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 Härelman

Acceptera ej den föreliggande verkligheten!, sid 95
Bo Malmlöw

Bilaga
Program, sid 101
FÖRORD

Denna rapport har skrivits inom ramen för en doktorandkurs om arkitektonisk kvalitet vid den nybildade institutionen för arkitekturens 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.


Magnus Rönn
Januari 1998
Introduktion till doktordannd kurs 1997.

ARKITEKTONISK KVALITET

av Magnus Rönn

1. Syfte


2. Kvalitet och profession


Arkitektonisk kvalitet kan antingen definieras som egenskaper eller ses som vården hos produkter. Begreppet kan också preciseras utifrån arkitekturårens 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 bruка ”god” arkitektur. Förutsättningen är att det finns uppdragsgivare som efterfrågar kvalitet och vill förverkliga estetiska ambitioner vid gestaltningen av hus och stadsrum.


3. Teoriutveckling

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

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 byggnadswerk. Att se, förstå, tolka och bedöma arkitektur och stadsbyggnad är förbundet med värdering, som i sin tur har sin grund i betraktarens perspektiv.


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


4. Begreppsbildning


- För det andra är arkitektonisk kvalitet är ett begrepp som innehåller värdeaddade 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


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


LITTERATUR

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


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


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


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

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


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 Begrepplig 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 egenskapsbestämningsdefinition. Denna begreppssdefinition 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 förutsägbarbara.

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 stimuler 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 checklister (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:
Checklisten 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 reduceringen 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 pragmatistiskt kvalitetsbegrepp användas. Kvalitet är i en pragmatistisk 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, byggentrepreneur/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 byggledarkonsult. Inte heller brukarollen är helt självklar eftersom marknadsanpassningen under senare tid givit ett större utrymme för individuellt påverkan av bostadsutförring, 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:

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 spårsvaktar 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 förda 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 förda 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 byggnadet i del och helhet, än att försöka precisera alla de delegenskaper 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 käpphästar.

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 kunskapsuppbryggnad, 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 arkitektur 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 utpräglat 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 hanerats 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 till fullo uppfatta arkitektures 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 alltid i det fullbordade verket ej kan ernäs utan att hantverkaren levat med i det detaljarbete, som anförtrots honom ... brådska att hinna med i farten avvänder släktet från att vila i arbetet, dvs att med förmöjelse 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 hän- givna lösende av sin uppgift i byggnadsverket, 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 hantverksarbets 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 fragmentariserande 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 höremsot, som den rätta hantverkaren till följd av hela naturen i sin verksamhet måste reagera. Han får inte bli en maskin, och han bör inte funktionera utan att hans eget sinnelag får vara med. Det vore lika stor kulturöverlast att söka tvinga honom hända som att mekanisera vetenskapsmän och konstnärer". (Östberg s.28)

Det är nog så släende att jämföra dessa idéer 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 hänmäs 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 fram lagts 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 sinna, 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 platsnävarvo 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 arkitekturkunskapen 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'. *Tolkienen* 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 projekteringens moment i en byggnads tillblivelse genom att sammanställa systematiska mönsterböcker av olika slag är en ständig 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,

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 riktad på frågan om de många aktörens samverkan. Många av arkitekturens uttrycksmedel är hämtade från projekteringens villkor och arkitektens talang vilar till stor del på förmågan att hantera projekteringssituationens utmaningar. Inte minst skapandet av ritningar, men också bygghedningen.

3.3.2.1 Möjlikheter:
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 trålig 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 ljus, 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 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 välbefatt.

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 opрактиk 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 sublima bedömningar av arkitektur 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 byggn-
dens symboliska betydelse, som om ett rationellt ordnande av byggproduktionen. Underförstått är då att god arkitektur kännetecknas av renässan och klara proportioner; en logisk och konsekvent composition som lyfter byggnadsprogrammet till en högre sfär av mening och betydelse.

Den matematiska analysen av en byggnad blir enligt denna tankeång 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 påpektat att detta är det synsätt som genomyrar det klassiska arkitekturarvet alltsedan antiken och som fick en nyttändning 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, renässan och 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 skönheitsvärden som uppträder ‘överallt där de tillämpas’. En modernare tolkning är att utan denna matematiska genomlysning förlossar en byggnad sitt metafysiska symbolvärde.

