Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Jorunn Monrad

Byrommets estetikk

Mulige betydninger av begrepet «estetisk utforming av omgivelsene» og den tette byen som sosial arena

Masteroppgave i kunsthistorie
Trondheim, høsten 2014

NTNU
Kunnskap for en bedre verden

Forord

For noen måneder siden intervjuet jeg sentrale aktører involvert i byutvikling, i forbindelse med min masteroppgave i fysisk planlegging, for å finne ut om lovverket la noen hindringer i veien for bærekraftig byfortetting. Jeg spurte dem blant annet hvordan de ville definere estetikk og hvilke meninger de hadde om planlovens krav til estetisk utforming av omgivelsene, og det kom raskt for en dag at det hersket svært delte meninger om dette.

Dette er utgangspunktet for denne oppgaven, som imidlertid ikke er noen fortsettelse eller utdypelse av min masteroppgave om bærekraftig fortetting. Grunnen til at jeg har valgt den tette byen og plassen eller torget som hovedtema er at det er slike steder som tjener som sosial arena; de er samfunnets fysiske manifestasjon.

Formålet med oppgaven er med andre ord ganske enkelt å definere et begrep og dets anvendelighet i en spesifikk kontekst, nemlig byrommet. Byen og dens sentrale områder er uttrykk for vår sivilisasjon og det har vært nødvendig å analysere mange komplekse interaksjoner.

Det har vært svært inspirerende og spennende å skrive denne oppgaven men jeg har mange ganger følt at jeg kanskje har valgt et litt for stort og utfordrende tema for en masteroppgave; det ligger til en viss grad i sakens natur når man snakker om byer at mange aspekter må trekkes inn og det hele blir utflytende, eller for å bruke et mildere uttrykk, tverrfaglig.

En stor takk til min veileder Jørgen Lund.

Innholdsfortegnelse

Liste over illustrasjoner ... 5
1 Innledning og problemstilling ... 7
1.1 Innledning ... 7
1.2 Problemstilling og forskningsområde ... 10
1.3 Metode ... 11
1.4 Struktur ... 11
2 Estetikk og byrommet ... 12
2.1 Et videre estetikkbegrep ... 12
2.2 Estetikk i byrommet ... 14
2.3 Estetikk og formålstjenlighet ... 16
3 Byrommets estetikk – bakgrunn ... 18
3.1 Innledning ... 18
3.2 Byrommets estetikk før estetikken ... 19
3.3 Konflikten mellom kunst og vitenskap ... 20
3.4 Mennesket i den moderne byen ... 21
3.5 Byen som maskin ... 22
3.6 Argumenter for menneskevennlig byplanlegging ... 24
3.7 Kompleksitet i vitenskap og i byen ... 26
3.8 Modernitet uten modernisme ... 29
3.9 Gjenopprettelse av det offentlige rom ... 31
4 Byrommet som objekt ... 33
4.1 Teaterscenen som metafor for byrommet ... 33
4.2 Rommets avgrensning: vegger og gulv ... 34
4.3 Rekvisita ... 40
4.4 Mennesker som sceneelementer ... 44
4.5 Ikke-visuelle elementer ... 47
5 Mellom objekt og subjekt: Intersubjektive kvaliteter ... 50
5.1 Intersubjektive og immaterielle kvaliteter ... 50
5.2 Atmosfære ... 51
5.3 Egenart, genius loci, identitet og *branding* ... 52
5.4 Autentisitet og tidsmessighet ... 55
5.5 Autentisitet og opplevelsesverdi ... 60
6 Subjektive opplevelser i byrommet ... 63
6.1 Individet og omgivelsene ... 63
6.2 Identifikasjon av subjektet eller brukeren ... 64
6.3 Rollespillet på byens scene ... 65

6.4 Om å se på andre mennesker ... 69
6.5 Fremmede i det offentlige rom ... 75
6.6 Deltakelse og eierskap ... 77
6.7 Inklusiv og selektiv persepsjon ... 80
6.8 Kollektive og individuelle minner ... 82
7 Oppsummering og konklusjoner ... 86
7.1 Oppsummering ... 86
7.2 Kulturpolitiske implikasjoner ... 86
7.3 Begrepet «estetisk utforming av byrommet» ... 88
8 Litteraturliste ... 91
9 Illustrasjoner – kilder og referanser ... 96

