker glädje åt personal och besökare. Kvalitet brukar tillskrivas byggnadsverk som verkar genomarbetade, är originellt utformade och har en till omgivningen anpassad gestaltning. Dessa exempel på värdeladdade kriterier beskriver en arkitektursyn med traditionella värden som hållbarhet, äkthet, professionalitet, helhet, estetisk ärlighet, skönhet, läsbarhet och användbarhet. Nyhetsvärde och originalitet är kriterier som uppmuntrar till förnyelse av traditioner och ett överskridande av konventioner och yrkesregler.

- Arkitektonisk kvalitet ingår, för det fjärde, i en *kunskapsform* som producerar omdömen som inte kan prövas i termer av sant eller falskt. Tecken på kvalitet och uttalanden om arkitektoniska värden kan inte kontrolleras utifrån om de är sanna eller felaktiga. Det går helt enkelt inte att få något empiriskt stöd för sådana slutsatser. Däremot är det givetvis möjligt att formulera välgrundade och trovärdiga omdömen om vad som är bra för någon eller några i ett visst sammanhang. Kvalitet kan i denna mening utvärderas i termer av måluppfyllelse, effektivitet, funktionalitet, användbarhet, konstnärligt utförande och ekonomi. I stället för att försöka avbilda verkliga miljöer på ett korrekt sätt konstrueras ett mönster av begrepp som underlättar kvalitetsbedömning. Det är en kunskapsbildning baserad på erfarenhetskontroll, utpekande av goda exempel och praktisk reflektion kring förebildliga lösningar på designproblem utifrån ett visst sammanhang.

Av redovisningen framgår att arkitektonisk kvalitet har en begreppslig struktur som uppmuntrar till debatt och tvivel. Det är bra, eftersom teoriutvecklingen i detta fall har en konstruktiv dialog som mål. Avsikten är att skapa en agenda för systematisk argumentering om arkitektonisk kvalitet. Kriteriet på en framgångsrik arkitekturteori är att den stödjer och underlättar kommunikation om vad som är kvalitet, dess uttryck och hur kvalitetskriterier skall väljas inför bedömningen av byggnadsverk. Det centrala är alltså debatten om värdet av satsningar på god arkitektur och genomarbetade lösningar på designproblem. Genom historiska tillbakablickar kan man få kunskap om vilka kvalitetskriterier

som under olika tidsepoker antingen varit i centrum för samhällsdebatten eller haft en underordnad betydelse.

Poängen med teorier om arkitektonisk kvalitet är att på ett så systematiskt sätt som möjligt ge uttryck för allvarligt menade uppfattningar och peka ut tecken på arkitektonisk kvalitet i miljön. Om arkitekturforskningen tar denna insikt på allvar blir det angeläget i nästa steg att analysera vad som bygger upp arkitektoniska värden och hur värdeladdade kriterier kan användas inom byggsektorn för att skapa en rationell argumentering om estetiska frågor. Den som vill förstå teoriutvecklingen kan alltså inte uppfatta kvalitetskriterier som ett antal väl avgränsade definitioner på vad som är god gestaltning, utan måste i stället tolka dem som välgrundade rekommendationer för hur vi skall diskutera och "rätt" förstå arkitektonisk kvalitet. Då blir sammanhanget viktigt för bedömningen. Kvalitet som god lösning på designproblem förutsätter kunskap om det sammanhang som lösningen ingår i. Att producera väl genomtänkta byggnadsverk ställer krav på designprocessen. Färg, form, funktion och material ges mening och blir symbolbärare. Skönhet blir ett resultat av både konstruktiva aspekter, nytänkande, traditionella värden och estetiska erfarenheter. Den uppgift arkitekten har att lösa kan beskrivas som att tilldela produkter egenskaper som gör dem tydliga, begripliga och värdefulla för användaren. Produkter måste förstås i de sammanhang de hör hemma. Tydlighet och begriplighet är alltså estetiska förutsättningar för en fungerande användning av bebyggelsen i samhället.

LITTERATUR

Andersson Jan och Furberg Mats, *Språk och påverkan*, Doxa AB, Klippan 1984.

Cold Birgit, "Arkitektur och kvalitet i norsk trehusbebyggelse", *Tidskrift för arkitekturforskning*, Nr 1 1991.

Cold Birgit, Brev: *Granskning av artikel "Prisbelönad industriarkitektur" till Nordisk Arkitekturforskning*, 1995-07-12.

Cold Birgit, "Om arkitektur og kvalitet", *Tidskrift för arkitekturforskning*, Nr 1-2 1989.

Emt Ewa Jeanette, "Baumgarten och den moderna estetikens födelse", *Skriftserien Kairos nr 1*, Kungl. Konsthögskolan och Rasters förlag, Uppsala 1996.

Herméren Göran i *Att värdera byggd miljö*, Rapport R 39:1980, Byggeforskningsrådet, Stockholm 1980.

Lundberg Willy Maria, *Ting och Tycken*, Rabén & Sjögren, Uddevalla 1960.

Rolf Bertil i *Kvalitet som kunskapsprocess i högre utbildning*, Nya Doxa, Nora 1993.

Rönn Magnus, *Vad är god industriarkitektur?*, Rapport R 17:1994, Byggforskningsrådet, Stockholm 1994.

Rönn Magnus, "Award Winning Industrial Architecture", *Nordisk Arkitekturforskning*, Nr 1 1996.

Rönn Magnus, *Arkitektonisk kvalitet*, Epsilon Press, Göteborg 1997.

von Wright Georg, *Myten om framsteget*, Albert Bonniers Förlag, Trondheim, 1994.

Weitz Morris, "Teoriernas roll i estetiken", *Skriftserien Kairos nr 1*, Kungl. Konsthögskolan och Rasters förlag, Uppsala 1996.

Uppsats till forskarkursen 'arkitektonisk kvalitet' ht 1997.

ARKITEKTMETODER FÖR BEDÖMNING AV ARKITEKTONISK KVALITET

av Pehr Mikael Sällström

1. Vad är kvalitet?

1.1 Språklig (strukturalistisk) definition:

I vardagslag talar vi ofta om kvalitet i motsats till, eller till skillnad från, kvantitet för att beskriva icke-kvantifierbara egenskaper hos företeelser - objekt eller händelser.

1.2 Begreppslig definition:

I mera vetenskapliga och professionella sammanhang, där precisa begrepp eftersträvas, uppfattas detta som vagt och oklart och även kvalitet tenderar att hanteras i mer kvantitativa termer. Begreppet kvalitet har därför i grund och botten fått åtminstone två olika användningssätt: dels kan det vara ett värdeomdöme och dels kan det vara en egenskapsbestämning. Denna begreppsdefinition överensstämmer med den inledande, men är också mer generell genom att den tillåter oss att beskriva både mätbara och omätbara egenskaper.

1.3 Objektivt verifierbara och upplevda egenskaper:

De kvalitativa egenskaperna kan också definieras som de upplevda, subjektiva, egenskaperna till skillnad från de kvantitativa egenskaperna, som är mätbara och objektivt verifierbara. Inom vetenskapen är emellertid det subjektiva omdömet problematiskt genom sin variabla karaktär och forskningen strävar därför som regel efter att finna objektivt verifierbara metoder för att bekräfta de upplevda, subjektiva, utsagorna så att de skall bli mer förutsägbara.

Sådana metoder utgår vanligen från olika typer av mätbara kvantifieringar av begreppen och inom 'upplevelsevetenskaper' som konst och arkitektur är det därför t ex vanligt med statistisk hantering av empiriska data över hur olika mätbara stimuli normalt upplevs.

2. Metoder för bedömning av kvalitet

2.1 Positivistisk metod:

Den reduktiva och på kvantitativa analyser baserade positivistiska metoden resulterar ofta i olika typer av checklistor (positiva påståenden) som möjliggör en automatiserad och rationell hantering av produktionen. I praktiken innebär detta tillvägagångssätt att den objektivt verifierbara checklistan gradvis ersätter det individuella omdömet, smaken.

2.1.1 Problem:

Checklistan som metod för bedömning av kvalitet har emellertid vissa mer eller mindre uppenbara svagheter vilket har betydelse inte minst vid utvärderingen av olika typer av kvalitetssäkringssystem och kvalitetskriterier i byggandet. Ett exempel på de praktiska problem som den här typen av hantering av kvalitetsbedömning kan medföra utgör på sätt och vis den nya lagen om offentlig upphandling (LOU), där en ambitiös checklista över alla tänkbara egenskaper i praktiken reducerats till en egenskap: lägsta pris.

2.1.1.1 Icke mätbara egenskaper utelämnas:

För det första innebär upprättandet av en checklista att ett urval av egenskaper görs på grundval av principen om objektiv verifierbarhet. Detta innebär att de upplevelser som ännu inte funnit sina mätbara kriterier utelämnas. Det innebär också att de egenskaper som eventuellt inte låter sig kvantifieras helt utelämnas.

2.1.1.2 Fiktiv valsituation:

För det andra innebär reduktionen av egenskaper i praktiken att en fiktiv valsituation uppstår: vi tenderar att uppfatta det som om vi kan välja vilka kvalitativa egenskaper vi vill lyfta fram. Men eftersom kvalitetsupplevelsen i grund och botten är en odelad upplevelse är detta en fiktiv möjlighet som i det praktiska fallet leder uppmärksamheten bort från det omdömesgilla val utifrån helhetens egenskaper som skall göras. Den avledning av uppmärksamheten från den informationsrika verkligheten, till en informationsfattig representation, som detta innebär, gör dålig nytta av den förmåga till sammanvägning av information och erfarenheter som det tränade individuella omdömet har.

2.2 Pragmatisk metod:

För att komma runt checklistans brister vid hanteringen av kvalitativa bedömningar kan emellertid ett pragmatiskt kvalitetsbegrepp användas. Kvalitet är i en pragmatisk mening vad ett antal aktörer med kunskap och erfarenhet inom området pekar ut såsom kvalitet. Detta pragmatiska förhållningssätt utgår ifrån att det som är faktiskt är, oavsett på vilken

grund. För arkitekturens vidkommande kan då kvalitet antas vara det som arkitekturens och byggandets olika aktörer pekar ut som kvalitet.

2.2.1 Byggandets aktörer:

I dagens normalfall kan byggandets aktörer indelas i byggherre, arkitekt/konsult, byggtreprenör/byggmästare, finansiär/försäkringsinstitut och brukare. Dessa aktörer sammanfaller ibland, men är också ibland ännu fler. Så har det under 90-talet blivit allt vanligare att anlita en särskild bygglédarkonsult. Inte heller brukarrollen är helt självklar eftersom marknadsanpassningen under senare tid givit ett större utrymme för individuell påverkan av bostadsutformning, medan det tidigare i Sverige gängse indirekta brukarinflytandet genom våra demokratiska institutioner försvagats genom införandet av funktionsregler och byggherreansvar.

2.2.2 Byggaktörernas olika värdebegrepp:

Inte minst vid en större anpassning av byggandet till enskilda brukares önskemål blir det tydligt att bedömningen av kvalitet och värde skiljer sig mellan de olika aktörerna. Det är därför av intresse att studera hur värdebegreppet varierar inom byggandet från byggarens tekniska prestandakrav till brukarens behovstillfredsställelse. Bland låneinstitut och försäkringsbolag bestäms t ex en byggnads värde/kvalitet utifrån det sammanhang i vilket den ingår - läget, medan byggherrarnas uppfattning om kvalitet snarare kan beskrivas som graden av uppfyllda förväntningar. Bland byggandets aktörer har emellertid arkitekten en särställning som byggherrens förtroendeman. En roll som traditionellt givit arkitekten en stor insikt i byggandets övergripande frågeställningar så att helhetsansvaret blivit en naturlig del av arkitektens kompetens.

2.2.2.1 Kvalitetsbegrepp bland arkitekter:

Av denna anledning är det av särskilt intresse att undersöka på vilket sätt arkitekter lär sig att hantera kvalitetsfrågor och hur de hanteras. Med en pragmatisk metod hamnar då fokus i första hand på de begrepp som arkitekter använder för att tala om och reglera en byggnads helhetsegenskaper. Återkommande sådana begrepp är alltsedan antiken framförallt hållbarhet, nytta och skönhet, men även begrepp som originalitet, identitet, estetisk och ordning. (Vitruvius: Tio böcker om arkitektur)

2.2.3 Hypotes:

Uppsatsens hypotes är att dessa inom-professionella begrepp för god arkitektur genom att lyfta fram egenskaper hos byggnadens helhet, snarare än att reducera denna till ett antal 'kuggfrågor', fungerar som ett slags *spårsökare* inför det enskilda arkitekturverket. Ge-

nom att använda sig av sådana begrepp kan arkitekten under arbetets gång pröva sina beslut mot några övergripande hållpunkter, snarare än detaljerade checklistor, vilket ger frihet och överblick i arbetet.

2.2.3.1 Förutsättningar:

Hypotesen bygger på föreställningen att kvalitet endast kan finnas som en egenskap hos helheten i det konkreta fallet. Begreppet blir då ett sökinstrument, inte ett normerande svar på frågan om arkitektonisk kvalitet och i själva verket utgör varje inom professionen etablerat begrepp, vad som skulle kunna kallas arkitektyrkets *tumregler*, en hypotes om kvalitet baserad på den professionella erfarenheten. Det skapande arbetet innebär i den meningen ett uppställande och prövande av hypoteser ungefär på samma sätt som inom forskningen.

2.2.3.2 Jämförelse:

Till skillnad från checklistans metod ger begreppsmetoden en större frihet till tolkning och anpassning i det enskilda fallet (därav pragmatisk!). Den senare metoden är banbrytande och tolkande, den förra är självbegränsande och konservativ.

2.2.3.3 Frågeställning:

För att kvaliteten skall bli synlig måste byggnaden lyftas fram på en begreppsligt konkret (informationsrik) nivå där den kan konfronteras med de hypoteser om kvalitet som erfarenheten givit oss. Först då kan vi bli varse dess förtjänster. Detta sker när vi ställer frågan som en kvalificerad gissning, en hypotes, och inte när vi prickar av ett antal kriterier på en checklista.

Den senare metoden är reducerande och behandlar kvaliteten som en rest, medan den förra är adderande och behandlar kvaliteten som en egenskap hos helheten. För att förstå vad arkitektonisk kvalitet är borde vi med andra ord snarare ägna oss åt att studera hur användandet av sådana *spårsökande* begrepp påverkat egenskaper hos byggandet i del och helhet, än att försöka precisera alla de delenskaper som en allmänt erkänt vacker, kvalitativ, byggnad är uppbyggd av.

2.3 Komparativ metod:

En annan viktig egenskap hos kvalitet är att den tycks kunna förekomma i högre eller lägre grad. Det är en relativ egenskap som vanligen framträder först vid jämförelser mellan olika likartade företeelser.

Det är här som erfarenheten får betydelse för värderingen av kvalitet. Den som har rika erfarenheter och breda referensramar har lättare att göra en objektiv bedömning inför det enskilda verket än den som saknar referensramar.

2.3.1 Kontrast och proportion:

Att kvalitet är relativt betyder i själva verket inte att det är betydelselöst, utan att uppfattandet av kvalitet är beroende av en förmåga att uppfatta och hantera relationer; proportion och kontrast. Dessa begrepp känner vi även igen som konstens kapphästar.

2.3.2 Repertoar:

En annan viktig konsekvens av kvalitetsbedömningens relativitet är att professionella aktörer ser till att skaffa sig en referensram som inte bara består av egna byggda fall, utan också av mer abstrakta mönster och förebilder. Mönsterboken och monografin är två karakteristiska delar av arkitektens kunskapsuppbyggnad, men också resan och den snabba skissen som kan vidga referensramen och ge perspektiv och proportioner i det dagliga värvet.

3. Några vanliga spårsökande begrepp

3.1 Originalitet:

En vanlig kvalitativ spårsökare inom arkitekturkritiken är originalitet, men vad avses egentligen med detta begrepp inom arkitekturen och vad är det som gör originalitet till en kvalitetsmarkör?

3.1.1 Det goda hantverket:

En möjlig förklaring är att med detta begrepp inte i första hand avses verkets unicitet, utan graden av inlevelse och kreativitet i tillkomstprocessen; det goda hantverket. Således kan en utpräglad konventionell byggnad vara originell just genom den hantverksmässiga hängivenhet som genomsyrar projektets utförande och inte på grund av ett avvikande formspråk.

3.1.2 Självförverkligande arbete:

Originalitet kan med andra ord ses som en värdering som har med arbetets former att göra. Underförstått är att det goda arbetet är det arbete som är ett medel för människans självförverkligande, medan det dåliga arbetet är det arbete där människan så att säga 'sliter på sin mänsklighet' snarare än utvecklar den. Detta förklarar också indirekt varför kreativt arbete värderas så högt i vår tid, medan sk manuellt arbete fått en låg status.

Vår förståelse av det sköna skulle med andra ord på ett fundamentalt sätt vara knuten till vår erfarenhet av det goda arbetet 'där hågen är med' som arkitekten Ragnar Östberg skriver, och vår uppfattning av artefakter och konstföremål skulle vara mycket starkt präglade av detta. Om vi inte är bekanta med bakgrunden till en produkts utformning har vi mycket svårare att bedöma dess kvalitet. Ett viktigt kriterium vid all kvalitetsbedömning blir därför hur föremålet är gjort; vilka problem som hanterats och vilka som blivit åsidosatta, ungefär som när ett forskningsarbete skall bedömas! Först när vi gjort klart för oss vidden av det nedlagda arbetet kan vi tillfullo uppfatta arkitektens kvalitet.

3.1.2.1 Bakgrund:

Detta synsätt är emellertid inte mer än drygt 150 år gammalt. Det var under 1800-talet som den sk Arts'n Craft-rörelsen lyfte fram det goda hantverkets betydelse för mänskligt välbefinnande - att den harmoniske arbetaren gör det bästa arbetet - och därmed kom arkitektonisk kvalitet att betraktas som ett indirekt uttryck för samhällets moraliska tillstånd. I sin skrift 'En arkitekts anteckningar' från 1928 skriver Ragnar Östberg: "... jag vill påstå att verkligt innehållsrik och genomträngande stil alltjämt i det fullbordade verket ej kan ernås utan att hantverkaren levat med i det detaljarbete, som anförtrotts honom ... brådskan att hinna med i farten avvänjer släktet från att vila i arbetet, dvs att med förnöjelse gå upp i det som göres."

3.1.2.2 Innebörd:

Detta synsätt formulerades först hos den engelske konsthistorikern John Ruskin som för första gången lyfte fram konsten som en indikator på samhällets moraliska tillstånd.

3.1.2.3 Kritik:

Hos den hundra år senare verksamma konsthistorikern Arnold Hauser kan man läsa att detta innebar insikten att "the conditions under which men live must first be changed, if their sense of beauty and their comprehension of art are to be awakened" (The Social History of Art 1951). Denna tolkning bygger emellertid på föreställningen att det är *konstupplevelsen* som är det primära. Men det var inte förmågan till 'konstupplevelse' som var Arts'n Craft-rörelsens mål, utan 'det goda arbetet' där människan kan förverkliga sin kreativa potential genom att 'hågen är med' (se ovan).

Skönheten är, som Östberg skriver, beroende av den enskilda hantverkarens hängivna lösande av sin uppgift i bygnadsverket, och detta förutsätter överblick och närvaro i helheten. Det skulle med andra ord vara först när människan förverkligat sig själv som hon till fullo kan njuta av världens skönhet och själv skapa sköna föremål.