3.4.1.4 Matematikens särställning:
Symbolvärden skulde dock kunna tänkas vara avhängigt även andra liknande metaförgivande modeller av verkligheten än matematiken. Ett tänkbar 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 vårderas högt, särskilt bland arkitekter, vittnar inte minst Hermann Hertzbergers arbeten om och arkitektкandidaten Johan Linton har i sitt examensarbete lyft fram den matematiska regleringens poetiska, snarare än prosaiska, mening hos en arkitekt som Le Corbusier. I en uppats 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 obeegränsad resonans, samstämmighet och ordning ... det finns inget godtycke i naturen. Hur 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 arkitekturers 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:

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 olikaartade spårsäkare 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 ’spårsäkare’ 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 designarbete och visa på de fördelar som en mera begreppssorienterad metod skulle kunna medföra.
Arkitektonisk kvalitet och priset på bostadsrätter i Stockholm

Av Inga Britt Werner

1. Vad är arkitektonisk 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 bindingar 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 samhälleliga krav, men också uttrycka något och glädja våra sinnen.

Är 'kvalitet' en egenskap hos ett ting eller är den 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 hävdat 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 gods 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."


Om Vitruvius’ välkända sats om de krav arkitekturen bör tillgodose: ”Firmitas, commoditas, venustas” t har som exempel, är ”hålfastheten” 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 betraktarers öga, kulturella bakgrund och associationer.

”Arkitektonisk kvalitet uppstår i mötet mellan människa, miljö och objekt”

Begreppet ’arkitektonisk kvalitet’ är mångsidigt och omfattar både egenskaper hos objektet och betraktaren-användarens upplevelser av det. Sammanfattningsvis är det ett komplett 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 bostadsrättmarknaden styrs av flera faktorer. De viktigaste är troligen läget, alltså de kvaliteter som bostadens omgivning kan erbjuda, avgiften till föreningen och mark-

---

3 Detta brukar idag översättas med ”beständighet, ändamålsenlighet och skönhet” men motsvarar enligt latinlexikon snarare ”hålfasthet, nytt och behag”, vilket är en litet blygsammare målsättning.
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 studieobjektens 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


Ett sätt att systematisera olika typer av kvalitet har formulerats av Gregor Paulsson. 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 avhandling diskuterat Paulssons modell för tinganalyser 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 sinnen. 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 vardagsrummens 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 verklig hänför ur en viss byggnads utformning. Däremot kan en byggnads form och fysiska strukturer 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.


---

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 Skärholmens berggård har gillats av de boende. Schönhsrådet har yttrat sig om förslaget och ansatt det vara mycket otämligt att ändra fasadfärg. De skolade betraktarna i Skånhsrådet 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:

- ytssikt av naturmaterial som trägolv eller fönsterbänkar av marmor,
- fönstrens utformning och placering för ljusinfall, ljusspridning och varierande ut- sikt 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. Faktupplysningar 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 studie* om äldre institutionsbyggande visar exempel på hur dessa byggnader genom sin utformning skulle stämma besökarna till vördsnad inför den medicinska kunskapen. I bostadssammanhang kan miljonprogrammets hus i förorterna ställas mot påkostade flerfamiljshus i attraktiva lägen, exempelvis Alviksstrand eller S:t Eriks f.d sjukhusområde. Unikt utformade glaspartier och ekportor 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

* Åman, Anders, Om den offentliga vården: byggnader och verksamheter vid svenska vårdinstitutioner under 1800- och 1900-talen, en arkitekturhistorisk undersökning, Sveriges arkitekturmuseum/LiberFörlag, Stockholm1976
det omvända gäller, att omsorgsfullt utformade bostäder i mindre attraktiva förorter skulle påverka områdets status upptå, är mindre troligt.


4. Kvalitetsbedömning av bostäder i min avhandling

Åndamålet med kvalitetsbedömningen i avhandlingen är att kunna rangordna olika bostadsrätslägenheter 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.


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 köporna av de lägenheter som jag bedömt ligger i skalans ändpunkter, för att få perspektiv på om min "expert-bedömning" skiljer sig på något avgörande sätt ifrån bostadsrättsköparnas.
Följande sidor innehåller ett utkast till bedömningsformulär.