Hausers angrepp på Arts'n Craft-rörelsens fokusering på det medeltida hantverksarbetet förefaller dock riktig då han påpekar att "the logical mistake they made consisted in an all too narrow definition of technics, in failing to recognize the technical nature of every manipulation of things ..." Denna tolkning visar på möjligheten att människor kan nå självförverkligande även i användandet av nya tekniker. Problemet är inte tekniken, utan dess *tillgänglighet* och möjligheterna till *kontroll* och *överblick* för den enskilde som den ger.

Men den delaktighet i arbetet som detta förutsätter motverkas av produktionslivets utformning; i synnerhet när detta industrialiseras. I 'Understanding Media' från 1964 skriver Marshall McLuhan att "many people would be disposed to say that it was not the machine, but what one did with the machine, that was its meaning or message ... The restructuring of human work and association was shaped by the technique of fragmentation that is the essence of machine technology".

Det var denna fragmentarisering av arbetslivet som i sig ansågs motverka produktionens roll som medium för människans självförverkligande. Även Östberg framhåller den fragmentariserade arbetssituationen som det stora hotet och skriver: "... och det är häremot, som den rätte hantverkaren till följd av hela naturen i sin verksamhet måste reagera. Han får inte bli en maskin, och han bör inte fungera utan att hans eget sinnelag får vara med. Det vore lika stor kulturförlust att söka tvinga honom härtill som att mekanisera vetenskapsmän och konstnärer". (Östberg s.28)

Det är nog så slående att jämföra dessa iakttagelser med de problem som checklistor och andra former av reducerande metoder för bedömning av värde och egenskaper, dvs kvalitet, förorsakar i den nutida designprocessen. Därför är det viktigt att skilja rutin från nyskapande och upptäckande arbete. Annars kommer nytänkandet i produktionen att hämmas och produktionsprocesserna att finnas för sin egen skull som en slags ritual, snarare än som ett aktivt redskap för människans behov.

3.1.3 Begreppets bärkraft:

Föreställningen om ett samband mellan arbetets värde för människans självförverkligande och produktens egen kvalitet, som utgör Arts'n Craft-filosofins utgångspunkt, är än idag en stark drivkraft bakom mycket skapande arbete och den tanke som hävdas i den här uppsatsen är att detta är en av de viktigaste anledningarna till att originaliteten har blivit framlyft som en mycket viktig del av kvalitetsbegreppet, inte minst inom modernismen.

3.1.3.1 Stilfullhet:

Originalitet i en arkitektonisk mening avser med andra ord inte det avvikande eller lustiga, utan är ett arkitektoniskt uttryck, en stilfullhet, som följer av 'det goda hantverket', dvs ett självförverkligande arbete.

Filosofen Hermann Keyserling har påpekat att det är först de riktigt originella författarna som väljs ut att representera mänskligheten: Voltaire i Frankrike, Goethe i Tyskland, Strindberg i Sverige osv (Betraktelsen görs i reseskildringen 'Österland och Västerland' från 1922). Originaliteten är med andra ord ett mått på konstverkets mänskliga värde och representativitet, att det har stil, vilket i och med Arts'n'craft även börjar framhållas som en kvalitet hos arkitekturen.

3.2 Identitet:

En annan *spårsökare* är *identiteten*. Det är ett vitt begrepp med många uttolkningar, men till de mera inflytelserika i vår tid hör den som framlagts av arkitekturhistorikern Christian Norberg-Schultz (CNS) där arkitektonisk kvalitet hänförs till ett arkitekturfenomenologiskt resonemang om 'platsens själ'. (Genius Loci - towards a phenomenology of architecture 1979) Fenomenologisk betyder här att se verkligheten som den är direkt med de individuellt bundna sinnena, snarare än dess vedertagna abstraktioner; att tolka de konkreta uttrycken snarare än deras representationer. Därför blir karakteriseringen som metod mycket viktig och för att göra den så rikhaltig som möjligt utgår CNS i sin analys från poesins associativa verklighetsbeskrivning.

I denna analys av människans platsskapande och upplevda platsnärvaro kommer CNS, i Heideggers efterföljd, fram till att arkitektonisk kvalitet har att göra med i vilken utsträckning arkitekturen lever upp till sitt existentiella uppdrag: att *ge hemhörighet* och *identitet* åt människan. Som ett exempel på räckvidden hos denna teori kan nämnas att en känd arkitekt som Hermann Hertzberger, med en rikhaltig egen arkitekturpraktik, också utgår från hemhörighetens betydelse:

"A 'safe nest' - familiar surroundings where you know that your things are safe and where you can concentrate without being disturbed by others - is something that each individual needs as much as each group. Without this there can be no collaboration with others. If you don't have a place that you can call your own you don't know where you stand!" (Lessons for Students in Architecture 1991)

3.2.1 Rumsligt mönster:

I förståelsen och tolkningen av det rumsliga 'mönstret', den existentiellt meningsfulla platsen, uppträder kvalitativa egenskaper. Hertzberger skriver att "... there need not be an unbridgeable gap between a formal architectonic order (which architects are so keen on)

on the one hand and meeting the requirements of informal everyday occupations (which architects treat with disdain) on the other. We believe that this gap is only unbridgeable if the architects concerned are themselves lacking in quality and competence ... It is a widespread misconception among architects that they should concern themselves with the extraordinary, i.e. that they bring the exceptional down to the level of the ordinary instead of rendering the ordinary extraordinary." (Hertzberger s. 267)

3.2.2 Formalisering:

Denna förmåga att hantera basala mänskliga behov på en formaliserad nivå är en viktig arkitektonisk kvalitet som i en mera vardaglig betydelse också kan kallas byggnadens ändamålsenlighet och handlar om att tolka beställarens krav och behov. Det är en fråga om graden av uppfyllda förväntningar hos arkitektens uppdragsgivare. Förmågan att tolka beställarens önskemål är en viktig del av arkitektkunskapen och när detta görs på ett bra sätt upplever vi det som arkitektonisk kvalitet. Därmed kan det också konstateras att det moment där beställarens uppdrag övergår i mått och linjer på en ritning är kritiskt för den arkitektoniska kvaliteten.

Sambandet mellan god projektering och arkitektonisk kvalitet kan inte underskattas och det går inte att reducera kvalitetsdiskussionen till en fråga om 'teknisk utförandestandard' eller 'utförda arbetsmoment'. *Tolkningen* av beställarens uppdrag är helt avgörande. En dålig lösning kan inte byggas med kvalitet.

3.2.3 Mönstertänkande:

Det är förmodligen av denna anledning som försöken att fånga in och rationalisera projekteringsmoment i en byggnads tillblivelse genom att sammanställa systematiska mönsterböcker av olika slag är en ständigt återupplivad ambition inom professionen. Som en av de främsta bland dessa mönstertänkare i vår tid framstår Christopher Alexanders och hans 'mönsterspråk' (A Pattern Language) - en trilogi som inleddes med 'The timeless way of building' 1979. Där anger han i första kapitlet sin ambition som ett sökande efter 'en namnlös kvalitet': "There is a central quality which is the root criterion of life and spirit in a man, a town, a building, or a wilderness. This quality is objective and precise, but it cannot be named."

3.2.3.1 Kritik:

Alexanders hypotes är att den goda platsens kvalitativa egenskaper kan läras genom en systematisk registrering av rummets mönster på olika platser. Arkitektonisk kunskap byggs upp genom att bekanta sig med olika rumsliga element som porten, väggen, taket,

golvet osv. Alexander nämner ett hundratal liknande element. En liknande metod har även tillämpats av den norske arkitekturfenomenologen Thomas Thiis-Evensen.

Mot detta atomistiska tillvägagångssätt kan ställas Norberg-Schultzes repertoar av platser vilka var och en utgör en självständig och i tid och rum självklart förankrad helhet.

3.3 Estetik:

Ytterligare en spårsökare är estetiken, här förstådd i meningen av förmåga att ge upphov till 'en förhöjd sinneserfarenhet'.

3.3.1 Teoretisk bakgrund:

Tanken att estetiken skulle vara något annat än sinnesupplevelser, en högre kunskapsform vid sidan av förnuftet, väcktes av 1700-talsfilosofen Alexander Baumgarten. Denna tes, som i första hand omfattas av konstvetare, bygger på att kvalitet i arkitekturen är ett upplevt värde oberoende av föremålets egna fysiska egenskaper. Detta värde kan uppfattas först när byggnaden betraktas på ett särskilt estetiskt vis, av Immanuel Kant beskrivet som 'ett intresselöst välbehag' (efter Lars Vilks *Konst och Konster* 1987), och består i dess förmåga att ge en förhöjd sinneserfarenhet.

3.3.2 Kritik:

Detta betraktelsesätt tenderar dock att reducera arkitekturen till en form av måleri eller skulptur och tar inte hänsyn till den roll som arkitekturen spelar gentemot det vardagliga. Arkitektur upplevs normalt inte på ett koncentrerat sätt, utan i förbifarten och förstrött, och skulle därför snarare kunna jämföras med scenografi, koreografi eller orkestrering, där fokus är riktat på frågan om de många aktörernas samverkan. Många av arkitekturens uttrycksmedel är hämtade från projekterings villkor och arkitektens talang vilar till stor del på förmågan att hantera projekteringsituationens utmaningar. Inte minst skapandet av ritningar, men också byggledningen.

3.3.2.1 Möjligheter:

Till arkitektens projekterande arbete hör emellertid även en lång rad beslut av estetisk karaktär där den egna upplevelseförmågan bildar utgångspunkt för omdömet. För att vaket kunna uppmärksamma 'övergripande kvaliteter' i det arbete som enskilda aktörer i byggprocessen bidrar med behöver arkitekten därför träna sina sinnen. I detta liknar arkitekten snarare dirigenten eller regissören, än målaren och skulptören. Det är med andra ord den estetiskt tilltalande samklängen mellan byggnadens alla delar som är det gemensamma riktmärket för arkitektonisk kvalitet, inte bara visuella eller skulpturala egenskaper hos fasaden eller husets volym.

3.3.2.2 *Brister:*

Ett annat problem med detta kvalitetsbegrepp är att en byggnads estetiska kvalitet lätt tas för given och att den upplevs på olika sätt av olika individer. Det är då viktigt att förstå att estetiska värden verkar som en gradvis utvecklad uppmärksamhet på olika egenskaper och ofta utvecklas språngvis då olika estetiska situationer ställs mot varandra. En färg upplevs som mörk och tråkig om den ställs mot en klar och ljus färg, som då, tack vare den mörka färgen (not bene) får en glad och munter ton.

3.3.2.3 *Komplementaritetstänkande:*

Denna relativa egenskap hos det kvalitativa betraktas ofta som problematisk vid diskussioner om kvalitet, men kanske är det snarare så att kvaliteten uppstår just som en relation till något annat? Bedömningar av kvalitet görs ofta som jämförelser mellan likartade företeelser. Det skulle med andra ord vara i utförandet av relationer mellan ute och inne, uppe och nere, mörkt och ljust, slutet och öppet m fl som den goda arkitekturen avslöjar sig: där arkitektens estetiska sinne sätts på prov. Mycket av den estetiska kunskapen handlar med andra ord om en förmåga att hantera kontraster och proportionsförhållanden för att uppnå en balanserad helhet som kan fungera i sitt sammanhang. När detta görs tillräckligt väl väcker det brukarens sinnesnärvaro och vakna välbehag.

3.4 *Ordning:*

En vanlig spårsökare är också ordningen. Den arkitektur som inte är relaterad till sin omgivning - där entréer är slarvigt ordnade och fönstren ger dåligt ljus; där rörelsen mellan rummen i bostaden är opraktisk eller klumpig, trång och svåröverblickbar - upplevs normalt som dålig eller ful. Och särskilt om byggnaden på ett okänsligt sätt bryter mot befintliga mönster på platsen kan reaktionerna bli mycket starka.

3.4.1 *Matematisk reglering:*

Allt detta är värden som handlar om byggnadens inre och yttre relationer mellan olikheter; det är 'relativa' värden. Kanske är det därför inte så konstigt att mer sublimes bedömningar av arkitekturen ofta kommit att handla om proportionsförhållanden och skala; gyllene snitt och andra ideala proportioner, vilka ger arkitekturen en matematisk, objektiv, prägel som kanske inte fanns där från början, men som blivit dess kulturella signum?

3.4.1.1 *Symbolik:*

På vilket sätt ger byggnaden uttryck för sin ställning och sitt uppdrag? Ett möjligt svar är att det bland arkitekter ständigt återkommande intresset för byggnadens geometriska uppbyggnad, och hantering av komplexa måttförhållanden, lika mycket handlar om byggnadens

dens symboliska betydelse, som om ett rationellt ordnande av byggproduktionen. Underförstått är då att god arkitektur kännetecknas av rena och klara proportioner; en logisk och konsekvent komposition som lyfter byggnadsprogrammet till en högre sfär av mening och betydelse.

Den matematiska analysen av en byggnad blir enligt denna tankegång det redskap med vilket arkitekten gör arkitektur av byggande. Genom sina matematiskt genomlysta förhållanden får arkitekturen en symbolisk ställning som förknippas med metafysiska värden och ett andligt uppdrag bland människorna.

3.4.1.2 Historisk bakgrund:

Särskilt arkitekturhistorikern Rudolph Wittkower har påpekat att detta är det synsätt som genomsyrar det klassiska arkitekturvetet alltsedan antiken och som fick en nytändning under renässansen då alla konster, inklusive arkitekturen, skulle ges en vetenskaplig prägel av objektivitet. Inom arkitekturen fokuserades proportionsförhållanden och geometri som en nyckel till byggnadens skönhet. ('Architectural Principles in the Age of Humanism' 1949)

3.4.1.3 Tolkning:

En byggnads arkitektoniska kvalitet kan sägas vara beroende av graden av ordning i form av matematisk genomlysning, rena proportioner och regelbunden geometri. Den klarhet och tydlighet i byggnadens uppläggning, både i plan, fasad och sektion, som en matematisk/geometrisk reglering ger, ansågs under renässansen vara bärare av objektiva skönhetsvärden som uppträder 'överallt där de tillämpas'. En modernare tolkning är att utan denna matematiska genomlysning förlorar en byggnad sitt metafysiska symbolvärde.

3.4.1.4 Matematikens särställning:

Symbolvärdet skulle dock kunna tänkas vara avhängigt även andra liknande metaforiserande modeller av verkligheten än matematiken. Ett tänkbart skäl för att matematiken fått denna särställning bland andra metaforiska redskap är att matematiken har en särskild relevans för arkitekturen just genom sin dubbla förankring både i produktionsvillkoren och metafysiken.

3.4.1.5 Exempel:

Att sådana kvaliteter än idag värderas högt, särskilt bland arkitekter, vittnar inte minst Hermann Hertzbergers arbeten om och arkitektkandidaten Johan Linton har i sitt examensarbete lyft fram den matematiska regleringens poetiska, snarare än prosaiska, mening hos en arkitekt som Le Corbusier. I en uppsats citerad (och översatt) av Linton skri-

ver han: "Konstnärens matematik är inte vanlig matematik. Det handlar inte nödvändigtvis om beräkningar, men om närvaron av en överhöghet, en lag för obegränsad resonans, samstämmighet och ordning ... det finns inget godtycke i naturen. Har man förstått vad matematiken är i filosofisk mening så kommer detta sedan att synas i allt man gör. Strängheten, exaktheten, är medlen för att nå lösningen, det som ger karaktär, det som ger harmoni. 'På klorna känns lejonet igen.'" (Linton: 'Om arkitekturens matematik' Chalmers 1996 s.122)

3.4.1.6 Kritik:

Den matematiska analysens allmängiltighet som instrument för estetisk kvalitet har dock kommit att ifrågasättas alltmera sedan människans subjektiva upplevelser från och med 1700-talet kommit i fokus för bedömningen av arkitektoniska kvaliteter.

3.4.1.7 Möjligheter:

Betraktad som ett närmevärde kan dock matematisk regelmässighet fortfarande anses vara ett kriterium på en byggnads sannfärdighet och skönhet och som en källhäst i diskussionen om arkitektonisk kvalitet är den mycket gångbar. Så kallade 'slarviga lösningar' kännetecknas ju inte minst av oklara måttförhållanden och otydliga proportioner. Med användandet av den matematiska analysen ges byggnaden en ökad grad av *medvetenhet* i gestaltningen.

Med det nu snabbt ökande användandet av datorer i all projekterande verksamhet ökar också förutsättningarna lavinartat för en reglerande verksamhet av det här slaget och Le Corbusier's visioner skulle kunna få ett än större genomslag i framtiden.

4. Summa

4.1 Sammanfattning:

Dessa olikartade *spårsökare* inom arkitektprofessionen anlägger delvis olika, delvis överlappande, perspektiv på arkitektonisk kvalitet, men utgör några av de vanligaste begreppen för bedömning av arkitektonisk kvalitet som faktiskt utvecklats inom arkitekturen. Det finns också andra begrepp, men en kvalitet hos de här upptagna är att de inte är ömsesidigt uteslutande, utan likt 'en verklighetens mosaik' av disparata lösningar gradvis täcker det fält av egenskaper som är förutsättningen för arkitektonisk kvalitet.

Genom att studera de konsekvenser som dessa begrepp för med sig har jag på ett indirekt sätt velat argumentera för min hypotes att de fungerar som 'arbetshypoteser' eller 'spårsökare' i designarbetet. Om beskrivningen är korrekt skulle en byggnads utveckling till arkitektur till formen kunna beskrivas som en *dialog* mellan byggnaden och dess upp-

hovsgivare där tillämpandet av begrepp liknande de exemplifierade spelar en nyckelroll i det utbyte av kunskap och information som tillsist resulterar i arkitektur.

Den inledningsvisa redogörelsen för andra, parallella metoder för bedömning av arkitektonisk kvalitet, har främst syftat till att problematisera tillämpandet av olika typer av metoder för kvalitetsbedömning i designarbetet och visa på de fördelar som en mera begreppsorienterad metod skulle kunna medföra.

Uppsats till forskarkursen 'arkitektonisk kvalitet' ht 1997.

Arkitektonisk kvalitet och priset på bostadsrätter i Stockholm

Av Inga Britt Werner

1. Vad är arkitektonisk kvalitet?

'Arkitektonisk' är en avledning av 'arkitekt'. Ordet kommer från grekiskan med betydelsen "överbyggmästare". En stark anknytning till praktiskt byggande är alltså utgångspunkten. Numera anser vi inte, särskilt arkitekterna själva, att allt som byggs är arkitektur. Någon slags skillnad existerar mellan 'byggnad' och 'arkitektur', ifråga om betydelse och kvalitet.

För att ett byggnadsverk skall kunna betraktas som arkitektur begär vi att det skall ha formgivits av någon med just formgivningsambition, -kunskap och -förmåga. Denna någon kan vara en arkitekt, men inte alltid¹. En nutida definition av vad 'arkitektur' är återfinns i kapitel 25, *Kulturpolitikens inriktning*, Statens offentliga utredningar 1995:84, Kulturdepartementet:

"Arkitektur och planering är en tillämpad konst med starka bindningar till funktionella och tekniska krav liksom till givna ekonomiska och politiska villkor."

Här hävdas att 'arkitektur' är en konst, men snarast av karaktären nyttokonst. Arkitekturverk skall uppfylla nyttobetonade och samhällseliga krav, men också uttrycka något och glädja våra sinnen.

Är 'kvalitet' en egenskap hos ett ting eller är det ett värde formulerat av betraktaren/användaren av tinget? I vårt nutida samhälle, med ett enormt flöde av visuella stimuli och information utan personlig betydelse för mottagaren, har en del filosofer/debattörer hävdats att världen inte är något annat än vår uppfattning av den.

"Postmodernismens intellektuella kärna är hyperkritiken, att betvivla allt. Det finns ingen verklighet, bara bilder av bilder citat av citat. Man ifrågasätter allt och kan

¹ Äldre folkligt byggande betraktas nu ofta med beundran, medan nutida självbyggen i villaområden snarast betraktas som ett oskick som måste styras in i rätta banor genom broschyrer med goda exempel, bestämmelser i detaljplanen etc.

därmed inte säkert yttra sig om något. Med en sådan inställning blir det hart när omöjligt att rangordna påståenden efter kvalitet.“²

Ingenting skulle ha någon speciell egenskap, allt hänger på den unika individens uppfattning av företeelsen ifråga. För mig, liksom för Jersild, se not 2, är den inställningen svår att omfatta. Världen har åtminstone fysiska egenskaper som inte går att upphäva genom individens unika uppfattningar. Har jag uppfattningen att jag kan gå på vattnet kommer jag inte särskilt långt ut från stranden i alla fall. Det inte är fråga om *antingen - eller utan både och*.

Om Vitruvius' välkända sats om de krav arkitekturen bör tillgodose: "Firmitas, commoditas, venustas"³ tas som exempel, är "hållfastheten" en egenskap hos byggnaden vilken inte förändrar sig även om olika användare har olika uppfattning om den, "nyttan" avhängig av byggnadens utformning, men också av användarens verksamhet och värderingar samt slutligen "behaget" till mycket stor del avhängigt av betraktarens öga, kulturella bakgrund och associationer.

"Arkitektonisk kvalitet uppstår i mötet mellan människa, miljö och objekt"⁴

Begreppet 'arkitektonisk kvalitet' är mångsidigt och omfattar både egenskaper hos objektet och betraktaren-användarens upplevelser av det. Sammanfattningsvis är det ett komplext begrepp som kommer definieras om och om igen, beroende på i vilket sammanhang det används och på vem som använder det. Detta trots att begreppet också byggs upp av objektivt fastslagbara egenskaper som mått.

2. Definition av begreppet 'arkitektonisk kvalitet' i avhandlingen.

Den fråga jag vill försöka svara på i mitt avhandlingsarbete är:

- Påverkar förekomsten av vissa kvaliteter hos en bostad betalningsviljan, uttryckt i marknadspriset för en bostadsrätt?

Min studie behandlar bostäders värden, dels i en mycket bokstavlig mening - marknadsvärdet hos en bostadsrätt - dels ifråga om andra värden för brukaren. Prisbildningen på bostadsrättsmarknaden styrs av flera faktorer. De viktigaste är troligen läget, alltså de kvaliteter som bostadens omgivning kan erbjuda, avgiften till föreningen och mark-

² PC Jersild, *Darwins ofullbordade*, Alba, Stockholm 1997, sid 103.

³ Detta brukar idag översättas med "beständighet, ändamålsenlighet och skönhet" men motsvarar enligt latinlexikon *suarare "hållfasthet, nytta och behag"*, vilket är en litet blygsammare målsättning.

⁴ Magnus Rönn, *Arkitektonisk kvalitet*, Epsilon Press, Göteborg 1997

nadsläget beroende på räntenivå och efterfrågan. Det är rimligt att tänka sig att den enskilda bostadens arkitektoniska kvaliteter inverkar ganska litet på priset.

Om denna förhållandevis lilla inverkan skall bli synlig bör studieobjekten vara så likställda som möjligt ifråga om läge, avgift och marknadssituation. Detta kan åstadkommas genom urvalet i tid och rum och genom att kalkylera en tänkt boendekostnad utifrån både priser och avgifter.

Det återstår då att hantera de betydligt svårare uppgifterna

- att definiera 'arkitektonisk kvalitet' med relevans för min studie,
- att utifrån definitionen söka mått eller åtminstone enhetliga bedömnings-grunder för kvalitet, med målet att åstadkomma en kvalitativ rangordning av slumpvis valda lägenheter.

Syftet med definitionen av kvalitet i detta sammanhang är mer begränsat än att definiera 'arkitektonisk kvalitet' i allmänhet. Bedömarna av kvalitet är här bostadsrättsköpare och -säljare samt deras ombud mäklarna. 'Arkitektonisk kvalitet' i meningen konstnärlig kvalitet kan bedömas på olika sätt av professionella bedömare och lekmän, eftersom deras referensramar är så olika. 'Arkitektonisk kvalitet' bedöms i arkitekturkritik ofta i första hand efter synintrycket av en byggnads exteriör samt dess relation till omgivningen, landskapet eller stadsbilden och i andra hand efter interiören. En bostadsrättsköpare bedömer troligen bostadens kvaliteter i första hand efter dess inre; planlösning, material, utrustning, utsikt osv, även om byggnadens yttre och närmiljön också påverkar värderingen.

De kvalitetsaspekter som kommer att studeras här får inriktas på vad som kan antas vara viktigt för den boende. Kanske 'bostadskvalitet' är en riktigare beskrivning av det begrepp som skall användas. I 'bostadskvalitet' ingår till en del sådan 'arkitektonisk kvalitet' som har med byggnadens associationsbärande, symboliska uttryck att göra, men först och främst den enskilda bostadens utformning.

3. Att bedöma och mäta kvalitet hos ett ting

Enligt diskussionen ovan är kvalitet hos en byggnad ett mångfacetterat begrepp. Med stöd av K. Marc-Wogau⁵ kan egenskaper och värden hos en företeelse delas in enligt följande:

1. Mätbara egenskaper, kvantitativa mått kan användas
2. Bedömningsbara egenskaper, kan rangordnas
3. Värderade egenskaper- definieras genom samtal mellan kunniga bedömare

⁵ Konrad Marc-Wogau, Filosofisk uppslagsbok, Doxa, Lund 1984

Fysiska egenskaper hos ett ting kan oftast mätas. Mått, tyngd, färg, hårdhet är sådana egenskaper. Nyttواسpekter kan beskrivas och bedömas som egenskaper hos tinget. Objektiva mått, uttryckta i absoluta enheter, är sällan meningsfulla i sammanhanget. Relativ poängsättning eller värdering efter en graderad skala mellan dåligt och bra är vedertagna metoder för att göra jämförelser mellan olika ting. Estetiska kvaliteter hos objektet är slutligen exempel på värderade egenskaper, som kan beskrivas. Beskrivningarna grundas på varje individs upplevelse av tinget. Individens upplevelse beror i sin tur på kulturell bakgrund, utbildning, intresseinriktning och personlig smak.

Alla dessa mått, bedömningar och beskrivningar är användbara för att bedöma 'arkitektonisk kvalitet'. Att sammanfatta dessa väsensskilda bedömningsgrunder till ett enda omdöme eller placering på en skala 'bäst - sämst' är naturligtvis problematiskt. Det emellertid den svårighet som varje tävlingsjury eller priskommitté står inför i fråga om en arkitektävling eller nominering av Nobelpriskandidaten i litteratur. Det orimliga i att "tävla i konst" avhåller oss inte från att ständigt vilja bedöma och rangordna.

Ett sätt att systematisera olika typer av kvalitet har formulerats av Gregor Paulsson⁶. Han beskriver fyra förhållningssätt till av människor tillverkade föremål enligt nedan:

1. Den praktiska aspekten, att handskas med tingen
2. Den estetiska aspekten, att betrakta tingen (eller på annat sätt uppfatta dem med sinnena, författarens anm.)
3. Den sociala aspekten, att vara med tingen
4. Den symboliska aspekten, att associera till tingen

Applicerad på bostäder tycker jag Paulssons modell orsakar svårigheter ifråga om skillnaden mellan den sociala aspekten och de symboliska och estetiska. Rolf Johansson har i sin avhandling⁷ diskuterat Paulssons modell för tinganalys med avseende på utvärdering av bostäder. Han exemplifierar med utvärderingsfrågor genererade ur modellen. Den sociala aspekten skulle studeras genom frågan: "Vad är trivsamt i lägenheten vid familjeliv och umgänge?" och den symboliska genom frågorna: "Vad representerar bostaden? Vilka minnen och associationer väcker den?", "Trivsamt" är för mig laddat med associationer till idealbilder av hemmet, som dessutom omfattar estetiska kvaliteter, något som gläder sinnena. Enligt Rönn, se fotnot 4, skulle den sociala aspekten på en byggnads kvalitet tolkas som dess förutsättningar för att underlätta och stödja kontakter mellan människor. Fortfa-

⁶ Gregor Paulsson, N. Paulsson, *Tingens bruk och prägel*, Tidens förlag, 1953

⁷ Rolf Johansson, *Utvärdering av bostadshus-om att bedöma kvaliteten i boendet*, Diss, TRITA-ARK-1997:2, KTH, Stockholm, sid 22

rande är detta en problematisk syn på ett ting. Frågan är om en enskild lägenhets kvalitet ur den sociala aspekten skall bedömas efter vardagsrummets och kökets storlek.

Det är rimligt att anta att sociala kontakter i första hand påverkas av den kultur vi lever i, vilken bestämmer formerna för hur vi brukar umgås, samt gemensamma intressen eller ansvar för gemensamma angelägenheter. Det är mycket svårt att bedöma om livliga sociala kontakter verkligen härrör ur en viss byggnads utformning. Däremot kan en byggnads form och fysiska struktur försvåra kontakter mellan människor.

I den fortsatta diskussionen kommer jag att definiera bostadens kvalitet ur den sociala aspekten genom att sammanfatta den i begreppet 'läge'. Bostadens belägenhet i ett visst område i staden, av en viss ålder, med ett visst socialt anseende, dess tillgång till service, kultur och kommunikationer med mera, har en överordnad betydelse för hur sociala kontakter utvecklas där. Den sociala aspekten i denna mening har stor inverkan på priset på bostadsrätter.

De övriga kategorierna i modellen förefaller mer direkt användbara för att göra kvalitetsbedömningar av enskilda byggnader.

Den praktiska aspekten kan sägas motsvara Vitruvius "nytta" eller "ändamålsenlighet". Den omfattar planlösningens kvaliteter som att rumsmåtten medger olika varianter av möblering samt att rumssambanden är lämpliga och effektiva. Hit hör också inredningens standard och lämplighet. Tekniska egenskaper hos byggnaden och dess delar, som värmeisoleringsförmåga, ljudisoleringsförmåga och bärförmåga, hör också till nyttoaspekten. Den praktiska aspekten är mycket framträdande hos byggnader, även bostäder. Meningen med dem är att de skall uppfylla en verksamhets -'boendet'- krav på byggnad och omgivning.

Den estetiska aspekten skulle vara den som skiljer ett arkitekturverk från en byggnad vilken som helst. Estetisk kvalitet är inte objektivt mätbar. Tränade bedömare kan uppnå ganska stor enighet om att ett ting har estetisk kvalitet, men de kan beskriva den på skilda sätt och motivera sina omdömen på olika grunder. Estetisk kvalitet uppstår dels ur en medveten formgivning av tinget-byggnaden, dels ur betraktarens förmåga att uppfatta tingets speciella formmässiga kvaliteter. Skillnaderna i skolade och oskolade betraktarens uppfattningar kan vara stora⁸.

⁸ Ett tydligt exempel på detta är den folkstorm som nyligen uppstått om ett av Ytterstadssatsningens exempel på lokal demokrati. Ett förslag till ny färgsättning av bostadshusen i Skärholmen har gillats av de boende. Skönhetsrådet har yttrat sig om förslaget och ansett det vara mycket olämpligt att ändra fasadfärg. De skolade betraktarna i Skönhetsrådet ser, mot bakgrund av sina kunskaper om stadsbyggnadsideal och arkitekturhistoria byggnaderna som konstföremål att bevara i sin ursprungliga form. De boende har

Ändå tror jag verkligen att estetiska kvaliteter har betydelse för alla människor. I avhandlingens sammanhang kommer bedömningen av estetiska värden hos de undersökta bostäderna att bli ganska grov. Kanske det är en fördel här. Själva trubbigheten i beskrivningen kan göra att den visar sådana kvaliteter som uppfattas av de flesta. Några exempel:

- ytskikt av naturmaterial som trägolv eller fönsterbänkar av marmor,
- fönstrens utformning och placering för ljusinfall, ljusspridning och varierande utsikt samt
- graden av omsorg i detaljutförandet, som gerade träfoder kring öppningar till skillnad från rakt avskurna plastlister.

Mäklares annonser om bostadsrätter till salu innehåller ett koncentrat av information om sådana kvaliteter som mäklarna erfarenhetsmässigt bedömer är viktiga för köparnas betalningsvilja. Faktaupplysningar om läge, lägenhetstyp och area definierar objektet, därefter nämns som regel estetiska kvaliteter som "ljus", "charmig sekelskiftslägenhet", därefter specifika tillgångar som "stor balkong mot väster" och sist funktionella aspekter som "välplanerad", "garage i huset" o.d. Estetiska kvaliteter framhålls alltså i försäljningssyfte.

Den symboliska aspekten handlar till en del om byggnadens uttryck, vilken status dess användare eller invånare har i samhället och kulturen. Anders Åmans studie⁹ om äldre institutionsbyggande visar exempel på hur dessa byggnader genom sin utformning skulle stämna besökarna till vördnad inför den medicinska kunskapen. I bostadssammanhang kan miljonprogrammets hus i förorter ställas mot påkostade flerfamiljshus i attraktiva lägen, exempelvis Alviksstrand eller S:t Eriks f d sjukhusområde. Unikt utformade glaspartier och ekportar i de fina kvarteren betonar de boendes individualitet och status, medan standardiserade aluminiumportar i massproduktionens områden kan ses som ett understrykande av de boendes utbytbarhet och låga status. Här handlar det om kollektivt uppfattade symboliska värden, som förstås av de flesta i samhället.

Sådana symboliska värden gäller i högre grad för hela områden än för enskilda byggnader. Det finns till exempel flerfamiljshus i innerstaden, byggda under miljonprogrammets år och med sin tids torftiga formspråk, vars lägenheter kanhända inte uppfattas som mindre attraktiva än andra. Adressen, läget är en dominerande kvalitet i detta fall. Att

inte dessa referensramar, utan anser att området är enformigt och trist genom sin enhetliga färg. De vistas där dagligen och vill själva sätta sin prägel på sin miljö. Båda parter är lika övertygade om sin rätt.

⁹ Åman, Anders, *Om den offentliga vården: byggnader och verksamheter vid svenska vårdinstitutioner under 1800- och 1900-talen, en arkitekturhistorisk undersökning*, Sveriges arkitekturmuseum/LiberFörlag, Stockholm 1976

det omvända gäller, att omsorgsfullt utformade bostäder i mindre attraktiva förorter skulle påverka områdets status uppåt, är mindre troligt.

En annan sida av den symboliska aspekten berör personliga minnen, erfarenheter och associationer. Den plats där man bott under sin barndom kan förknippas med lyckliga minnen eller med minnen av rädsla och övergivenhet. I båda fallen ger barndomsmiljön starka sinnesintryck. I det första väljer personen ifråga kanske att bo i en miljö som liknar barndomshemmets, men i det andra söker man sig till något helt annat, för att undvika obehagliga associationer. Bostadens symboliska betydelse för varje individ kommer inte att undersökas inom ramen för min avhandling.

4. Kvalitetsbedömning av bostäder i min avhandling

Ändamålet med kvalitetsbedömningen i avhandlingen är att kunna rangordna olika bostadsrättslägenheter efter kvalitet, och jämföra dem med avseende på pris. Gäller tendensen högre kvalitet-högre pris och omvänt vid upprepade jämförelser? Läge, lägenhetstyp och försäljningsperiod skall som tidigare nämnts vara likvärdiga mellan de jämförda objekten.

Praktiska-funktionella aspekter, som "möblerbarhet" eller "utrustningsstandard", låter sig kvantifieras till exempel genom poängsättning eller jämförelser med ett standardalternativ. Kvaliteten hos en planlösning är mångfacetterad då den omfattar både rent funktionella aspekter på rumssamband liksom estetiska och symboliska aspekter. Rangordning av icke mätbara kvaliteter på en skala från 1 till 5, dålig - bra, kommer att tillämpas. Estetiska och symboliska kvaliteter beskrivs och bedöms i ord och bild. Slutligen beskrivs de olika kvalitetsaspekterna i ett helhetsomdöme, och de olika lägenheterna, ca 10 st i varje grupp, rangordnas från högsta till lägsta kvalitet sammantaget.

Extremerna kommer troligen att kunna urskiljas tydligt, medan rangordning mellan tämligen likvärdiga lägenheter med olika tyngdpunkt i sin uppsättning av egenskaper och värden kommer att bli problematisk. En lösning på detta kan vara att utföra rangordningen i klassform, hög-, medel- och låg kvalitetsklass.

Jag kommer själv att utföra bedömningarna utifrån min skolning och erfarenhet som arkitekt. Om tid och resurser medger vill jag göra intervjuer åtminstone med köparna av de lägenheter som jag bedömt ligga i skalans ändpunkter, för att få perspektiv på om min "expert-bedömning" skiljer sig på något avgörande sätt ifrån bostadsrättköparnas.

Följande sidor innehåller ett utkast till bedömningsformulär.

MÅTT PÅ BOSTADSKVALITETER

BOSTADENS KVALITETER UR ESTETISKA OCH SYMBOLISKA ASPEKTER

	1.	2.	3.	4.	5.	
<i>Luftighet</i>	_____					
<i>Genomsikt</i>	_____					
<i>Rumsutformning</i>	_____					
<i>Dagsljus</i>	_____					
<i>Utblickar</i>	_____					
<i>Utsikt</i>	_____					
<i>Läge i huset</i>	_____					
Material	1. Enkla	2.	3. Normala	4.	5. Exklusiva	
Särskilda tillgångar	Balkong	Burspråk	Eldstad	Glasparti	Spaljé	Entresol
Summeras , +0,5 för varje	_____					
Arkitektoniskt uttryck	Svagt		Starkt			
<i>Fasad</i>	_____					
<i>Entrérum</i>	_____					
<i>Detaljutformning</i>	_____					

Skattningen ovan skall ses som en sammanfattande anteckning om det arkitektoniska uttrycket, grundad på en beskrivning i ord och bild för varje objekt.

Kursiv betecknar kvalitetsparametrar som hämtats från E Björklund-K Lidmar: Bostads- och miljökvaliteter i nybyggda flerbostadsområden, BFR R3:1991

BOSTADENS KVALITETER UR FUNKTIONELLA ASPEKTER

Planlösning

-2. Dåligt -1. 0. Normalt* 1. 2. Bra

Rumssamband _____*Möblerbarhet* _____*Planeffektivitet* _____*Kökslösning* _____*Badrumslösn.* _____*Rumsinnehåll* _____Standard

-2. Enkel -1. 0.Normal* 1. 2. Mycket välutr.

Köksinredning _____*Förvaring* _____*Hygienrum* _____Skick

-2. Dåligt -1. 0.Normalt 1. 2. Mycket bra

Bostadskomplement :

Fin gård Bastu Gemensam lokal Hobbyrum Garage

Summeras ,+0,5
för varje**Tillgänglighet:**
(för rullstolsburna)

Ej trappa till hiss Rymlig hiss Tillräckl. mått i lgh

Summeras ,+1
för varje**Störningar, beskrivs**
(buller, inbrott, dålig lukt är exempel)

Sammanfattande omdöme om bostaden, uttryckt i ord och polärtdiagram med axlar för de olika dimensionerna av kvalitet, i den mån de går att kvantifiera.

* Relateras till en viss norm, NybyggnadsRegler 90, som beskriver grundkrav på en bostads funktioner.

Uppsats till forskarkursen 'arkitektonisk kvalitet' ht 1997.