**MÅTT PÅ BOSTADSKVALITETER**

<table>
<thead>
<tr>
<th>BOSTADENS ASPEKTER</th>
<th>KVALITETER</th>
<th>UR</th>
<th>ESTETISKA OCH SYMBOLISKA</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td></td>
<td>1.</td>
<td>2.</td>
<td>3.</td>
</tr>
<tr>
<td>Luftighet</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Genomsikt</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Rumsutformning</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Dagsljus</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Utblickar</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Utsikt</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Läge i huset</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Material</td>
<td>1. Enkla</td>
<td>2.</td>
<td>3. Normala</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Särskilda tillgångar</td>
<td>Balkong</td>
<td>Burspråk</td>
<td>Eldstad</td>
</tr>
<tr>
<td>Summeras , +0,5 för varje</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Arkitektoniskt uttryck</td>
<td>Svagt</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Fasad</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Entrérum</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Detaljutformning</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

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 ASPÉKTER

**Planlösning**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Rumssamband</th>
<th>-2. Dåligt</th>
<th>-1.</th>
<th>0. Normal*</th>
<th>1.</th>
<th>2. Bra</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Möblerbarhet</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Planeffektivitet</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Kökslösning</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Badrumslösön.</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Rumsinnehåll</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Standard**

<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Förvaring</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Hygienrum</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Skick**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Bostadskomplement:</th>
<th>Fin gård</th>
<th>Bastu</th>
<th>Gemensam lokal</th>
<th>Hobbyrum</th>
<th>Garage</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Summeras,+0,5 för varje</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Tillgänglighet:**

<table>
<thead>
<tr>
<th>(för rullstolsburna)</th>
<th>Ej trappa till hiss</th>
<th>Rymlig hiss</th>
<th>Tillräckl. mått i lgh</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Summeras,+1 för varje</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Störningar** beskrivs

(buller, inbrott, dålig lukt är exempel)

Sammanfattnande omdöme om bostaden, uttryckt i ord och polärdiagram 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 PROPORTIONERAD 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 skrifit 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 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 arkitektures villkor som profession.

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


Avhandlingen syftar vidare till att ta reda på vad som pågick under 1500-talet inom arkitektur, 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 uppbryggnad 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 arkitekturteoretiska produktion i form av byggnadsverk å ena sidan och idéerna ur hans introdutkriva 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 uppfinningsriksedom 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.


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

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, byggmästare, etc. 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 undersömts med anledning av detta arbete är:

1. Le vite de piv eccellenti architetti, pittori, et sculitori, 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 architettòrinelle 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 måttottenhet 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 måttetet 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 (Brevasamling) (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 trycknas av Torrentino vid det hertigliga 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, PIT- TORI, ET SCVL- / TORI ITALIANI, DA CIMABVE / INSINO A’ TEMPI NOSTRI: DESCRIT- /te in lingua Toscanca, 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, målars och skulptörers liv, från Cimabue till vår tid: Be-


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 målereiet) och det innehar 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.


Det sjunde och sista kapitlet i avsnittet om arkitektur heter: "Come si ha a conoscere uno edificio proporcionato 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 förvänningarna som ställs på byggnader är "insieme" (helt, helhet), "utilità" (nyta) och "bellezza" (skönhet).

Den sista att-satsen leder tanken till en jämförelse med Vitruvius' text om arkitekturers 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 förbipående i en anda 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 allmänna 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 kapitets 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 förråfflig arkitekt och hur mycket konstfärighet 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" (förråfflig arkitekt) och hur mycket "maestria" (konstfärighet) denna har haft. Som man kan se i texten, utgår Vasari ifrån det att arkitekten är en man och att allmänheten förvätntar sig att denne är förråfflig som arkitekt, medan meningen med arkitekturrecisionen är att bedöma hur stor arkitektens förråfflighet och konstfärighet 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 rummens "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 "distribuisca" (fördelar, ordnar) "k stanze" (bostads- eller arbetsrummen) i en byggnad så att de ska ha sina motsvarande dörrar, fönster, "camini" (öppna spisar), "scale segrete" (lönn-trappor), förrum, "destri" (bekvämnheter), "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" (fornuft), vittnar de om "l'eccellenza dell'arte" (hantverkarens förträfflighet) och "l'animo dell'autor della fabbrica" (sinnesstämmningen hos byggnadens upphovsman). Här har vi en av Vasaris avgörande satser: den om skillnaden mellan "l'arte" (hantverkaren) och "l'autor" (upphovsmannen). Förvändningarna som bör uppfyllas av "l'arte", 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'autor" (upphovsmanen) 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. väluppföstrand) 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 ämnat '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" (sk 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" (världighet), och det tjanar till att köken eller vinkällaren som befinner sig under marken blir mera levande tack vare ljuset och äldre 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" (försett med kloakssystem) med "ismaltiti" (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" (dekorering) och "maestà" (världighet), samt den bör vara indelad som människans ansikte. Porten ska vara långt ner och i mitten, såsom mänskana 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 utan "ornamenti" (ornament), eller "archi" (bågar), eller "colonne" (kolonner), eller "pilastri" (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, strävögdar i nivå med bjälklagen och ankarkastag. Alla dessa konstruktionselement utfördes av "artefici" (hantverkare och tillika konstnärer) som utövade sina yrken såsom konstnärer. De konstruktiva elementen som dessa hantverkare utförde var således betraktade som ornament och de var dekorerade med detkorrelement ur sin tids arkitektoniska bildspråk, som under 1500-talet i Italien domineras av den klassicistiska och manieristiska omtolkningen av den antika grekiska och romerska arkitekturen. En annan sak att anmärka är att i uppräckningen 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 sita blir blöta av regnet. Den ska ha ett "spòrto" (utspräng) 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 utsprånet 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" (skyddsslingarna), 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 skyddsslingar.