OM HUR MAN KAN KÄNNA IGEN EN BYGGNAD SOM ÄR PROPORZIONERAD VÄL

- Introduktion till Giorgio Vasaris metod

av Octavian Ciupitu

1. Syfte.

Giorgio Vasari är skriftställaren, målaren och arkitekten från 1500-talet som tillhör de intellektuella krafterna som har starkt påverkat både konstkriticismen och arkitekturutbildningen under de senaste fyrahundra åren: det är han som i skrift har myntat begreppen 'gotik' och 'renässans' såsom de används än idag och han är den förste som skriftligen anger 'fullkomligheten', 'behaget' och 'skönheten' som de huvudsakliga kvalitativa begreppen inom arkitekturen, bland mycket annat. Hans skrifter och verksamhet som arkitekt och som en av grundarna av *Accademia del Disegno* (Ritarakademien) i Florens, ämnad att utbilda målare, skulptörer och även arkitekter, väcker således intresse och frågor för den som studerar arkitekturens villkor som profession.

Denna uppsats är ämnad att ingå som en del i en avhandling om Giorgio Vasari som arkitekt och arkitekturteoretiker.

Avhandlingen är framställd av en arkitekt med långtidsverksamhet som konsulterande plan-, hus- och inredningsarkitekt i två länder. Som arkitekturforskare har han för syfte att besvara ett antal frågor kring Vasaris roll och verksamhet som arkitekt och arkitekturteoretiker. Det är en yrkeserfaren arkitekts förutsättningar och förväntningar som utgör grunden för ställningstagandena i denna avhandling. Man ser på Vasari som på en föregångare och hans gärning och man ser på hans arkitektur ur den gemensamma professionens synvinkel. Men Vasari var inte ensam i världen, utan han var omgiven av människor som delade hans intressen och konstnärliga ideal. Ett studium av Vasaris teoretiska, praktiska och produktiva verksamhet inom arkitekturen förutsätter även kunskap om hans omgivnings idéer och förväntningar. En fixering vid det enskilda fallet skapar lätt en övertro på det individuella, det speciella betydelse. Men specialiseringen inom den arkitekturhistoriska forskningen är inte en ursäkt för att slippa se det enskilda fallet i ett allmänt historiskt perspektiv. Det blir lättare att förstå Vasaris insatser inom arkitekturen om man jämför dem med andra arkitekters verk under historiens lopp, helst både före och efter honom, ty han är väl en del utav den djupa och odelbara enheten som utgörs av den

mänskliga andens historia. För en del av de idéer som han har nedskrivit, framstår Vasari för att vara deras upphovsman, då han är den förste arkitekturteoretikern som har skrivit om dem. Det faktum att en idé råkar bli nedskriven för första gången av en bestämd författare gör inte att denna författare måste vara idéns upphovsman. Allra oftast är de giltiga idéerna resultaten av en i tid och rum oöverskådlig mental verksamhet och nedskrivaren är någon som råkat formulera dem på ett tilltalande sätt. Under 1800-talet blev intresset för att patentregistrera idéer väldigt stort. Men giltiga idéer kan inte födas utanför samhället och den mänskliga verksamheten, utan de uppstår i den allmänna diskussionen såsom ett resultat utav tankeutbytet mellan människor i arbete. Detta gör att idéer inte kan patentsökas. Att man i till exempel arkivalier påträffar en idéns första historiska formulering behöver inte betyda att idéen inte hade existerat sedan mycket lång tid innan och hos flera andra folkslag. Det mesta har förmedlats, det förmedlas och det ska förmedlas muntligt mellan människor. Inom arkitekturen har den muntliga förmedlingen varit, är och förblir förhärskande.

Arkitekter utarbetar inte uttryck av uppfattningar, utan uttryck av upplevelser. Arkitektens uttryck för sina upplevelser materialiseras i hans byggnad. Ett syfte med denna avhandling är just att utröna Vasaris upplevelser uttryckta i hans arkitektur. Vasari-fenomenet förtjänar en förklaring, men ett fenomenets förklaring kan bara byggas på förståelsen av dess struktur och morfologi. Med 'struktur' menas här sättet på vilket olikartade beståndsdelar sammanfogats till ett helt, medan med 'morfologi' menas det läran om formens beståndsdelar. Vi bör nog veta vad fenomenet bygger på och vad det består utav.

Avhandlingen syftar vidare till att ta reda på vad som pågick under 1500-talet inom arkitekturen, vad arkitekturteoretikerna sysslade med och vilka idéer som formulerades inom arkitekturteorin under 1500-talet fram till tiden för den slutgiltiga upplagan utav Vasaris skrifter om arkitektur från 1568. En fråga som bör besvaras därefter är vem Vasari var. I svaret till denna fråga bör man skilja på Vasari-målaren, konstteoretikern och konsthistorikern å ena sidan, och Vasari-arkitekten och arkitekturteoretikern å andra sidan. Det är den senare egenskapen som utgör huvudintresset för och mera ingående undersöks i avhandlingen. En annan viktig fråga som avhandlingen syftar att få svar på är varför man utförde den arkitektur som utfördes under 1500-talet, varför Vasari utförde den arkitektur som han lämnat efter sig och vad han bidrar med till arkitekturen. En viktig faktor att ta med i betraktelsen är var Vasari har utövat sin arkitektur, i vilka länder och för vilka beställare han har arbetat.

Vad Vasari själv skriver om arkitektur är av stor vikt för arkitekturteorins historiska förlopp efter honom. Hans skrifter om arkitektur har påverkat arkitekturutbildningen i västerlandet långt in på 1900-talet, fast det har varit ont om översättningar till andra språk. Arkitekter har utbildats enligt Vasaris teoretiska skrifter och man har haft Vasaris idéer om

arkitektur som grund för kvalitativa bedömningar inom arkitekturen med *grazia e bellezza* (behag och skönhet) som grundläggande begrepp under nästan fyrahundra år, utan att för den skull ha en direkt kontakt med Vasaris texter. Det är viktigt att ta reda på vad Vasari själv skriver om arkitektur, egentligen, samt att få en detaljuppfattning om hans arkitekturteoretiska uppbyggnad med dess beståndsdelar. Det som följer av detta är behovet av att se hur han i sin arkitektur efterlever det han själv skriver om i sina teoretiska skrifter om arkitektur. Det som ställs mot varandra här är Vasaris arkitektoniska produktion i form av byggnadsverk å ena sidan och idéerna ur hans introduktiva text om arkitektur som inleder *Le vite* å andra sidan.

Sist och inte minst syftar denna avhandling att ta reda på vad vi lär oss av allt detta, vad 2000-talets människor i allmänhet och arkitekter i synnerhet får för utbyte utav Vasaris och andra av 1500-talets arkitekturteoretikers idé- och uppfinningsrikedom inom arkitekturen.

Närvarande uppsats begränsas till att behandla Vasaris framställning om hur man kan känna igen en byggnad som är proportionerad väl, framställning som ingår som kapitel VII i Vasaris inledande skrift om arkitektur till biografierna över italienska konstnärer.

2. Metod.

Avhandlingens slutsatser underbyggs med beskrivande historiska översikter, biografier, kronologiska verksamhetsbeskrivningar, arkitekturbeskrivningar, illustration med bilder, recensioner och jämförande kvalitativa och kvantitativa analyser och synteser.

Inledningen utgörs av en kronologisk översikt av ett antal utav arkitekturtraktaterna utgivna i Italien under perioden 1535-68. Detta möjliggör att relatera Vasaris skrifter till sin samtids arkitekturteoretiska verksamhet.

Därefter introduceras Giorgio Vasari genom en kortfattad biografi. Bilden om Vasari kompletteras sedan med en kronologisk översikt av hans verksamhet som arkitekt, en översikt som illustreras med ritningar och fotografier av hans verk.

Avhandlingens höjdpunkt utgörs av recensionen av Vasaris texter om arkitektur, med vilka han inleder *Le vite* (enligt andra upplagan från 1568).

De avslutande slutsatserna grundar sig på analyser och synteser av arkitektur som förekommer i avhandlingen samt på att ställa Vasaris skrifter om arkitektur och den av honom utförda arkitekturen mot varandra. Vi läser Vasaris ord och går sedan förbi orden för att leta fram hans motiv. Vi ser bortom de arkitekturteoretiska skrifterna och den utförda arkitekturen för att se trådarna som binder ihop dem.

Förstahandskällorna som har använts i avhandlingen är främst Vasaris arkitekturteoretiska verk på originalspråket italienska och dennes skisser, ritningar, modell och utförda

arkitektur. Att utgå ifrån Vasaris egna texter på italienska är ett måste, då alla översättningar gjorda av *Le vite* föredrar att bara presentera utdrag utav Vasaris texter och utelämna de introduktiva texterna helt. Det har skapats en tradition i att översätta biografierna för sig och de introduktiva texterna för sig. Den första engelska översättningen av de introduktiva texterna, ambitiöst utförd av Louisa S. Maclehose och med en introduktion av G. Baldwin Brown, kom ut så sent som 1907 som en fristående bok. Det är dock bara att konstatera att en del av de engelska benämningarna i denna översättning inte är exakta synonymer av Vasaris begrepp på italienska - "*volte di getto*" kallas här för "*Vaults in Concrete*", fast det handlar om platsbyggnadsvalv i stucc, till exempel. På svenska finns det ingen översättning av dessa introduktiva texter hittills och de enda svenska översättningarna av biografierna, gjorda av Ellen Lundberg Nyblom 1926 för del 1 och Ane Randel 1930 för del 2, är mycket selektiva. Det mest beklagliga med den svenska översättningen är att Vasaris självbiografi, översatt av Ane Randel, är såpass avstyckad och det utelämnas så många introducerande uppgifter om Vasaris arkitektoniska verk, att det är svårt att följa med i händelseförloppet. Dessutom kan man lätt märka att översättarna inte har använt rätt synonymord vid den svenska översättningen. Utnyttjandet av den italienska originaltexten är således ett måste.

Därför har det visat sig nödvändigt att i texten som följer ange den italienska benämningen först, åtföljd av det adekvata svenska synonymordet inom parentes. Begreppen och citaten på italienska behåller Vasaris rättstavning enligt 1568-års upplaga av *Le vite*. Detsamma gäller för somliga egennamn för konstnärer, byggnader, ort m.m. Således är namnet 'Michelangelo' stavat som 'Michelagnolo'. Benämningar och citat på andra språk än på svenska har skrivits kursivt och citaten är markerade med citationstecken.

Upplagorna av Vasaris texter på italienska som har undersökts med anledning av detta arbete är:

1. *Le vite de piv eccellenti architetti, pittori, et scvltori*, del 1, Florens 1550, i Kungliga Bibliotekets i Stockholm samling;
2. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architetti*, del 1 och 2, Bologna 1688, i Kungliga Bibliotekets i Stockholm samling;
3. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettorinelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi*, 6 band, Verona 1966-87, i Kungliga Bibliotekets i Stockholm samling;
4. G. Vasari: *Prose scelte*, Milano 1884, i författarens ägo.

För att underlätta textens läsning har fotnoter undvikits. I stället anges alla förklaringar och översättningar till svenska löpande i texten.

Vasaris huvudsakliga måttenhet är den florentinska "*braccio*" (ordagrant: arm, armlängd) och denna term har översatts till svenskan med benämningen 'aln'. Vasaris

florentinska "braccio" är lika med 23 tum eller cirka 58,42 cm. En mindre måttenhet är florentinska "palmo" som är lika med den öppna handens med utsträckta tum och lillfinger spännvidd, något som motsvarar 9 tum eller cirka 22,86 cm.

3. Innehåll.

Skrifterna som Vasari har lämnat till eftervärlden är:

- Le vite de'più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori* (1550 och 1568);
- Descrizioni* (Beskrivningar) av maskinerna han har utfört i Florens till festligheterna vid bröllopet mellan Francesco de' Medici och Giovanna d'Austria (1566) och vid festligheterna för deras dotters Leonora dop (1568);
- Ragionamenti* (Tankar) (tryckta postumt i Florens 1588);
- Il libro delle ricordanze* (Minnenas bok) (publicerad för första gången av Del Vita 1927);
- Lo Zibaldone* (Anteckningsboken) (publicerad för första gången av Del Vita 1938);
- Epistolario* (Brevsamling) (publicerad av Frey 1923-40).

Huvudsyftet med detta kapitel är att resonera kring det som Vasari skriver om i kapitel VII av introduktionen om arkitektur som inleder hans verk "*Le vite*". En del av det som framställs i denna introduktion är underbyggd av material som finns på andra ställen i verket. För att bättre placera introduktionen i verkets sammanhang och för att kunna förstå dess struktur, är det nödvändigt att börja med en beskrivning av hela verkets uppbyggnad och dess olika varianter.

3.1 Om Giorgio Vasaris verk *Introduktion om arkitektur och dess VII kapitel om hur man känner igen en byggnad som är proportionerad väl.*

Vasaris verk "*Le vite de'più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori*" kom ut i en första upplaga i *quarto*-format hos Lorenzo Torrentino i Florens i mars år 1550. I självbiografin förklarar Vasari att manuskriptet var nästan färdigt, skrivet av honom med stor mödan och med hjälp från några goda vänner, när hertig Cosimo krävde att det skulle lämnas in för att tryckas av Torrentino vid det hertigligen tryckeriet. Tryckningen påbörjades innan "*le Teoriche*" (de teoretiska delarna, d.v.s. introduktionen) var färdigskrivna. Denna upplagans fullständiga titel är: "LE VITE / DE PIV ECCEL- / LENTI ARCHITET- / TI, PITTORI, ET SCVL- / TORI ITALIANI, DA CIMABVE / INSINO A' TEMPI NOSTRI: DESCRIT- / te in lingua Toscana, da GIORGIO VASARI / Pittore Aretino. Con vna sua vtile / & necessaria introduzzione / a le arti loro. // IN FIRENZE M D L." (De mest enastående italienska arkitekters, målares och skulptörers liv, från Cimabue till vår tid: Be-

skrivna på det toscanska språket av Giorgio Vasari, aretinsk målare. Med en nyttig och nödvändig introduktion till deras konstater. I Florens 1550.).

En andra, reviderad och kompletterad upplaga kom ut hos Giunti i Florens i början av 1568. Vidare i avhandlingen kommer det bara denna andra, slutgiltiga versionen att betraktas. Denna upplaga har kommit ut med två varianter av titelsida. Den ena varianten lyder: *"LE / VITE DE' PIV ECCELLENTI / PITTORI, SCVLTORI, ET ARCHITETTORI, / - / Scritte, e di nuovo Ampliate da M. / GIORGIO VASARI PIT. ET ARCHIT. ARETINO. / CO' RITRATTI LORO / Et con le nuove vite dal 1550. infino al 1567 / Con Tauole copiosissime De' nomi, Dell'opere, / E de' luoghi ou' elle sono. / - / IN FIORENZA APPRESSO I GIUNTI 1568. Con Licenza, e Priuilegio."* (De mest enastående målare, skulptörers och arkitekters liv nedtecknade och på nytt kompletterade av *messer* Giorgio Vasari aretinsk målare och arkitekt. Med deras porträtt och med nya biografier från och med 1550 till och med 1567 med rikliga förteckningar av namn, verk och orterna där dessa finns. I Florens hos Giunti 1568. Med tillstånd och privilegium.). Den andra varianten är något längre: *"LE VITE / DE' PIV ECCELLENTI PITTORI, / SCVLTORI, E ARCHITETTORI / - / Scritte / DA M. GIORGIO VASARI PITTORE / ET ARCHITETTO ARETINO, / Di Nuovo dal Medesimo Riuiste / Et Ampliate / CON I RITRATTI LORO / Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti / Dall'anno 1550. infino al 1567. / Prima, e Seconda Parte. / Con le Tauole in ciascun volume, Delle cose piu Notabili, / De' Ritratti, Delle vite degli Artefici, Et dei / Luoghi doue sono l'opere loro / - / CON LICENZA E PRIVILEGIO DI N.S. PIO V. ET / DEL DVCA DI FIORENZA E SIENA / - / IN FIORENZA, Appresso i Giunti 1568."* (De mest enastående målare, skulptörers och arkitekters liv nedtecknade av *messer* Giorgio Vasari aretinsk målare och arkitekt, av densamme på nytt omarbetade och kompletterade med deras porträtt och med tillägget av biografierna över de levande och de döda från och med 1550 till och med 1567. Första och andra delen. Med förteckningar av de mest märkvärdiga sakerna, av porträtten, av konstnärernas biografier, och av orterna där deras verk finns, i varje band - Med tillstånd och privilegium från Vår Helighet Pius V och från hertigen av Florens och Siena - I Florens, hos Giunti 1568).

Biografierna föregås bland annat utav en introducerande textavdelning med rubriken *"INTRODUZIONE DI MESSER GIORGIO VASARI PITTORE ARETINO ALLE TRE ARTI DEL DISEGNO CIOÈ ARCHITETTURA, PITTURA E SCOLTURA, E PRIMA DELL'ARCHITETTURA"* (Introduktion av *messer* Giorgio Vasari aretinsk målare till de tre ritarkonsterna det vill säga arkitekturen, skulpturen och måleriet, och först om arkitekturen). Det första avsnittet är tillägnat arkitekturen. Dess rubrik ingår som avslutning i introduktionens allmänna rubrik och den heter *"DELL'ARCHITETTURA"* (Om arkitekturen). Avsnittet om arkitektur utvecklas på 27 sidor, såsom det återges i G. Vasari: *Prose*

scelte, Milano 1884, och det är indelat i sju kapitel (fr.o.m. kapitel I t.o.m. kapitel VII). Det andra avsnittet är tillägnat skulpturen och det kallas "*DELLA SCULTURA*" (Om skulpturen). Avsnittet om skulptur består utav 7 kapitel (fr.o.m. kapitel VIII t.o.m. kapitel XIV). Sista och tredje avsnitt heter "*DELLA PITTURA*" (Om måleriet) och det innehåller 21 kapitel (fr.o.m. kapitel XV t.o.m. kapitel XXXV).

I det som följer kommer det bara att handla om det första avsnittet: "*DELL'ARCHITETTURA*" (Om arkitekturen) och i huvudsak om det VII-nde kapitlet.

För denna genomgång har använts texten om arkitekturen såsom den återges i G. Vasari: *Prose scelte*, Milano 1884 och *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi*, 6 band, Verona 1966-87. Anmärkningarna om antal sidor eller antal rader avser 1884-års utgåvan.

Det sjunde och sista kapitlet i avsnittet om arkitektur heter: "*Come si ha a conoscere uno edificio proporzionato bene, e che parti generalmente se li convengono*" (Hur man kan känna igen en byggnad proportionerad väl, och vilka delar anstår den i allmänhet).

I detta kapitel beskriver Vasari metoden enligt vilken man kan känna igen "*le buone fabbriche*" (de goda byggnaderna).

3.2 Kapitlets inledning.

Detta är det sista kapitlet av introduktionen om arkitektur. Åt detta kapitel ägnar Vasari två sidor. Han åtar sig att säga hur man känner igen goda "*fabbriche*" (byggnader) "*in universale*" (i allmänhet) och vad som anstår åt deras "*forma*" (form, utformning, komposition) så att de är ett "*insieme*" (helt) och "*utili*" (nyttiga) och "*belle*" (sköna). Hans ämne är arkitekturkritiken. En diskussion om detaljsaker kan förmå honom att avvika för mycket från ämnet, så han lämnar detta detaljerade övervägande åt "*scrittori dell'architettura*" (arkitekturskribenterna), skriver han i kapitlets inledning.

Kapitlets inledning består av en enda, fem rader lång, mening. I denna mening förklarar Vasari:

- att det finns "*buone fabbriche*" (goda byggnader), d.v.s. 'god arkitektur', och, som följd, 'dålig arkitektur';
- att man kan urskilja den 'goda arkitekturen' från den 'dåliga arkitekturen';
- att han förfogar över en metod som möjliggör att urskilja 'god arkitektur' från 'dålig arkitektur';
- att han offentliggör denna metod;
- att "*la forma*" (formen) avgör om förväntningarna som ställs på byggnaderna uppfylls;

-att de avgörande förväntningarna som ställs på byggnader är "*insieme*" (helt, helhet), "*utilità*" (nytta) och "*bellezza*" (skönhet).

Den sista att-satsen leder tanken till en jämförelse med Vitruvius' text om arkitekturens avdelningar (bok I), där han kräver hänsyn till "*firmitas*" (hållfasthet), "*utilitas*" (nytta) och "*venustas*" (skönhet) inom arkitekturen. Hos Vasari ändras det tekniska begreppet "*firmitas*" (hållfasthet) till det mera omfattande och formbundna begreppet "*insieme*" (helt, helhet).

Att Vasari väljer att få in så mycket metodiskt och estetiskt innehåll som framställs liksom i förbigående i en enda inledande, lång mening, beror av att detta innehåll var allmänt diskuterat inom arkitekturkretsarna och att de framlagda begreppen var allmänt accepterade och bekanta under Vasaris tid: han räknar upp saker som "alla" var införstådda med, saker som var allmän gods i det allmänna samtalet.

3.3. Om formens avgörande roll, om nytta och om skönhet.

Det var allmänt accepterat att formen var avgörande, att byggnaderna skulle utgöra en helhet, att de skulle göra nytta och att de skulle vara vackra. Vasaris eget bidrag till det allmänna samtalet bör sökas bland hans metodiska förslag. Även kapitlets andra mening utvecklas av Vasari på inte mindre än fem rader. Detta kräver att man tar och analyserar den i dess beståndsdelar.

3.4 Om byggnaden har varit upprättad av en förträfflig arkitekt och hur mycket konstfärdighet denna har haft.

Den första idén i denna mening är att vid en arkitektonisk bedömning av en byggnad, det första man gör är att se om denna byggnad har varit "*ordinato*" (upprättat) av en "*architetto eccellente*" (förträfflig arkitekt) och hur mycket "*maestria*" (konstfärdighet) denna har haft. Som man kan se i texten, utgår Vasari ifrån det att arkitekten är en man och att allmänheten förväntar sig att denne är förträfflig som arkitekt, medan meningen med arkitekturrecensionen är att bedöma hur stor arkitektens förträfflighet och konstfärdighet är.

3.5 Rollen för platsen och byggherrens vilja.

Den andra idén är att man ska ta reda på om arkitekten har varit i stånd att anpassa sig till "*sito*" (platsen) och till byggherrens "*volontà*" (vilja). Platsen och byggherrens vilja ansågs då vara avgörande villkor till vilka arkitekten skulle anpassa sig. Den som håller på med arkitekturkritik och ska ha svar på frågorna som väcks av dessa två idéer, ska ta hänsyn till en rad frågor. Dessa frågor inleds med ännu en lång mening, som utvecklas över nio rader, något som kräver att man delar in den i små portioner. För det första ska man

fråga sig om den som rest upp byggnaden från grunden har tänkt sig om denna plats var "*disposto*" (disponerad, iordninggjord, redo) och "*capace*" (i stånd) att ta emot denna kvalitet och kvantitet av "*ordinazione*" (beställning) som denna plats kan tåla, både när det gäller rummets "*spartimento*" (uppdelning) och ornament eller murar, beroende av om den är smal eller bred, hög eller låg.

3.6 Om byggnaden är uppdelad med behag och tillbörlig måtta.

Därefter ska man ta hänsyn till om byggnaden är "*spartito*" (uppdelad) med "*grazia*" (behag) och "*conveniente misura*" (tillbörlig måtta). I 1550-års upplagan hade Vasari eftersträvat "*grandissima commesurazione*" (mycket stor sammätbarhet) på detta ställe i texten. Ordet *commesurazione* är den italienska motsvarigheten till det grekiska ordet för symmetri, som betyder just sammätbarhet. Men nu ersätts sammätbarheten med behag och tillbörlig måtta. Man ska titta efter om man har utplacerat och om man har gett den tillbörliga kvaliteten och kvantiteten av kolonner, fönster, portar och fasadknutar ut- och invändigt, vid väggarnas höjder och tjocklekar, och vid allt annat som kan förefalla från en plats till en annan. Det är nödvändigt att man "*distribuiscono*" (fördelar, ordnar) "*k stanze*" (bostads- eller arbetsrummen) i en byggnad så att de ska ha sina motsvarande dörrar, fönster, "*camini*" (öppna spisar), "*scale segrete*" (lönntrappor), förrum, "*destri*" (bekvämligheter), "*scrittoi*" (skrivrum), utan att man kan se felaktigheter.

3.7. Byggnadens uppdelning bör likna människokroppens uppbyggnad och relationen mellan byggnadsdelarna bör likna relationen mellan kroppsdelarna.

Det är nödvändigt att en "*sala grande*" (stor sal, en sal där man tar emot eller där man äter), en liten portik eller "*le stanze minori*" (de mindre betydande bostads- eller arbetsrummen) som är byggnadens "*membra*" (kroppsdelar), ska, liksom de mänskliga kropparna, vara "*ordinate*" (ordnade, planerade, utformade) och "*distribuite*" (uppdelade, fördelade, indelade) enligt byggnadernas "*qualità*" (kvaliteter) och "*varietà*" (mångfald). Sålunda gör man tempel som är runda, med åtta sidor, med sex sidor, med korsformade och med kvadratiska planer, och med olika "*ordini*" (ordningar), i enlighet med vilka de är och med "*i gradi*" (graderna) i vilka befinner sig de som låter dessa tempel utföras. Därför, när de är "*disegnati*" (ritade, utformade) med "*bella maniera*" (vackert sätt) av en hand som har "*giudicio*" (förnuft), vittnar de om "*l'eccellenza dell'artefice*" (hantverkarens förträfflighet) och "*l'animo dell'auttor della fabrica*" (sinnesstämningen hos byggnadens upphovsman). Här har vi en av Vasaris avgörande satser: den om skillnaden mellan "*l'artefice*" (hantverkaren) och "*l'auttor*" (upphovsmannen). Förväntningarna som bör uppfyllas av "*l'artefice*", d.v.s. den som ger verket en materiell form, har att göra med den "*eccellenza*" (förträfflighet) i att utföra verket som man förväntar sig av honom,

medan "*l'auttor*" (upphovsmannen) förväntas svara för "*l'animo*" (själen) och sinnesstämningen som byggnaden alstrar. Den goda arkitekturen ritas av en arkitekt "*con bella maniera*" (med vackert sätt, d.v.s. väluppfostrad) som har "*mano*" (hand, händighet, d.v.s. som behärskar tekniken) och "*giudicio*" (förnuft, d.v.s. som behärskar teorin).

3.8 Vasaris metod: att tänka ut en jämförelsemodell av god arkitektur som kan illustrera alla byggnaderna: det ideala palatset.

Här är det dags för Vasari att komma in i detalj på reglerna om hur man känner igen den goda arkitekturen. Hans metodik för att få sina förklaringar bättre förstådda består i att tänka ut en 'modell' av god arkitektur, som illustrerar alla byggnaderna. 'Modellen' han tänker ut är "*il palazzo*" (palatset), d.v.s. arkitekturen till en byggnad vars lokalprogram har ämnet 'palats'. Genom att känna till denna 'modell' kan man känna igen om en byggnad är "*ben formato*" (välutformad) eller inte, när man väl ser den. Kriterierna för uppskattning är alltså lika med en rad av förutfattade uppfattningar samlade till en 'modell'.

3.8.1 Fasaden.

För det första ska den, som "*considererà*" (ska betrakta) fasaden på byggnadens framsida, se denna fasad höjd från marken, eller ovanpå en ordning av "*scalee*" (entrétrappor) eller av "*muricciuoli*" (låga murar). Detta "*sfogo*" (utbrott) får fasaden att gå ut ur marken med "*grandezza*" (värdighet), och det tjänar till att köken eller vinkällaren som befinner sig under marken blir mera levande tack vare ljuset och högre tack vare utbrottet, som dessutom skyddar mycket byggnaden från jordbävningar och andra olyckor. Fasaden bör sedan föreställa människokroppen både i sin helhet och i sina beståndsdelar. Då byggnaden, liksom människokroppen, bör skyddas mot vindar, vatten och andra saker från naturen, ska den vara "*fognato*" (försedd med kloaksystem) med "*ismaltitoi*" (avloppstrummor) som svarar mot ett centrum, som leder bort alla fula saker och stanken som kan framkalla sjuklighet. Då fasaden skapar det första intrycket, bör fasaden ha "*decoro*" (dekorerings) och "*maestà*" (värdighet), samt den bör vara indelad som människans ansikte. Porten ska vara längst ner och i mitten, såsom människan har munnen placerad i ansiktet, där all slags livsmedel passerar in i kroppen, förkunnar Vasari. Fönstren ska vara som ögonen, det ena här och det andra där, alltid parvis, fortsätter han. Detta låter sig inte göras om man inte har lika mycket här som där utav "*ornamenti*" (ornament), eller "*archi*" (bågar), eller "*colonne*" (kolonner), eller "*pilastr*" (pilastrar), eller "*nicchie*" (nischer) eller "*finestre inginocchiate*" ("knäböjda", d.v.s. låga fönster) eller annan sorts "*ornamento*" (ornament) med mått och "*ordini*" (ordningar) som man har redan "*ragionato*" (resonerat, avhandlat) om (i tredje kapitlet, f.a.): doriska, eller joniska, eller korintiska, eller toskanska. Här bör man anmärka att Vasari räknar kolonner och pilastrar som

ornament, fast de är i huvudsak bärande konstruktionsdelar som ingår i strukturen för murverkskonstruktioner. Under 1500-talet i Italien inkluderade strukturen för murverkskonstruktioner utöver kolonner och pilastrar även bärande väggar och bågar, valv, kupoler, balkar i bjälklag och över öppningar, strävgördlar i nivå med bjälklagen och ankarstag. Alla dessa konstruktionselement utfördes av "*artefici*" (hantverkare och tillika konstnärer) som utövade sina yrken såsom konstarter. De konstruktiva elementen som dessa hantverkare utförde var således betraktade som ornament och de var dekorerade med dekorelement ur sin tids arkitektoniska bildspråk, som under 1500-talet i Italien dominerades av den klassicistiska och manieristiska omtolkningen av den antika grekisk-romerska arkitekturen. En annan sak att anmärka är att i uppräknningen av de arkitektoniska ordningarna tar Vasari upp enbart fyra ordningar utan att ta med den komposita ordningen, samt att här kallar han en av ordningarna för den toskanska ordningen i stället för den rustika, som han gör i tredje kapitlet. Vidare anger Vasari att "*il cornicione*" (kornischen) som bär upp taket ska utföras i proportion till fasaden, samt att den ska vara stor nog för att varken fasaden eller de som befinner sig på gatan för att sitta blir blöta av regnet. Den ska ha ett "*spòrto*" (utsprång) i enlighet med "*la proporzione*" (proportionen) för fasadens höjd och bredd. Här visar Vasari hänsyn dels för tekniska åtgärder (att fasaden inte blir blöt) och estetiska frågor (att utsprånget utformas proportionellt i förhållande till fasadens höjd och bredd), dels för användarvänliga villkor (att de som befinner sig på gatan för att sitta inte blir blöta av regnet). Vilka var dessa människor och var satt de någonstans? De var "*i clienti*" (skyddslingarna), d.v.s. folk som kom tidigt i gryningen och väntade för att bli insläppta med ärenden till palatsets herre. De satt i sidled på stenbänkarna som var inbyggda i fasadens sockel. Dessa bänkar var ett självklart inslag i palatsets fasadarkitektur och ett tecken på att husets herre var en maktperson som kunde ta emot skyddslingar.

3.8.2. Mottagningsutrymmet.

När man har kommit in i palatset, det första "*ricetto*" (mottagningsutrymmet) ska vara "*magnifico*" (storslaget) och det ska motsvara samstämmigt med strupens öppning. Det ska vara "*svelto*" (smäckert) och "*largo*" (rymlig), så att trängseln av hästar eller folkmassor som ofta förekommer där inte skadar varandra vid intåget på fester eller andra glättigheter. Av denna text framgår Vasaris omsorg för att dimensionera och arkitektoniskt behandla rum även i enlighet med deras mera ockasionella, men kanske mest krävande användningar.

3.8.3 Borggården.

"*Il cortile*" (borggården) föreställer kroppen och den ska vara kvadratisk eller en och en halv kvadrat, som alla kroppens delar. Den ska vara "*ordinato*" (anordnad) med dörrar och med lika många rum med vackra ornament inuti.

3.8.4 De offentliga trapporna.

"*Le scala pubbliche*" (de offentliga trapporna) ska vara "*comode*" (bekväma) och låta att kliva upp på, rymliga på bredden och luftiga på höjden, dock bara så mycket det tillåts av ställesnas "*proporzione*" (här menar Vasari 'dimension', 'storlek'). Dessa trappor ska vara "*ornate*" (dekorerade) och överflödande av lyktor, och åtminstone ovanför varje trappav-sats där man byter riktning ska man ha fönster eller andra ljuskällor. Och, kort sagt, ska trapporna i alla sina delar ha "*del magnifico*" (ett praktfullt utförande), då det är förväntat att många bara ser trapporna och inte det som återstår utav huset. Och man kan säga att dessa trappor är husets armar och ben. Och därför att armarna står vid människans sidor, på samma sätt bör trapporna stå vid byggnadens utkanter. Inte heller utelämnar Vasari att ange att höjden för "*scaglioni*" (trappstegen) tillhörande trapporna i offentliga byggnader och i andra byggnader "*a proporzione*" (med stora dimensioner) ska vara lika med en "*quinto*" (c:a 10 cm) minst, och att varje trappsteg ska vara två "*terzi*" (c:a 33 cm) brett. ty om de är branta, blir de svåra att gå i både för barn och för gamla, och de bryter benen. Denna "*membro*" (kroppsdelen) är svårare att placera i byggnader och därför att den är den mest besökta bland allt som finns och bland de vanligaste, förekommer det ofta att vi för-därvar dem för att rädda "*le stanze*" (bostads- och arbetsrummen).

3.8.5 Rum för vistelse, rum för arbete, rum för sällskap och sovrum.

"*Le sale*" (de stora sällskapsrummen) tillsammans med "*le stanze*" (bostads- och arbetsrummen) nedanför bör utgöra en gemensam "*appartamento*" (lägenhet, våning) för sommartiden, och i övrigt ska det vara "*le camere*" (sovrummen) för flera personer. Ovanför ska det vara "*salotti*" (relativt små rum där man tar emot gäster), "*sale*" (stora sällskapsrum) och olika "*appartamenti*" (lägenheter) bestående av "*stanze*" (bostads- eller arbetsrum) som öppnar sig alltid mot det största rummet. På samma sätt utförs köken och de andra rummen. Om man inte hade denna ordning, utan i stället en komposition som bryter mot reglerna, med en sak hög och en annan sak låg, med det ena stort och det andra litet, skulle detta föreställa människor som är "*zoppi*" (halta), "*travolti*" (förvridna), sneda och stympade. Sådana verk gör att man får "*biasimo*" (klander) och inget "*lode*" (beröm), fastslår Vasari. Här får vi förklaringen till vad som sporrade 1500-talets arkitekter i Italien i deras arbete: allmänhetens dom var hård och arkitekterna kunde få än beröm, än klander, och det senare var tillintetgörande - alltså måste det undvikas, genom att följa reglerna.

3.8.6 Kolonnordningarna.

Kompositionerna som "*ornano*" (dekorerar) fasaderna, både in- och utvändigt, måste ha motsvarighet genom att fullfölja sina ordningar i kolonnerna. Härmed förklarar Vasari att alla väggar, både de invändiga och de utvändiga, ska betraktas som fasader. Och det var precis vad som skedde under större delen av 1500-talets senare hälft och under 1600-talet: innerväggarnas ytor var behandlade som palatsfasader. Att vara inne kändes som att vara ute på en borggård, omgiven av palatsfasader. Att gå från ett rum till ett annat kändes som att ta sig från den ena borggården och gå genom en palatsmur bara för att hamna i en annan borggård. Takmålningarnas illusoriska perspektivbilder öppna mot himlen förstärkte denna effekt. Vidare anger Vasari att kolonnens skaft inte ska vara långa och smala, eller tjocka och korta, utan de ska tjäna alltid "*il decoro*" (dekoren) motsvarande sina ordningar. En kolonn som är smal behöver inte ha ett tjockt kapital eller dylika baser, utan kroppsdelarna ska motsvara kroppen. Ty det är dessa som har "*leggiadra*" (behagfullhet), "*bella maniera*" (vackert sätt) och "*disegno*" (god formgivning, god utformning). Vasari fastslår härmed att den av honom förespråkade antropomorfiska metoden, d.v.s. metoden som har människokroppen som förebild, garanterar den goda arkitekturen, vars kännetecken är behagfullheten, det vackra sättet och den goda formgivningen.

3.8.7 Kraven som ställs på bedömaren: tränat öga och förnuft.

Hur vet man vad behagfullhet är, vilket det vackra sättet är och vad god formgivning är? Vasaris svar är: dessa saker blir bättre igenkända av ett "*occhio buono*" (gott, tränat öga), kompletterat av "*giudicio*" (förnuft). Dessa anses vara rena rama "*compasso*" (passaren) och "*misura*" (mätstickan). Av ett tränat öga med förnuft kan sakerna berömas och klandras.

4. Slutsatser.

Vasaris kvalitativa bedömningsmetodik anlitar inte definitioner, d.v.s. uppfattningar, utan han förespråkar en bedömningsförmåga grundad på egna estetiska upplevelser av god arkitektur som tränar upp både upplevelseförmågan och -medvetenheten hos bedömaren. Detta är inte en kunskap som man kan läsa sig till teoretiskt, utan det kräver en självperfektionering av bedömaren genom direkta upplevelser. Frågan om god eller dålig arkitektur är en upplevelsefråga, ej en uppfattningsfråga och den kan bara avgöras av tränade och förnuftiga 'ögon', av 'kännare' som är de enda i stånd att beröma eller klandra. Och i och med detta anser Vasari att det är slutpratet "*generalmente*" (allmänt) om arkitektur, och att det inte har sin plats här att prata om detta på ett annat "*maniera*" (sätt).

Fast avdelningen *Introduzione* bara är avsedd att förelägga "*i modi dello operare*" (sätten att skrida till verket), är inte de allmänna och principiella påståendena lokaliserade till en bestämd del av texten, utan de finns diffust och konfunderande utspridda på olika ställen i verket.

Vasari är inte ute efter att åstadkomma ett logiskt uppbyggt estetiskt system. Han vill inte heller måla upp en historieuppfattning rigoröst resulterad ur en klar och precis kunskapsteoretisk inställning. Men, vad gör han, då?

Jo, han åstadkommer ett utomordentligt, väldigt rikt och mycket värdefullt pragmatiskt komplex som består utav karakteristiska element och kulturvärden av olika typer och kvalitéer.

Konstnärerna, och bland dem arkitekterna, föreställer, enligt Vasari, olika moment i en unik och oavbruten process, såsom faserna inom en unik lingvistisk utveckling. Att ha lingvistik och skönlitteraturens teori som modell för andra konstarter är en gammal företeelse, som fått särskilt stor auktoritet under 1400-talet i huvudsak tack vare Cristoforo Landino (*Formulario di lettere e di orazioni volgari*, tryckt i Florens 1492) och Leon Battista Alberti (1404-72) (*De Pictura*, manuskript från 1435).