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 "sveto" (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 sällenas "proporzione" (här menar Vasari 'dimension', 'störlek'). Dessa trappor ska vara "ornate" (dekorerade) och överflödande av lyktor, och åtminstone ovanför varje trappavstånd där man byte 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 utan 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" (kroppsdel) är svårare att placera i byggnader och därför att den är den mest besökt 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 arbes- rummen) 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 sällskaps- rum) och olika "appartamenti" (lägenheter) bestående av "stanze" (bostads- eller arbets- rum) 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), "travoliti" (förvirrade), sneda och stypade. 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 arkitekturerna 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" (dekorera) 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 illusionistiska perspektivbilder öppna mot himlen förstärkte denna effekt. Vidare anger Vasari att kolonnens skafa 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 kapitell 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 utförning). 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 slutpratat "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, våldigt rikt och mycket värdefullt pragmatiskt komplex som består utav karakteristiska element och kulturvärden av olika typer och kvaliteter.


Det som får konstnärerna i gång är, enligt Vasari, deras "virtù" (egentligen: dygd, eller 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 kons- ten, 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* (Förelägg) till tredje delen, uppnås genom att behärska "regola, ordine, misura, disegno e maniera" (regeln, ordningen, teckningen i meningen omkretens 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.

'Regel' gör att konsten resulterar ur en uppfattning som föder formen, anser Vasari. Således blir konsten en rationell verksamhet, som kan och måste undervisas och stearas 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 grundet för de klassiska monumentens utförring 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" (slur på citatet). '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 begynnelsesmomentet 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 kännas igen proportionsslagarna 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 överlågsenhet gentemot dess framställning. Detta är en ny inställning inom konstvärlden och den markerar början på den strömning som kallas 'propri- 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.

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.


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.


I detta läge är det på sin plats att vi ser tillbaka på palatsarkitekturen utövd 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 gårdssfasad och en gatufasad.

Gårdssfasaden hade, på grund av loggian, ett bundet schema som uttryckte sig i två typer av fasader. Den första typen av gårdssfasad 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 gårdssfasad 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 kornschi som skiljer våningarna åt. Stenens grovhuggenhett 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-

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 'männens kropp' och 'människokroppen'. Inom den latinska och den italienska litteraturen användes och används det benämningarna homo och respektive uomo som homonyma ord för både 'mänskliga' 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 rensansförfattarna av arkitekturtraktater hade framställt den som 'männens 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 'politic', d.v.s. 'samhällsplanering' är inriktad på att ge medborgarna samhälleliga 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 villkort 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 lätt 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 måttet med utgångspunkt från människokroppensdelarnas mått: tum, aln, fot m.m., får man i slutet 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 trygga. 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 ingå människan känslan av trygghet genom att hon får känna igen sig i dess proportioner.

BIBLIOGRAFI


Ch. Lloyd: A picture history of art - Western art through the ages. London 1979.


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.


OM ATT UPPLEVA FÄRG.

GOETHES FÄRGGLÄRA OCH WITTGENSTEINS ANMÄRKNINGAR.

av Åsa Dahlin

"Örat är stumt, munnen döv, men ögat förnimmer och talar. Därifrån speglar sig världen utifrån, människan inifrån." Goethe, s 387 (Aforsistiskt ur "Ögat")

"Vore det riktigt att säga att våra begrepp reflekterar vårt liv? De står mitt i det.”