Det som får konstnärerna i gång är, enligt Vasari, deras "*virtù*" (egentligen: dygder; här: talang) och deras strävan att träda in i "*memoria*" (d.v.s. evig ära).

Konsten är inte, varken för Vasari eller för hans tids konstteoretiker, en del utav uppfattningssystemet. Utan man arbetar fortfarande enligt antikens tänkesätt enligt vilket konsten är lika med "*imitazione della natura*" (att härma naturen), i meningen att härma "*la bellezza*" (skönheten) som är en produkt från naturen. Naturen, och som följd konsten, producerar skönheten genom "*l'ordine*" (ordning) i allmänhet och med hjälp av "*perfette regole dell'arte*" (konstens felfria regler). Dessa regler är "*principio, via e modo*" (utgångspunkt, tillvägagång och tillvägagångssätt).

Perfektionen, skriver Vasari i *Proemio* (Företal) till tredje delen, uppnås genom att behärska "*regola, ordine, misura, disegno e maniera*" (regeln, ordningen, teckningen i meningen omkretsens formgivning, och maniera). Dessa begrepp, upphöjda av Vasari till 'kategorier', kallas av honom för "*aggiunti*" (uppnådda mål). Regeln och ordningen avser i huvudsak arkitekturen, medan de andra kategorierna avser alla ritarkonsterna.

'Regeln' gör att konsten resulterar ur en uppfattning som föder formen, anser Vasari. Således blir konsten en rationell verksamhet, som kan och måste undervisas och studeras enligt metodiken för intellektuella verksamheter. 'Regeln' inom arkitekturen är "att göra uppmätningar av antikens arkitektoniska lämningar och att ta antika planer och föra in dem i moderna verk". Vasaris 'regel' består i att återupptäcka lagarna för de geometriska proportionerna som ligger till grunden för de klassiska monumentens utformning och i att tillämpa denna projekteringsmetod för de moderna byggnaderna.

'Ordningen' inom arkitekturen består i att skilja en sort från en annan, så att (citat:) "varje kropp får sina lemmar och man inte kan förväxla den doriska, den joniska, den korintiska och den toskanska sinsemellan" (slut på citaten). 'Ordningen' är ett system som används till att ge en formell enhetlighet och samhörighet till de invändiga och de utvändiga partierna i en byggnad.

Konstverkets skapande startas genom "*disegno*" (skiss, teckning, ritning, utformning), som uppfattas av Vasari även som en metod för grafisk och perspektivisk framställning. Således är skissen, teckningen, ritningen, alla ritarkonsters gemensamma grund, samt begynnelsemomentet i konstverkets skapelse. Vasari definierar vidare att "*disegno*" är att imitera det vackraste från naturen i skulptur och måleri; men också att den, då den kommer från intellektet som en syntes, är som en yttersta dom liknande en form eller en idé om alla sakerna från naturen. På detta sätt kan den i konstgjorda eller naturliga föremål känna igen proportionslagarna mellan det hela och beståndsdelarna. I hjärnan föds en uppfattning eller en mening som, när den uttrycks med händerna, kallas för "*disegno*". Detta är en estetisk uppfattning som ställer det intellektuella skapandet högt och subjektets, innehållets överlägsenhet gentemot dess framställning. Detta är en ny inställning inom konstvärlden och den markerar början på den strömning som kallas 'papi-erism'.

"*Maniera*" är, enligt Vasari, en arbetsmetodik som legitimerar och accepterar att ta de vackraste delarna från mästarnas verk och få dem smälta in i ett enda, nytt konstverk. Dock, till den perfekta "*maniera*" kommer man genom att till regeln lägga ett undantag som inte stör ordningen. Vasaris "*maniera*" kan således definieras som en individuell tolkning av naturen, dels omedelbar och dels medelbar genom mästarnas verk, uttryckt genom en imitation grundad på friheten i sättet att behandla modellen ur naturen och på bundenheten vid de kulturella modellernas smak och språk.

Det arkitektoniska skapandets kärna består för Vasari utav två delar. Den ena delen är den höga värderingen utav den lingvistiska processen som har lett till den klassiska arkitekturens överlägsenhet. Denna lingvistiska process fastställer att arkitektur byggs upp såsom skönlitteratur. Inom skönlitteraturen bildar bokstäverna ord, som bildar meningar, som bildar litterära verk. Inom arkitekturen, de geometriska elementen bildar arkitektoniska element, som bildar byggnadsdelar, som bildar rum, som bildar hus, som bildar gator och torg, som bildar städer. Den andra delen är de nya arkitektoniska temans, typers och motivens kritiska individualisering.

Vid en jämförelse mellan 1550- och 1568-års upplagorna framgår det ingen större skillnad mellan texterna som avser introduktionens sjunde kapitel. Detta innebär att Vasari hade sin uppfattning om idealpalatset fastställd redan år 1550.

När Vasari lämnade sitt verk "*Le vite*" till tryckeriet 1550, hade han ännu inte börjat sin bana som arkitekt på allvar: hans tidigare uppdrag hade alla haft karaktären av tillfälliga scenografiska verk eller av inredningsarkitektur och monumentalkonst. Det första palatset till vilket utförande han deltar är manhuset vid *Villa Giulia* i Rom från 1551-53, som är en nybyggnation vars huvudansvarige arkitekt blir Vignola. Det andra palatsuppdraget han får, denna gång som huvudansvarig entreprenör, är ombyggnaden av *Palazzo Ducale* (efter 1560 kallat *Palazzo Vecchio*) i Florens 1555-63. Hans tredje palatsprojekt är nybyggnationen av Uffizierna i Florens som han ritar 1559 och som han leder byggnadsarbetena för under tiden 1560-65. I Pisa svarar han för ombyggnaden av två palats: *Palazzo dell'Orologio*, byggt efter 1561, och *Palazzo dei Cavalieri*, byggt 1562. Vasaris sista palatsbyggande är nybyggnationen av *Palazzo delle Logge* i Arezzo, påbörjat 1573. Av dessa verk är det manhuset vid *Villa Giulia* och *Palazzo dei Cavalieri* som närmar sig hans modell av idealpalatset. En fråga som uppstår är: varifrån får Vasari underlag för sin beskrivning av idealpalatset, då hans egen verksamhet inte följer denna idealbild? För att svara på denna fråga bör vi ta hänsyn till Vasaris levnadsvillkor fram till 1550. Två händelser lär ha styrt Vasaris bana som arkitekt. I början av sin utbildning hade han fått uppenbarelsen av Michelangelos genialitet, som sedermera uppmanar honom att fördjupa sig i att studera arkitektur. Till sin erkända verksamhet som etablerad konstnär hade medverkat släktet Farnese, som hade gett honom bostad i ett av deras hem i Rom: *Palazzo Farnese*.

En jämförelse mellan Vasaris text om idealpalatset och Michelangelos verksamhet som palatsarkitekt för fram två exempel av palatsarkitektur som både har Michelangelo som arkitekt och som motsvarar modellen av idealpalatset beskrivet av Vasari: *Palazzo Senatorio* och *Palazzo Farnese*, båda i Rom.

År 1536 hade Michelangelo fått i uppdrag att planera Kapitolinska kullen i Rom. Hans förslag består av ett trapetsformigt torg kantat av *Palazzo Senatorio*, *Palazzo dei Conservatori* och *Palazzo dei Musei*. Ett kopparsnitt av Duperac från 1569 återger Michelangelos projekt från 1530-talets senare hälft. Här ser man att *Palazzo Senatorio* har en fasad som reser sig ovanför en sockel med trappor som leder till en central port och som i övrigt motsvarar Vasaris beskrivning av idealpalatsets fasadarkitektur. Byggnadsarbetena börjar på allvar efter Antonio da Sangallo d.y.s död 1546, då Michelangelo övertar ledningen för de offentliga byggnadsarbetena i Rom efter honom. Palatset fullbordas av Giacomo della Porta efter Michelangelos död 1564. Höjden blir lägre och della Porta skapar en fontän i anslutning till entrétrappan.

Palazzo Farnese hade påbörjats år 1515 och det revs ned sedermera. Från 1534 byggs det på nytt, från 1541 med Antonio da Sangallo d.y. som arkitekt. Vid dennes död 1546 hade palatset två våningar. Påven Paulus III Farnese anlitar Michelangelo till att fullborda palatset till en trevånings byggnad med en stor kornisch i yttre fasaden. Efter Michelangelos död 1564 avslutas borggårdens tredje våning av Giacomo della Porta kring 1589. Detta palats svarar bäst mot Vasaris beskrivning av idealpalatset. Vasari känner väl *Palazzo Farnese*, då han får bosätta sig här under vistelsen i Rom medan han arbetar för kardinalen Alessandro Farnese under 1540-talets senare hälft. Att Michelangelo hade lagt sin hand vid palatsets fullbordande måste ha gett Vasari desto mera anledning att använda det som förebild för sitt idealpalats.

I detta läge är det på sin plats att vi ser tillbaka på palatsarkitekturen utövad under 1400- och 1500-talen ur vår tids synvinkel för att systematisera dess frågeställningar och konkreta uttrycksformer.

Den övergripande planlösningen blev fyra byggnadskroppar som förenades runt en mittgård och som resulterade i en kub med ett tomrum i mitten. Denna plan var den bästa kompromissen mellan kraven på intimitet, tillgodosedda av mittgården mot vilken rummen hade sina dörrar och där loggiorna förband rummen med varandra, och kraven på representativitet, tillgodosedda av byggnadens gatufasad. De resulterade i att två fasader skulle skapas: en gårdsfasad och en gatufasad.

Gårdsfasaden hade, på grund av loggian, ett bundet schema som uttryckte sig i två typer av fasader. Den första typen av gårdsfasad är utbildad med en serie arkader och kolonner på bottenvåningen och en serie fönster ovanför bågarna på den första och de följande våningarna. Ett tidigt exempel av denna typ av fasad påträffas vid *Palazzo Medici* (sedermera *Riccardi*) i Florens, byggt under tiden 1444-59 under ledning av arkitekten Michelozzi Michelozzo (1396-1472). Den andra typen av gårdsfasad är utbildad med en eller flera serier av bågar med motsvarande rader av kolonner som stöd, något som man kan se på borggården till *Palazzo Farnese* i Rom. Våningarna skildes åt av ett entablement motsvarande kolonnernas ordning. Portikens kolonner motsvarades i de övre våningarna av lisener.

Gatufasadens uppbyggnad inordnades i någon av de tre förekommande typerna under denna tid. Den första typen är den rustika fasaden och fasaden indelad i kvaderstenar (*bugnato* eller *bossage*). Denna fasadtyp härrör från Filippo Brunelleschi (1377-1446) och hans projekt till *Palazzo Pitti* i Florens. Termen 'rustik' anger en särskild typ av murbeklädnad med stora grovhuggna fyrkantiga stenblock. Denna beklädnad används över hela fasaden och avbryts endast av fönstren och en tunn kornisch som skiljer våningarna åt. Stenens grovhuggenhet och relief minskar ju högre upp man kommer på fasaden, så att den är helt slät upptill. Denna typ av fasad användes mycket under 1400-

talet; den är regelbunden och rationell, men samtidigt subjektiv och utan bestämda geometriska bindningar mellan de olika delarna. Den andra typen av gatufasad är utbildad med arkitektoniska ordningar ställda över varandra. Det första försöket i detta avseendet gjordes av Leon Battista Alberti (1404-72) med hjälp av Bernardo Rossellino (1404-64) vid *Palazzo Rucellai* i Florens, byggt under tiden 1446-51. Fasaden är indelad i kvaderstenar och fönstren är åtskilda av pilastrar. Mot varje våning svarar en särskild ordning: från den toskanska (den mest rustika) i bottenvåningen till den sammansatta högst upp. Mellan våningarna löpte inte längre en enkel kornisch, utan ett entablement som motsvarade den nedanförstående ordningen. Hela byggnaden framstår som inordnad i ett nätverk av arkitektoniska ordningar, ett mycket logiskt och överensstämmande schema. Den tredje typen av gatufasad är fasaden med fönster ställda över varandra och med omfattningar utbildade med arkitektoniska ordningar. Våningarna markeras av ett dekorerat band, en gördelgesims som är ett uttryck för strävgördeln i nivå med bjälklaget. Byggnaden avslutas med en mäktig kornisch. Ordningarna finns med och de används ovanför varandra, men de kommer till uttryck endast i de olika våningarnas fönster, som vart och ett utgör en liten byggnad i sig, försedd med entablement och fronton med tympanon. Typen framträder i större omfattning under 1500-talets senare hälft. Prototypen är *Palazzo Farnese* i Rom. Denna lösning kom att bilda skola för kommande seklers fasadarkitektur. En förklaring till denna fasadtyps popularitet kan finnas i Vasaris skrifter som presenterar den som modellen för den goda arkitekturen.

Vi har sett att Vasari förespråkar att man ska imitera människokroppens uppbyggnad för att uppnå god arkitektur. Vasari använder uttrycket "*il corpo dell'uomo*" som betyder både 'mannens kropp' och 'människokroppen'. Inom den latinska och den italienska litteraturen användes och används det benämningarna *homo* och respektive *uomo* som homonyma ord för både 'människa' och för 'man'. Även i andra romanska språk finns det endast ett enda ord för dessa två begrepp: det heter *homme* på franska och *om* på rumänska, till exempel. Uppenbarligen menade Vasari 'människokroppen', men renessansförfattarna av arkitekturtraktater hade framställt den som 'mannens kropp'. En förklaring till detta kan vara det faktum att man bara får framställa nakna manliga ogifta ynglingar enligt traditionen från antiken i medelhavsområdet. Slutligen bör man försöka få en förklaring till varför man tycker att man uppnår god arkitektur om man bygger in människokroppens proportioner och sammansättning i en byggnad. Detta ingår som en del utav kravet på att imitera naturen för att uppnå god konst, ett krav som hade styrt konsten sedan antiken. Men, vad var det som berättigade detta krav? Sedan antiken hade man organiserat det 'politiska' livet, d.v.s. livet 'som äger rum i städer', så att all 'politik', d.v.s. 'sambhällsplanering' är inriktad på att ge medborgarna samhällsliga förutsättningar till 'trygghet' och 'lycka'. En av de första författarna som sammanställer dessa 'politiska'

program är Aristoteles, som har författat sina idéer kring år 350 f.Kr. 'Tryggheten' i stadsplaneringen ska uppnås i huvudsak genom tekniska åtgärder, medan 'lyckan' ska främjas i huvudsak genom konstnärliga åtgärder. Vid tiden kring Kristi födelse hade det allmänna samtalet i det romerska väldet resonerat om vikten av att planera med hänsyn till "firmitas" (hållfasthet), "utilitas" (nytta) och "venustas" (skönhet), såsom det framgår av Vitruvius texter, till exempel. 'Hållfastheten' och 'nyttan' är två tekniska villkor för att främja 'tryggheten'. Men 'nyttan' bidrar, tillsammans med 'skönheten', även till att främja 'lyckan'. Det som byggs är något nytt, ett nytt inslag i människans omgivning. Om det nya är okänt, förorsakar det oro och människan känner sig otrygg. Därför har man kommit fram till kravet att det nya som framställs ska framlägga bilder som är läta att känna igen, så att människorna känner sig trygga, och därmed är grunden lagd för deras lycka. Det som människan har lättast för att känna igen är det som hon utforskar sedan hennes födelse: den egna kroppen med dess proportioner och uppbyggnad. Genom att dimensionera en byggnad enligt måttenheter med utgångspunkt från människokroppens mått: tum, aln, fot m.m., får man i slutändan en byggnad i vilken människokroppens mått och proportioner finns inbyggda. Människan känner igen sig själv i denna byggnad, hon kan relatera sig till denna byggnad och hon känner sig trygg. Effekten förstärks då kravet utvidgas till att man relaterar byggnadens delar till varandra såsom människokroppens delar är relaterade till varandra. Sedan metersystemets införande efter franska revolutionens dagar i slutet av 1700-talet, utformar man byggnader med hjälp av en måttenhet som är relaterad till jordklotets omkrets. Dessa byggnader är relaterade till jordklotets omkrets, inte till människokroppens mått och proportioner. Man undrar vilken trygghet sådana byggnader kan framkalla, ty vilken människa relaterar sig till och känner igen sig i jordklotets omkrets? Förmodligen är det inte framkallningen av känslan av trygghet man är ute efter med ett sådant sätt att bygga. Medan Vasari tydligen strävade efter en arkitektur som kan inge människan känslan av trygghet genom att hon får känna igen sig i dess proportioner.

BIBLIOGRAFI

- R. Alberti: *Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno*. Pavia 1604, faksimilerad reproduction Bologna 1978.
- P. Barocchi: *Scritti d'arte del Cinquecento*, III. Milano-Napoli 1977.
- T. S. R. Boase: *Giorgio Vasari. The Man and the Book*. Princeton 1979.
- R. Bonelli: *Giorgio Vasari - Introduzione all'architettura*. Ur: *Trattati*. Milano 1985.
- H. Cornell: *Italiensk arkitektur till och med barocktiden*. Stockholm 1935.

- J.A. Gere: *Drawings by Michelangelo in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, The Ashmolean Museum, The British Museum and other English collections*. London 1975.
- W. Kallab: *Vasaristudien*. Wien 1908.
- H.-W. Krufft: *Geschihte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1985.
- Ch. Lloyd: *A picture history of art - Western art through the ages*. London 1979.
- M. Maylender: *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna 1926-30.
- S. Rossi: *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XVI al XVI secolo*. Milano 1980.
- J. Rouchette: *La Renaissance que nous a léguée Vasari*. Paris 1959.
- R. Salvini: *Michelangelo*. Milano 1976.
- J. Shearman: *Mannerism*. London 1967.
- G. Spini: *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*. Florens 1976.
- M. Tafuri: *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Rom 1966.
- N. Turner: *Florentine drawings of the sixteenth century*. London 1986.
- G. Vasari: *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florens 1568; ny utgåva Milano 1962-66.
- G. Vasari: *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettorinelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi*. Verona 1966-87.
- G. Vasari: *Prose scelte*. Milano 1884.
- G. Vasari: *Vasari on technique, being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the lives of the most excellent painters, sculptors and architects*. Edited with introduction & notes by professor G. Baldwin Brown. London 1907.
- A. del Vita: *Inventario e regesto dei manoscritti dell'Archivio Vasariano*. Rom 1938.
- Z. Wazbinski: *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento*, två band. Florens 1987.
- R. Wittkower: *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Torino 1964.
- C. Zaccagnini: *Le ville di Roma*. Rom 1976, 1991.
- ***: *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture*. Venedig 1994.

Uppsats till forskarkursen 'arkitektonisk kvalitet' ht 1997.

OM ATT UPPLEVA FÄRG. GOETHES FÄRGLÄRA OCH WITTGENSTEINS ANMÄRKNINGAR.

av Åsa Dahlin

“Örat är stumt, munnen döv, men ögat förnimmer och talar. Däri speglar sig världen utifrån, människan inifrån.” *Goethe, s 387 (Aforistiskt ur “Ögat”)*

“Vore det riktigt att säga att våra begrepp reflekterar vårt liv? De står mitt i det.”
Wittgenstein, anm 302, s 114

Jag har haft två syften med den här essän: Det första har varit att utveckla en tänkt dialog mellan diktaren och vetenskapsmannen J W von Goethe och filosofen Ludwig Wittgenstein om grunderna för det fenomenologiska synsättet. Det andra syftet har varit att försöka knyta diskussionen om teoribildning via fenomenologin kontra språkspels betydelse utifrån Goethe och Wittgenstein till de tankar om färg i arkitekturen som är aktuella för mig som arkitekt här och nu. Jag har konstruerat ett “samtal” med hjälp av kommenterade citat av Goethe och Wittgenstein där jag själv deltar som en tredje part. Detta “samtal” handlar om vetenskap och konst, om ljus, färg och rum. Seendets respektive språkets inverkan på form-, färg- och ljusupplevelsen står i fokus.

Den lära om färgerna som skrevs 1810 av Goethe utgör basmaterial till min essä. *Goethes färglära* består av en samling av färgiakttagelser och ett försök till ordnande och grupperande till en “kromatik”, en lära om färgerna. Goethe hävdar att fenomenen i sig utgör själva läran. Genom att kartlägga rena iakttagelser av fenomen i omvärlden kan man lägga en grund för teoribildning. *Goethes färglära* är spridd och ofta citerad även i våra dagar. En kommenterad svensk översättning av fysikern Pehr Sällström har utkommit i flera upplagor från 1976 och framåt, vilket inneburit att den läses i vårt land i nutid.

En av de som läst och reagerat på Goethes färglära är filosofen Ludwig Wittgenstein. Han skrev *Anmärkingar om färger* under slutet av sin levnad runt 1950. Den innehåller en samling av kommentarer och ifrågasättanden av Goethes fenomenologiska förhållningssätt. Wittgenstein hävdar att det inte är teorin som är intressant utan färgbe-

greppens logik. *Anmärkingar om färger* utkom postumt första gången 1977 parallellt på tyska och engelska. 1996 utkom en svensk översättning av Daniel Birnbaum vilket fick till följd att boken aktualiserades i vårt land.

Stommen i denna essä utgörs av återgivna och kommenterade citat ur Goethes färglära och Wittgensteins anteckningar. Mot slutet av essän tar mina egna reflektioner allt mer utrymme i texten. Texten kan sägas ha tre huvudsakliga delar

- I den första delen presenterar jag kortfattat författarna och innehållet i *Goethes färglära* och *Wittgensteins Anteckningar om färger*.

- Den andra delen består av en tänkt dialog mellan Goethe och Wittgenstein om bl a färglärans förhållande till filosofin. Här tas upp vad Goethe kallade urfenomen som utgör grunden till teoribildning och Wittgensteins klara fjärmande från det fenomenologiska synsättet och hävdande av språkets direkta inverkan på färgupplevelsen, som är knuten till subjektet.

- Den tredje delen behandlar färgens betydelse i konstnärligt gestaltungsarbete. Den utgörs av ett resonemang som baseras på egna tankar om färgens betydelse i arkitekturen och färgens eventuella inneboende rumsliga egenskaper. Dessa tankar relateras till Goethes och Wittgensteins olika förhållningssätt beträffande vad som utgör grund för hur människan upplever färg i sin omvärld.

Goethes färglära

“För färgen är upprinnelsen och avgörandet ett och detsamma. Medan ljuset framställer sig självt och de synliga föremålen i en tämligen likgiltig dager och bara gör oss i största allmänhet medvetna om dess närvaro, visar sig färgen däremot alltid specifikt, karakteristiskt, uttrycksfull.” *Goethe, nr 694, s 289*

Vetenskapsmannen och poeten J W von Goethe (1749 - 1832) utkom 1810 med sin färglära som bar den tyska titeln *Zur Farbenlehre*. I denna bok har Goethe haft för avsikt att sammanfatta en “kromatik” - en lära om vad färg är - färgens väsen. Goethe talar i förordet om fenomenen som väcker människans lust till vetande via ett inre deltagande av den mångfald som möter oss i vår omvärld och som går att sönderdela genom en disciplinerad iakttagelse och ett ordnande till en teoribildning.

“Lusten till vetande väcks hos människan genom att hon blir varse betydande fenomen, som tilldrar sig hennes uppmärksamhet. För att lusten skall fortfa, måste det uppstå ett inre deltagande, som undan för undan gör oss bekanta med föremålen. Först upptäcker vi en stor mångfald, som träder mot oss som mängd. Vi tvingas att

ta isär, skilja åt och åter sätta ihop, varigenom det slutligen uppstår en ordning, som man med större eller mindre tillfredsställelse kan överskåda. För att bara tillnärmelsevis kunna göra detta i ena eller andra facket, är det nödvändigt att arbeta träget och strängt. Vi ser därför att människor hellre sätter fenomenen åt sidan genom någon allmän teoretisk åsikt, genom ett eller annat förklaringsätt, än de gör sig omaket att lära känna det enskilda och bygga upp ett helt.” *Goethe, s 45*

Goethes färglära är både ett omfattande försök att systematiskt dela upp vad färg är och en lyrisk beskrivning av färgverkan. Goethe visar komplexiteten av hur färger uppkommer och uppträder vid olika tillfällen. Han utgår till stor del från färgfenomen i naturen och betonar dessa fenomenens ständiga förvandling. Denna färglära är en historiskt viktig referenspunkt för diskussionerna om vad färg är och hur vi ser och uppfattar färgen i vår omvärld. Såväl vetenskapsmän som konstnärer refererar ofta till Goethes tankar om färg. Boken är spridd och läst i stora delar av världen. Långt ifrån alla detaljer i färglärans innehåll äger dock direkt relevans i våra dagar. Ständigt stimulerande och intresseväckande är det nyfikna förhållningssättet till vår omvärld, att iaktta och försöka förstå fenomenen i livsprocessen där ljus och färgupplevelsen utgör ett viktigt inslag i den omvärldsorientering vi ständigt är del av, i de liv vi lever här och nu. Goethe talar om urfenomen som äger giltighet över tid och som utgör fundament till våra teorier i naturvetenskapen.^{10 11}

Goethe har valt att indela färgerna i tre huvudgrupper: *Fysiologiska färger, fysiska färger och kemiska färger*:

Fysiologiska färger

Dessa färger är beroende av subjektet, betraktaren. De fysiologiska fenomenen riktar uppmärksamheten mot oss själva som iakttagare och ögats levande inverkan vid allt seen-

¹⁰ Pehr Sällström skriver i en kommentar apropå att moderna läsare ibland kan ställa sig frågande till detaljer i Goethes färglära: (s 30) “Ty vi måste ha klart för oss, att det för Goethe gällde att göra själva företeelsen färg till föremål för ett kunskapande. Att utredas hur färgseendet går till, var för honom inte den primära målsättningen. Han ville komma åt det som genom förmedling av ögats sinne i färgfenomen uppenbarar sig för människan. Han ville möjliggöra en uttolkning av färgens innebörd. Färglära i den bemärkelsen är inte möjlig att återföra på andra vetenskaper. Den låter sig inte “förklaras” i termer av något som icke är färg - man förstår den endast genom att verkligen leva sig in i den.”

¹¹ Varför väcker Goethes färglära fortfarande ett så stort intresse. Jag tror att vi människor lever i en omvärld som sedan Goethes tid har genomgått stora fysiska, tekniska och sociala förändringar vilket ändå inte har rubbat det mänskligt grundbehovet av att då och då stanna upp och reflektera över vår delaktighet i den väv av skeenden och fenomen vi omges av. Detta grundbehov finns någonstans hos alla, även om vi ibland tar steget över i doftlös artificiell cyberspace. Hos små barn som iakttar och förundras över alla förändringar som sker runt omkring dem är detta tydligt. Små barn är nära varseblivningen av alla sina sinnen. Såväl syn som hörsel, smak, lukt och känsel används självklart och utan medveten rangordning för att få en grundläggande uppfattning om världen som sedan begreppsmässigt byggs på i kapp med att

de. Färgens ursprung i polariteten ljus - mörker står i fokus. Goethe behandlar här olika kontraster, attraktionseffekter, efterbilda fenomen m m. Många kommentarer handlar om ljusets inverkan på människans färgupplevelse av naturen. När det gäller de andra grupperna; fysiska och kemiska fenomenen riktas uppmärksamheten istället helt mot yttervärlden.

“Svart som representant för mörkret lämnar ögat i ett tillstånd av vila medan vitt, som ställföreträdare för ljuset, försätter det i verksamhet.” *Goethe, s 58*

Fysiska färger

Dessa färger utgörs av färglösa medier, genomskinliga, mindre genomskinliga - töckniga och ogenomskinliga. De visar samspelet mellan ljuset och materiella medier för färgens uppträdande. De fysiska färgernas karaktär är föränderlig och flyktig, t ex den nedgående solens rödaktighet, himlens blåhet. Hos tidigare naturforskare har de kallats “tillfälligt framträdande färger, upplösta eller flytande, falska, växlande”. Det rör sig om atmosfärska och flytande medier. De ansluter sig till de fysiologiska färgerna.

“För övrigt är rök likaså att anse för töcknigt medium, som mot ljus bakgrund syns oss gult eller rödaktigt, men blått mot mörk bakgrund.” *Goethe, nr 160 sid 112*

Kemiska färger

De färger vi kan tänka oss höra till föremål. De kemiska färgerna utgörs av färgpigment, färgblandning, naturföremålens många färger och mönster. Dessa färger karakteriseras av att de är mestadels varaktiga och stabila. “Det gula och gulröda motsvarar syror, det blå och blå-röda baserna.” På detta sätt förklarar Goethe utgångspunkten för sin kemiska terminologi. Huvudfenomen för denna grupp färger förekommer vid oxidering av metaller. Goethe beskriver jordarter och kristallisation, hur man kemiskt framställer pigment av jord, metaller, växter, smådjur etc.

“Alla föremål har möjligheten till färg. Antingen kan den uppkomma på dem, stegras och gradvis fixeras, eller åtminstone kan den överföras till dem.” *Goethe, nr 490, s 223*

Efter denna gruppering behandlar Goethe färgernas kulturella och estetiska värden under rubriken:

språket utvecklas.

Färgens sinnliga - sedliga verkan

Här innefattar Goethe uttryck för färgens verkan på människosinnet och indirekt på seder och bruk. Goethe hävdar att varje färg har sin särskilda egenart. Sammanställningar av färger kan verka harmoniska eller oharmoniska, men är alltid av stor betydelse. Som element i konsten kan färgen användas till "att medverka till de högsta estetiska mål". En beskrivning av olika färgers "sinnliga - sedliga" verkan görs, t ex:

"När gult står i sin högsta renhet för det alltid med sig något av det klara ljusets natur, och det har en glättig, vaken, vänligt förförande egenskap." *Goethe, nr: 766, sid 315*

Wittgensteins anteckningar om färger

"Vårt språks regelbundenhet genomtränger vårt liv." *Wittgenstein, anm 303, s 114*

"Är det välbekant för mig att jag ser?" *Wittgenstein anm. 329, s 122*

"Vi måste hela tiden fråga oss: Hur lär sig människan betydelsen hos färgnamnen?" *Wittgenstein, anm 61, s 52*

Av alla dem som ägnat Goethes skrift om färg uppmärksamhet finns filosofen Ludwig Wittgenstein (1889 - 1951) som samlat kritiska anteckningar relaterat till läsningen av Goethes färglära i *Anmärkning om färger*. Denna bok består av en rad korta påpekanden om färgbegreppens användbarhet och logik. Wittgensteins anteckningar är en många gånger svårtolkad läsning. Innehållet spänner över direkta ifrågasättanden av Goethes ord och egna reflektioner och tankar om bl a färg som passerat hans medvetande vid läsningen av *Goethes färglära*.

Wittgensteins hållning genomsyras av en kritik mot det renodlade fenomenologiska synsätt som Goethe hävdar som sin utgångspunkt, där seendet och upplevelsen av fenomenen i sig utgör det primära som teorierna sedan byggs upp kring i en sekundär fas. Wittgenstein betonar istället vikten av de språkspel som utgör ramarna för färgordens betydelser. Wittgenstein ifrågasätter "färgens väsen" och framhåller språket som normerande för de visuella begreppens betydelser. Han menar att den språkliga logiken direkt påverkar hur vi upplever vår omvärld. Han ifrågasätter därmed både vikten av de urfenomen som utgör grunden för Goethes teoribildning om färg och nödvändigheten av själva teoribildningen.

Färglärans angränsning till filosofin, Goethe och Wittgenstein

Goethe behandlar färglärans förhållande till olika vetenskapliga discipliner. När det gäller färgens filosofiska aspekter talar Goethe om hur kontroversiellt det är att tala om färg.

“Ty det har alltid varit så farligt att syssla med färgerna, att en av våra föregångare vid ett tillfälle t o m sagt: Håller man ett rött skynke framför en tjur, så blir han ursinnig, men om man bara så mycket som för färger på tal, så blir en filosof utom sig.” *Goethe s 48*

Filosofen Ludwig Wittgenstein formulerade sina reaktioner över *Goethes färglära* ca 140 år efter att den utkom första gången.

“I varje allvarligt filosofiskt problem räcker osäkerheten ända ner till rötterna. Man måste alltid vara beredd på att lära sig något *helt* nytt.” *Wittgenstein, anm. 15, s 13*

Goethe har i sin femte avdelning i färgläran skrivit om förhållandet till angränsande områden. Han kommenterar färglärans relation till filosofin, matematiken, färgarens teknik, fysiologi och patologi, naturhistorien, fysiken och till tonläran. I sitt avsnitt om färglärans förhållande till filosofin uttrycker Goethe sin syn på fysikerns och filosofens ömsesidiga beroende av varandras insatser för att greppa helheter. Han menar att fysikern bör utforma en metod som stämmer överens med iakttagelsen och vara aktsam om att omvandla iakttagelsen till begrepp eftersom dessa begrepp löper risken att få status som om de vore föremål. Han säger:

“Man kan inte kräva av fysikern att han skall vara filosof. Men man kan vänta sig av honom, att han har så mycket filosofisk bildning, att han grundligt kan skilja sig från världen för att åter i högre mening förbinda sig med den. Han bör utbilda en metod, som överensstämmer med iakttagelsen. Han bör akta sig för att förvandla iakttagelsen i begrepp, begreppen i ord och umgås och förfara med dessa ord, som vore de föremål. Han bör ha kännedom om filosofens bemödanden för att kunna föra fenomenen fram till den filosofiska regionen.” *Goethe, nr 716, s 295*

“Man kan inte begära av filosofen, att han skall vara fysiker, och ändå är hans inverkan i fysikaliska sammanhang så nödvändig och önskvärd. För detta behöver han inte detaljerna utan bara kännedom om de slutpunkter, där enskildheterna förenas. *Goethe, nr 717, s 295*

Goethe hävdar att hans syfte har varit att föra färgläran närmare filosofin, men reserverar sig för att han kan ha misslyckats, men att han dock alltid kommer att vilja ha detta mål i sikte. Det finns en risk, menar han, att man håller det avledda för ursprungligt och försöker förklara det ursprungliga ur det avledda och då kan en oändlig förvirring och ett ordsvammel bli resultatet.

“Även om iakttagaren, naturforskaren, plågar sig genom detta sätt att resonera, där fenomenen alltid motsäger åsikten, så kan filosofen i sin sfär mycket väl operera med ett falskt resultat, därför att intet resultat är så falskt, att det inte på ett eller annat vis skulle kunna äga giltighet som form utan allt innehåll.” *Goethe, nr 719, s 296*

Goethe talar vidare om sk urfenomen som utgör fysikerns empiriska höjdpunkt, gränsen för hans vetenskap varur han kan överblicka erfarenheten och blicka in i teorins rike. Dessa urfenomen övertas av filosofen, som inte bekymrar sig mer om företeelsen, utan de kan utgöra utgångspunkten för vidare filosofiska teoretiska resonemang. Goethe betonar att i den fenomenologiska metod som han åberopar är det viktigt att dela upp varseblivandet i två faser, först varseblivandet av fenomenen i sig och sedan ordnadet och teoretiserandet. Pehr Sällström kommenterar:

“Det är ett betydelsefullt bidrag från Goethes sida till den fenomenologiska metoden, att han påpekar möjligheten av att man genom ett experimenterande umgänge med en bestämd krets av företeelser kan komma till varseblivandet av urfenomenet, det gemensamma draget i alla fenomen, det tema som de alla är variationer på. Vid den punkten vidtar det teoretiska, logiskt analyserande momentet i forskningen. De två faserna måste hållas isär om man skall undvika ensidighet och ett förvrängt perspektiv. Speciellt viktigt är att man utvecklar förmågan och lusten till att förbli bland fenomenen och inte förhastat ger sig in på en bestämd, till synes fruktbringande, teoretisk aspekt.” *Sällström, s 397*

Mot detta ställer Wittgenstein en anmärkning.

“Den fenomenologiska analysen (såsom t ex Goethe ville ha den) är en begreppsanalys och kan varken överensstämma med eller motsäga fysiken.” *Wittgenstein, anm 16, s 35*

Vad menade Wittgenstein med denna anmärkning? Jag tror att han här påtalar behovet av begrepp för att man ska kunna göra en analys av upplevelser. Detta gäller även en analys av urfenomen och en analys är alltid en analys med begrepp konstruerade av den tänkande människan. Så fort man har börjat analysera har man frångått en "ren" upplevelse och gått över i en tolkad upplevelse. I och med att språket då har fått en stor betydelse i sammanhanget kan den fenomenologiska analysen inte varken överensstämma eller motsäga fysiken eftersom den beskriver något annat än de rena fysikaliska frågorna, nämligen ett av mänskligt subjekt upplevt fenomen analyserat med hjälp av begrepp. Hur förhåller sig Wittgenstein till resonemanget om begreppens ursprung i företeelser och urfenomen? Angående uppbyggandet av en färgteori framhåller han t ex:

“Vi vill inte finna någon teori om färg (varken en fysiologisk eller en psykologisk), utan färgbegreppens logik. Och denna åstadkommer vad man ofta med orätt väntat sig av en teori.” *Wittgenstein, anm. 22 s 15*

Wittgenstein vänder här på Goethes resonemang och hävdar motsatsen - att det vi erfar att vi ser också är beroende av de beskrivande färgordens innehåll, logik och användning. Goethe hävdar fenomenens betydelse i sig själva, att fakta redan är teori, att fenomenen i sig är själva läran. Wittgenstein svarar för en annan hållning.

“Det finns visserligen ingen fenomenologi, men väl fenomenologiska problem.”
Wittgenstein anm. 53, sid 22

Vi kan nu urskilja de olika ståndpunkterna som hävdas av Goethe och Wittgenstein: Att fenomenen utgör grunden för teorin (Goethe). Att språkspelen utgör ramar för vad vi erfar och att en eventuell färgteori är ointressant och att frågan om färgbegreppens logik istället är det enda relevanta i sammanhanget (Wittgenstein). Det finns en viktig skillnad mellan dessa två synsätt som gäller vad vi ser och erfar och hur vi intellektuellt ordnar och tolkar, om det finns en upplevelse i sig eller om människans upplevelse är beroende av intellektets tolkningsförmåga. Om man likt Wittgenstein hävdar att den språkliga utvecklingen direkt inverkar på upplevelsen innebär det att upplevelsen är subjektiv och påverkansbar på ett helt annat sätt än vad Goethe menar. Goethe har en tro på en mer objektiv upplevelse av urfenomen, medan Wittgenstein hävdar att färgupplevelsen alltid är beroende av subjektet och inte är överförbar till att kunna gälla för någon annan person. Goethes tro på gemensamma upplevelser av urfenomen möjliggör en teoribildning. Wittgensteins utgångspunkt omöjliggör att en sådan objektiv lagbundenhet för färgupplevelse kan finnas som grund för en allmängiltig teori. Han säger:

“Skulle man inte kunna tänka sig att vissa människor har en annan färggeometri än den vi har? Det betyder: Kan man inte tänka sig människor med andra färgbegrepp än våra? Och det betyder i sin tur: Kan man inte föreställa sig människor som inte har våra färgbegrepp, men som har begrepp som är besläktade med våra på ett sådant vis att vi också skulle kalla dem “färgbegrepp”?” *Wittgenstein anm 66, s 26*

Färg i konstnärligt gestaltungsarbete. Färgkaraktär och färgharmoni

För att föra över innehållet i denna essä närmare det konstnärliga gestaltungsarbetet i allmänhet och arkitekturen i synnerhet kommer vi nu in på en diskussion om färgkaraktär och färgharmoni. Goethe skrev sin färglära till stor del i ett pedagogiskt syfte. Han vänder sig särskilt till människor som esteiskt arbetar med formgivning med färg. Goethe berör de möjligheter färgverkan ger i det estetiska arbetet i sin del om färgens sinnliga och sedliga verkan. Då Goethe talar om färgens betydelse för upplevelsen av vår omvärld betonar han att färgupplevelsen kan påverka vårt känsloläge. Han menar att varje färg i sig kan påverka oss genom att den har sin särskilda egenart och att färgsammanställningar klingar harmoniskt eller oharmoniskt.