Wittgenstein, anm 302, s 114


En av de som läst och reagerat på Goethes färglära är filosofen Ludwig Wittgenstein. Han skrev Anmärkningar 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-

Stommen i denna essä utgörs av återgivna och kommenterade citat ur Goethes färglära och Wittgensteins anteckningar. Mot slutet av essän tar mine 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 färglärens förhållande till filosofi. Här tas upp vad Goethe kallade urfenomen som utgör grunden till teoribildning och Wittgensteins klara fjärrande från det fenomenologiska synsättet och hävdande av språkets direkta inverkan på färgupplevelsen, som är knuten till subjektet.


**Goethes färlära**

"För färgen är upprinnelsen och avgörandet ett och detta. 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, uttryckssfull." *Goethe, nr 694, s 289*


"Lusten till vetande väcks hos människan genom att hon blir varse betydande fenomen, som tilldrar sig hennes uppmärksamhet. För att lusten skall fortfara, 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
Goethes färglära är både ett omfattande försök att systematiskt dela upp vad färg är och en lyrisk beskrivning av hur färger uppkommer och uppträder vid olika tillfällen. Han utgår till stor del från färgefnomenet i naturen och betonar dessa fenomens ständiga förändring. Denna färglära är en historiskt viktig referenspunkt för diskussionerna om vad färg är och hur vi ser och uppfattar färger 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 ickta och försöka förstå fenomenet i livsprocessen där ljus och färgepplevlesen 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 icktagare och ögats levande inverkan vid allt seen-

10 Pehr Sällström skriver i en kommentar apropos 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 färgevandet går till, var för honom inte den primära målsättningen. Han ville komma åt det som genom förmedling av ögats sinne i färgefenomen uppenbarar sig för människan. Han ville möjliggöra en uttolkning av färgens innebörd. Färglära i den bemärkelsen åt inte möjlig att återföra på andra vetenskaper. Den låter sig inte "förklaras" i termen 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 grundbehandet av att då och då stanna upp och reflektera över vår delaktighet i den väv av skeenden och fenomen vi omges av. Detta grundbehand finns någonstans hos alla, även om vi ibland tar steget över i dottrös artificiell cyberspace. Hos små barn som icktagatt och förundras över alla förändringar som sker runt omkring dem är detta tydligt. Små barn är nära varelivningen av alla sina stilen. 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, efterbildsfenomen mm. Många kommentarer handlar om ljusets inverkan på människans färgupplevelse av naturen. När det gäller de andra gruppena; fysiska och kemiska fenomenen riktas uppmärksamheten istället helt mot yttervärl-

den.

"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 atmosfä-

riska och flytande medier. De ansluter sig till de fysiologiska färgerna.

"För övrigt är rök likaså att anse för töcknit 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 hörta till föremål. De kemiska färgerna utgörs av färgpigment, färgbländning, naturföremållens många färger och mönster. Dessa färger karakteriseras av att de är mestadels varaktiga och stabila. "Det gula och gulröda motsvarar syrorna, det blå och blåröda baserna." På detta sätt förklarar Goethe utgångspunkten för sin kemiska termi

nologi. Huvudfenomen för denna grupp färger förekommer vid oxidering av metaller. Goethe beskriver jordarter och kristallisering, hur man kemiskt framställer pigment av jord, metaller, växter, smådjur etc.

"Alla föremål har möjligheten till färg. Antingen kan den uppkomma på dem, steg-
ras och gradvis fixeras, eller åtminstone kan den överföras till dem." Goethe, nr 490, s 223

Efter denna gruppning 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, väntligt förörande egenskap.” Goethe, nr: 766, sid 315

Wittgensteins anteckningar om färger

”Vårt språks regelbundenhet genomtränger vårt liv.” Wittgenstein, annm 303, s 114

”Är det välbekant för mig att jag ser?” Wittgenstein annm. 329, s 122

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


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 tom sagt: Häller man ett rött skynke framför en tjur, så blir han ur-sinnig, men om man bara så mycket som för färger på tal, så blir en filosof utom sig." Goethe s 48

Filosofen Luswig 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 lär sig något helt nytt." Wittgenstein, ann. 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 för-enas. 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 företeelserna, 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 varelivandet i två faser, först varelivandet av fenomenen i sig och sedan ordnadet och teoretiseringet. Pehr Sällström kommenterar:

"Det är ett betydelsefullt bidrag från Goethes sida till den fenomenologiska metoden, att han påpekar möjligheten av att man genom ett experimentierande utgångsmed en bestämd krets av företeelser kan komma till varelivandet 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 förvänget perspektiv. Speciellt viktigt är att man utvecklar förmågan och lusten till att förbli bland fenomenen och inte förhastad 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 begreppsanalyss och kan varken överensstämma med eller motsäga fysiken." Wittgenstein, anm 16, s 35