“Färgen intar en så hög plats i raden av de allra ursprungligaste naturföreteelserna att den mångfaldigt fyller ut den enkla krets som anvisats den. Därför förvånas vi inte när vi erfar att den på ögats sinne, som den företrädesvis är ägnad för, och genom dess förmedling på gemytet framkallar en verkan, som ansluter sig till det etiska och det sedliga. Den gör det i sina allmännaste, elementära företeelser, utan hänsyn till beskaffenhet och form hos det material, på vars yta vi blir den varse. Varje färg har sin särskilda egenart. I sammanställning verkar den dels harmonisk, dels karakteristisk, ofta även oharmonisk, men alltid viktig och betydelsefull. Varför färgen också, betraktad som ett element i konsten, kan användas att medverka till de högsta estetiska mål.” *Goethe, nr 758, s 313*

Goethe talar om totalitet och harmoni: Han betonar att hjärnan genast sätts i verksamhet när den ser en färg och lockar i samma stund fram en annan färg som tillsammans med den givna innehåller hela färgkretsens totalitet - en strävan till helhet. Goethes färgkrets utgörs av en cirkel som indelas i åtta delar, högst upp placeras rött, sedan violett, blått, grönt, gult, orange. Den är kopplad till efterbildsfenomenet genom att t ex en röd färgs blågröna efterbild återfinns mittemot i färgcirkeln.

“För att bli varse totaliteten, för att bli tillfreds, söker ögat ett färglöst rum bredvid det färgade för att därstädes frambringa den fodrade färgen.” *Goethe nr 806, sid 324*

Wittgenstein däremot avvisar talet om harmoni och disharmoni och om färgernas inneboende karaktärsolikheter och poängterar att det alltid är frågan om subjektiva bedömningar hos betraktaren. Han anför att en mer allmängiltig sanning om harmoni och disharmoni inte kan finnas. Färgupplevelsen är beroende av subjektets komplexa och specifika kriterier för analys och tolkning i den rådande situationen.

“Jag kan inte tänka mig att Goethes anmärkningar om färgernas och färgsammanställningarnas karaktär kan vara till någon nytta för en målare; knappt ens för en dekoratör. Färgen hos ett blodsprängt öga skulle kunna vara verkningsfull som färg på en tapet. Den som talar om karaktären hos en färg tänker alltid bara på *en* bestämd användning av den.” *Wittgenstein anm 73, s 28*

“Om det fanns en färgernas harmonilära, skulle den kanske börja med en indelning av färgerna i grupper, och vissa blandningar och kombinationer skulle förbjudas, andra tillåtas. Och likt harmoniläran skulle den inte rättfärdiga sina regler.” *Wittgenstein anm 74, s 28*

Goethe har sammanfattat hur han själv vill att konstnärer ska se på hans teoribildning. Han uttalar en önskan om att hans färglära ska möta ett behov hos konstnärer och locka till ett konstnärligt utforskande av de fenomen han beskrivit och de teorier han ställt upp.

“Man har hittills alltid konstaterat räddhåga, ja, avgjord skepsis hos målarna mot alla teoretiska betraktelser över färgen och vad som hör till den. Och det kan man egentligen inte lasta dem för, ty det hittills s k teoretiska har varit ogrundat, vagt och tydande på sammanhängande erfarenhet. Vi hoppas att våra bemödanden något så när skall kunna minska denna räddhåga och att det kan locka konstnären till att praktiskt pröva och ge liv åt de huvudregler vi ställt upp.” *Goethe nr 900, sid 349*¹²

¹² Pehr Sällström betonar i sin sammanfattning i den svenska utgåvan av Goethes färglära att Goethe inte är ute efter att begränsa den estetiska användningen av färg utifrån principer om harmoni eller disharmoni: (s442) “Man skall inte missförstå Goethe genom att tro att han vill begränsa konstnärens frihet att använda färgen som uttrycksmedel helt efter sin skapande fantasi. Tvärtom ville han möjliggöra denna frihet, denna konstnärens suveränitet i bruket av färgen, genom att anvisa en väg till kunskap om företeelsernas särart och inneboende möjligheter.”

Färg i rum. Färgens rumsliga egenskaper

När vi nu kommit att beröra olika aspekter som påverkar färgupplevelsen övergår vi till den för arkitekten nödvändiga diskussionen om färgverkan i rum. Vad menar vi när vi talar om färgens rumslighet och färgens rumsliga egenskaper. Som arkitekt ställer jag mig frågan vad är arkitektonisk färgupplevelse - att uppleva färgverkan i arkitekturen?

Färgers rumsliga egenskaper kan diskuteras ur olika aspekter. Man kan dels tala om färgens eventuella inneboende rumsliga egenskap i sig själv, den djupverkan vi ibland kan tycka uppstå i situationer som egentligen saknar fysisk djupverkan, en djupblå färg, en djupt rödaktigt gul osv. Man kan även tala om färgens rumsliga egenskaper i relation till andra färger, vilket Josef Albers grundligt utforskat och givit pedagogiska riktlinjer för. Man talar ibland om färgens rumsliga egenskaper i relation till olika former, t ex Kandisky hade visioner om att vissa färger förstärkte vissa formers egenskaper och tvärtom.

När vi talar om rum och rumslighet dyker frågan om kriterierna för dessa begrepp upp. Som arkitekt talar jag här om rum i betydelsen det fysiska begränsade rummet som är del av människan skapad arkitektur, dvs byggd livsmiljö som omgärdar det mänskliga livet. Jag talar om rum i bemärkelsen rymden mellan begränsningarna men där väggar, golv och tak är del av det rumsliga. Rummets egenskaper är både bestämda av den inneslutna rymden och de material, proportioner och öppningar som väggar, tak och golv anger. Rummet utgör även del av en större kontextuell komplexitet där det relateras till andra kringliggande rum. Färgverkan i rum beskriver hur vi uppfattar att färgen/färgerna verkar i det komplexa växelspelet i arkitekturen med formen, rådande ljusförhållanden, storleksförhållanden, struktur m m. Färgens rumsliga egenskaper beskriver hur vi uppfattar att en färgsättning verkar i sitt arkitektoniska sammanhang, om färgen hjälper till att lyfta fram fundamentala arkitektoniska egenskaper eller om färgen motverkar dessa kvaliteter eller kanske upplevs som helt ointressant.¹³

¹³ För att belysa hur arkitekten kan resonera om färgsättning av interiöra och exteriöra rum, hur han/hon sammanväger en rad olika aspekter där färgen utgör en delaspekt, återger jag här tre citat av kända arkitekter som kommenterar färgsättningsarbetet: Carl Nyrén, skriver i sin bok "...som krokigt ska bli", sid 56, (Privattryck 1990) "Färgen har varit en annan viktig del. Träet, teglets, golvmaterialens naturliga färger har varit utgångspunkter. Dessa har kompletterats med främst de ljusa röda nyanserna som ända från 50-talet karaktäriserat våra rum. Att måla vita väggar svagt röda var från början ett sätt att motverka lysämnesrörets kalla ljus. Starkare färger, gröna, röda, blå, gula, har varit rätt sparsamma men noga utvalda. De vi tyckt bäst om har kommit igen. Stålet har ofta fått en gråröd ton och betongen har laserats i svagt gula och röda nyanser som fått den att kännas som natursten". Erik Asmussen beskriver i boken "Husbehov" (Privattryck 1992) färgsättningen av två av husen i Järna: "Vid exteriörens färgsättning valde vi för dessa två hus en ljus grönblå för Biblioteket och en mörkare mellanblå för Eurytmihuset. Genom sitt läge har dessa höga hus himlen som bakgrund. Husens skiftande blå färger motsvarar himlens skiftande färg under dags- och årsrytmen. De blå himmelsnära färgerna står som polaritet till områdets övriga traditionella, jordnära faluröda lantbruksbyggnader. Dialogen mellan blått och rött, mellan himmel och jord, är ett av

En aspekt av färgverkan i arkitekturen är att det ofta hävdas att färger i rum kan påverka sinnesstämningar hos dem som vistas där. Goethe skriver:

“Det är likadant med sinnet, gemytet. Erfarenheten lär oss att de enskilda färgerna ger särskilda sinnesstämningar. Det berättas om en sensibel fransman, att tonen i hans samtal med en prinsessa vid hovet ändrades i det ögonblick hon bytte ut det blå möbeltyget i sitt kabinett mot ett karmosinrött”. *Goethe, nr 762, s 314*

Om vi försöker reda ut vad som kan menas med färgens rumsliga egenskaper på en två-dimensionell yta för en betraktare kan vi skilja mellan en mängd olika påverkansfaktorer. Färgens intensitet eller klarhet och färgens ljushet är väsentliga faktorer om vi jämför hur vi uppfattar lika stora ytors eventuella djupverkan. Johannes Itten och Josef Albers har t ex undersökt kriterier för detta. Färgverkan kan upplevas som att vissa färger träder fram eller hålls tillbaka. Bildkonstnärer har på olika sätt utforskat dessa egenskaper.^{14 15}

motiven till färgsättningen.” Armand Björkman i boken “Skisser och sånt” (Arkitektur förlag 1988) sid 111. “I Linköping har vi på White tillsammans med Riksbyggen ritat ett Folkets hus med Konsertsal. Runt omkring ligger våra inspirationskällor, en stadsdel i genuint 20-tal med vackra trapphus och putsytor i fasad, samt en museibygnad från slutet av 30-talet, ritat av Ahrbom-Zimdahl. I den märks glidningen från funkis mot en gracefull Asplundskolad förfining i interiören. Vi försöker gå försiktigt fram med färgpålägandet. Sidofojéernas betong var vackrast omålad, men beställaren ville ha ett hus utan rå betong. Vi har gjort en grundning och två lager lasyr med utspädd latex i två färgtoner. I konsertsalen är väggarna klädda med fiberbetongkassetter, laserade med en Koboltblåpigmenterad silikatfärg”. Utan strävan efter att likna marmorering eller stuck, försöker vi ge väggen just den dubbelhet som Thomas Hellqvist beskriver som karakteristiskt för 20-talets tyngdlösa men slutna rumskonst.

¹⁴ Kandinsky menade t ex att gult är till sin inneboende karaktär eccentrict och har en kroppslig rörelse mot betraktaren, medan blått är bärare av en djup koncentrisk rörelse, som är andlig och rör sig bort från åskådaren. Rött har en rörelse inom sig själv och grönt en statisk orörlighet. Vitt påverkar vårt psyke som en tyst stillhet genom att dess inre klang är en icke-klang. Svart är det utsläckt, orörligt och oåtkomligt. Kandinsky menar också att svart är den mest klanglösa av alla färger och därför klingar varje annan färg, hur svag den än är starkare och mer precist mot en svart bakgrund. (Kandinsky 1969 (1912))

¹⁵ Göran Schildt skiljer, i sin bok om konstnären Paul Cézanne, mellan två olika fenomen som man brukar inbegripa i begreppet *färgperspektiv*. Det ena är en skenbar djupverkan som kan återföras till Goethe, att rött i vissa fall sägs ha en tendens att upplevas som närmare betraktaren än blått. Genom experiment med försökspersoner menar dock Schildt att han har belegg för att visserligen 2/3 upplever en röd yta som närmare än en blå lika ljusstark yta. 1/3 upplever motsatsen. (Orsakerna till detta, enligt Schildt, har belagts av fysiologen Einthoven som påvisat att det är pupillens centrering i förhållande till ögonaxeln samt den olika spridningen på näthinnan för kortvågigt blått och långvågigt rött ljus som förklarar detta.) “Allt ordande om de kalla och varma färgernas rumsskapande egenskaper måste därför förkastas”, hävdar Schildt i motsats till många konstnärer (bl a Cézanne själv). Det andra fenomenet som brukar inbegripas i begreppet *färgperspektiv* har med ljusstyrka att göra, nämligen tendensen att en ljusare färgyta tycks framträda på bekostnad av en mörkare. Detta är något som Schildt menar äger stor relevans i målarkonsten (och kanske även i arkitekturen?). I Cézannes måleri säger Schildt att konstnären skiljer ytor åt och balanserar helheten med hjälp av ljusklarhetsdifferenser. Ljusare ytor framträder medan mörkare träder tillbaka. Schildt inbegriper här inte färgstyrkans eller kulörstyrkans eventuella betydelse för rumsverkan i begreppet *färgperspektiv*. (Schildt, 1946 s 184-187)

Det är svårt, kanske omöjligt, att skilja ut vad som exklusivt är färgverkans betydelse i arkitekturen. Färgverkan i rum är en delaspekt av den arkitektoniska upplevelsen som i sin tur är betingad av många samverkande faktorer som färgens relation till andra färger, form och proportion, utbredning och upprepning, egenskaper hos byggnadsmaterial och målningsmaterial, belysning, textur och glans. Detta komplexa problemområde noterade Wittgenstein genom att fråga vad som händer om man plockar ur en färg ur sitt sammanhang:

“Låt oss tänka oss en målning som sågats sönder i små nästan enfärgade stycken, som sedan används som bitar i ett pussel. Även i de fall en bit inte är enfärgad ska den inte antyda någon rumslik form, utan helt och hållet se ut som en platt färgfläck. Först i samverkan med de andra blir den en bit blå himmel, en skugga, en glans, genomskinligt eller ogenomskinligt etc. Visar oss de enstaka bitarna de egentliga färgerna på bildens olika ställen?” *Wittgenstein anm 60, s 24*

Det av tid och plats bundna och det obundna i färgupplevelsen av rum

Wittgenstein berör frågan om hur vi uppfattar färger i rum och undrar hur man ska kunna bestämma en speciell färg i en viss betraktningssituation.

“Jag målar utsikten från mitt fönster; ett särskilt ställe, bestämt genom sin plats i arkitekturen hos ett hus, målar jag i ockra. Jag säger att jag ser detta ställe i denna färg. Det betyder inte att jag här ser färgen ockra, ty i denna omgivning kan detta färgämne se ljusare, mörkare eller mer rödaktigt ut än ockra. “Jag ser detta ställe såsom jag här målat det i ockra, nämligen som ett starkt rödaktigt gult.”

Men om man krävde att jag skulle ange den exakta färgton som jag ser där? - Hur ska den anges, och hur ska den bestämmas? Man kunde kräva att jag skulle kunna framställa ett färgprov (en fyrkantig bit papper i denna färg). Jag säger inte att en sådan jämförelse skulle vara utan intresse, men den visar oss att det inte vidare är klart hur man ska jämföra färgtoner, och vad “likhet i färg” betyder. *Wittgenstein, anm.59, s 24*

Wittgenstein aktualiserar i denna anmärkning den fråga som ofta uppkommer när man talar om färgverkan i rum och i arkitektur, nämligen: Kan man tala om olika aspekter av färguppfattning eller en eventuell pendling mellan uppfattningen om en “egentlig färg” som är oberoende av ljussituation och andra yttre påverkansfaktorer och en “i stunden uppfattad färg” som är beroende av ljussituation och andra yttre påverkansfaktorer? Eller hamnar man då i just en sådan begreppsfälla som Goethe talar om. Orden blir just bara ord och intresset förflyttas till en abstrakt begreppsdiskussion som har mycket lite med

den egentliga upplevelsen av fenomenen i sig att göra. Hur ska man kunna behålla intrycket av den fulla färgupplevelsen i rum och samtidigt föra teoretiska resonemang där man ordnar och delar upp upplevelsen i olika bitar? Är en sådan uppdelning lönsam eller fruktlös? Existerar dels en "uppfattad" färg i stunden och dels en idé om en mer konstant och objektiv färgverklighet eller är detta endast en teoretisk uppdelning, en tankekonstruktion som snarare försvårar än reder ut det komplexa i att uppleva färg i vår omvärld. Möjliggör begrepp som egenfärg, uppfattad färg och färgkonstans att vi närmar oss eller fjärrar oss från den direkta upplevelsen av fenomenen?¹⁶

Jag vill hävda att den färg vi erfar i stunden utgör själva färgupplevelsen. Vi kan ändå frammana en sorts fiktiv föreställning om att ett rum är målat med en och samma färg på alla väggar även om färg och ljusreflexer och t ex simultankontrasteffekter gör att vi erfar att rummet har ett rikt spel av olika färger och nyanser i den stund som är. Detta har att göra med att vi lättare ska kunna orientera oss och avläsa rummets formala egenskaper. Vi tänker oss därmed en färg som är oberoende av ljussituation och andra påverkansfaktorer och reducerar därmed rummets komplexitet. En sorts rationell generalisering sker i vår omvärldstolkning. Vi har med andra ord en förmåga att uppleva en förenklad tolkning av den färg vi ser i rum. Jag tror att vi genom en blixtnabb omedveten avvägning av betydelseerna hos form-, färg och ljusfaktorer skaffar oss en tänkbar bild av den tredimensionella komplexa verklighet vi omges av beroende av vad vi behöver veta i en situation. Denna läsning och reducering av kontextens rikedom har med vår vardagliga överlevnad att göra. Att lyfta sig till ett skådande, ett rikare upplevande av mångfalden i vår omvärld är fundamentalt för arkitekten som formger fysisk miljö. Arkitektens skissarbete utgör en process för att öka inlevelsen och subtiliteten i avläsandet av omvärlden.

Ljus är en förutsättning för att vi ska kunna uppleva färg. Belysningsförhållanden är avgörande för färgupplevelsen. Olika karaktärer av ljus ger olika färgåtergivning. Ett gult glödljus ger en annorlunda rumslig färgåtergivning än ett blåaktigt lysrörsljus. Bland Wittgensteins anmärkningar har vi noterat att han återkommer till att upplevelsen av en färg i ett rum är mycket svår (omöjlig?) att överföra till att gälla i en annan situation. Lik-

¹⁶ Många teoretiker har gjort denna distinktion. I de tre böcker om svensk färgforskning som utkom 1995 har jag hämtat följande definitioner av begrepp som brukar förekomma vid diskussioner om färger i rum. *Egenfärg*: även kallat lokalfärg och materialfärg; den färg man föreställer sig att en yta eller ett material har oberoende av vilka belysnings- och betraktningförhållanden som råder; den kan operationellt bestämmas t ex genom jämförelse med ett standardiserat färgprov. *Uppfattad färg*: den färg en iakttagare percipierar att ett objekt eller fält har i en godtycklig belysnings- och betraktningssituation. *Färgkonstans*: benämning av fenomenet att ett och samma färgobjekt iakttaget under olika belysningsförhållanden (t ex dagsljus och glödlampsljus) percipieras ha en och samma färg, trots att den färgstimulus som når ögat alltså är olika. (Hård, Svedmyr, Sivik, Küller. Tonnqvist 1995) Vid KTH och CTH pågår arkitekturforskning idag runt frågan om flyktig färgupplevelse och mer beständig färgverkan. (Billger, M. 1996, Fridell Anter, K. 1997)