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


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

"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 annm 66, s 26

Färg i konstnärligt gestaltningsarbete. Färgkarakter och färgharmoni

För att föra över innehållet i denna essä närmare det konstnärliga gestaltningsarbetet i allmänhet och arkitekturen i synnerhet kommer vi nu in på en diskussion om färgkarakter 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 färgsammaanställningar 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 erfår att den på ögats sinne, som den företrädesvis är ägnad för, och genom dess förmedling på gemyet framkallar en verkan, som ansluter sig till det estetiska och det sedliga. Den gör det i sina allmännaste, elementära företeelser, utan hänsyn till beskaffenhet och form hos det materia, 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 färkgreetsens 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 färglööst rum bredvid det färgade för att därtädes frambringen den fodrade färgen." Goethe nr 806. sid 324

Wittgenstein däremot avvisar talet om harmoni och disharmoni och om färgernas inneboende karaktärsölikheter 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 färgsammansättningarnas 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 annm 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 annm 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 rädhåga, 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 rädhåga och att det kan locka konstnären till att praktiskt prova och ge liv åt de huvudregler vi ställt upp." Goethe nr 900, sid 349

12 Pehr Stållström betoner 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 uttryckssmedel helt efter sin skapande fantasti. 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?


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 omgärder det mänskliga livet. Jag talar om rum i bemärkelsen rymden mellan begränsningarna men där väggar, golv och tak är del av det rumsliga. Rumnets egenskaper är både bestämda av den inne- slutna rymden och de material och propapps 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 färger/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

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

"Det är likadant med sinnet, gemetyet. Erfarenheten lär oss att de enskilda färgerna ger särskilda sinnesstämnningar. 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 möblyget i sitt kabinett mot ett karmosinrött". Goethe, nr 762, s 314


14 Kandinsky menade t ex att gult är till sin inneboende karaktär eccentriskt och har en kropplig rörelse mot betraktaren, medan blått är bärare av en djup koncentrisk rörelse, som är andlig och rö r sig bort från lskådaren. Rött har en rörelse inom sig själv och grön en statisk orörighet. Vitt påverkar vårt psyke som en tyst stillhet genom att dess inre klang är en icke-klang. Svar är det utsläckta, 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 precis 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 belägg 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 centrerings i förhållande till ögonaxeln samt den olika spridningen på nätthinnan för kortvägiga blått och långvägigt rött ljus som förklarar detta.) "Allt ordande om de kalla och varma färgernas rumsmässiga 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 färg tycks framstå 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 ljusklarhetdifferenser. Ljusare ytor framträder medan mörkare trådar tillbaka. Schildt inbegrips här inte färgstyrkans eller kulörstyrkans eventuella betydelse för rumsväsen 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 rumslig 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 annm 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."


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? Ett eller annat 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 in-
trycket 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 tankekon-
struktion 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
fjärmar oss från den direkta upplevelsen av fenomenen?16

Jag vill hävda att den färg vi erfär 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 lätta, ska kunna orientera oss och avläsa rummets formala egenskaper.
Vi tänker oss därmed en färg som är oberoende av ljussituation och andra påverkansfakto-
rer och reducerar därmed rummets komplexitet. En sorts rationell generalisering sker i vår
omvärldstonkning. 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 blixtsnabb omedveten avvänning av bety-
delserna hos form-, färg och ljusfaktorer skaffar oss en tänkbar bild av den tredimension-
ella 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 färgatgerivning. Ett gult
glödljus ger en annorlunda rumslig färgatgerivning 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 betraktningstvahällanden som råder; den kan operationellt bestä-
mas t.ex genom jämförelse med ett standardiserat färgprov. Uppfattad färg: den färg en aktuellt begreps-
ner att ett objekt eller fält har i en godtycklig belysnings- och betraktningssituation. Färgkonstans: be-
nämning av fenomenet att ett och samma färgobjekt iakttaget under olika belysningsförhållanden (t ex
dagsljus och glödlampsljus) percerieras ha en och samma färg, trots att den färgstimulus som när ögat
alltså är olika. (Härö, Svedmyr, Sivik, Küller. Tonnyquist 1995) Vid KTH och CTH pågår arkitekturforsk-
ning idag frågan om flyktig färgupplevelse och mer beständig färgverkan. (Billger, M. 1996, Fridell
Anter, K. 1997)