Liste over illustrasjoner

Figur 1: La Défense, Paris ... 8
Figur 2: Piazza Gae Aulenti, Milano ... 9
Figur 3: Marina Abramovic, Biennalen i Venezia 1997 ... 14
Figur 4: Petralia Soprana på Sicilia ... 15
Figur 5: Ludwig Hilbersheimers High-Rise City, 1924 ... 24
Figur 6: Computergenerert bilde av fraktal ... 27
Figur 7: Beko-bygningen i Beograd, prosjekt av Zaha Hadid fra 2012 ... 28
Figur 8: Scenemaleri for komedie av Sebastiano Serlio, 1545 ... 34
Figur 9: La Défense, Paris ... 35
Figur 10: Palazzo Ragione, Milano, fra 1233 ... 36
Figur 11: Plassen som dannes av Palazzo della Regione, Milano ... 37
Figur 12: Hovedinngangen på utsiden av Palazzo della Regione ... 38
Figur 13: Corso Como, Milano ... 39
Figur 14: Casa Galimberto, Milano. Dekor og design av Giovanni Battista Bossi, 1903 ... 40
Figur 15: Tosca, scenografi av Margherita Palli, La Scala, Milano, 1997 ... 41
Figur 16: "Fargegaten" i Stavanger ... 42
Figur 17: Belysning i Venezia: San Giorgio Maggiore er synlig i bakgrunnen ... 43
Figur 18: Den sentrale plassen i Petralia Soprana, Sicilia ... 45
Figur 19: Sikh-festival i Fiorenzuola, 2014 ... 46
Figur 20: Gatemat i Mexico City, venstre, og Istanbul, høyre ... 48
Figur 21: Vestfronten, Nidarosdomen. Den siste skulpturen ble installert i 19 ... 56
Figur 22: Kjøpesenteret Serravalle design outlet, som sto ferdig i 2000 ... 57
Figur 23: Fortun kirke i før (venstre) og etter (høyre) den ble flyttet til Fantoft ... 59
Figur 24: CityWalk, Los Angeles ... 60
Figur 25: The Venetian, Las Vegas ... 61
Figur 26: Ved Markusplassen, august 2014 ... 62
Figur 27: Skomaker i Douz, Tunisia ... 66
Figur 28: Handlegate i Istanbul ... 67
Figur 29: Fra Martnan i Røros, 2013 ... 68
Figur 30: Fra Martnan i 1914 ... 69
Figur 31: Galleria Vittorio Emanuele, Milano ... 70
Figur 32: Herremenn utforsker Londons underverden. Illustrasjon av Cruikshank, 1821 ... 71
Figur 33: Turister i Venezia ... 72
Figur 36: Fra feiringen av Ecuadors nasjonaldag, Milano ... 76
Figur 38: En bar i Petralia Soprana, Sicilia ... 80
Figur 40: San Lorenzo-basilikaen i Milano ... 83

1 Innledning og problemstilling

1.1 Innledning

Det er mange problemer som kan synes viktigere i dag enn den estetiske kvaliteten i våre byer. Hva med drivhuseffekt, trafikkorker og forurensning? Men estetikk kan spille en avgjørende rolle for miljøet. I dag er den største kilden til global oppvarming individuelle livsstiler og ikke kollektive funksjoner. Mye kan gjøres i retning av bærekraftig utvikling ganske enkelt ved å bo tettere, men bare de aller færreste av oss er villige til å gi avkall på hus og hage for å bo i en byleilighet, i det minste hvis byen er utrivelig.

Samtidig har de fleste av oss erfart at byer kan by på positive opplevelser. Kanskje har vi vandret i gatene i en by, følt brosteinene under føttene og hørt klangen av fottrinn mot brostein sammen med alle byens sedvanlige lyder – selgere som fallbyr sine varer, kvinner i vinduer som roper til barn eller til naboer, bilmotorer - kjent lukten av grønnsaker, matlaging, biler og avfall, og sett på bygninger, mennesker, varer og alt som er å finne i en by. Og vi har kanskje tenkt at hvis vi bodde i en slik by, så ville det ikke gjøre noe om vår leilighet var litt trangere og vi ikke hadde hage, fordi det var så mye å se og gjøre. Slike byer byr på positive estetiske opplevelser. Ved å analysere akkurat hva disse opplevelsene består i er det mulig å få større forståelse for faktorene som kan bidra til å skape gode, tette og dermed bærekraftige byer.

Siden industrirevolusjonen har våre byer vokst så raskt at funksjonærer og planleggere har hatt hendene fulle med problemene forbundet med byens fysiske struktur – overbefolkede boliger, utilstrekkelige infrastrukturer, høyt energiforbruk og stor trafikk - og kanskje mistet av syne det faktum at byer skapes for og av mennesker. Inndeling av byen i homogene områder har ført til isolasjon, mangelen på folksomme byrom og anledninger til å sosialisere har ført til mye av den kunsten det er å omgås fremmede i det offentlige rom har gått tapt. Men den moderne byens fremmedgjøring, isolasjon og mangel på lokalsamfunn og nettverk er ikke noe vi bør akseptere som naturgitt.

Det er spesielt to forfattere jeg vil nevne som viktige inspirasjonskilder til denne oppgaven: Italo Calvino og Donald Norman. I *Usynlige Byer* maner Calvino frem byer der mennesker både preger byen og preges av den, og der både byen og samfunnet med tiden får sin spesielle karakter. Norman har forsket på interaksjonen mellom mennesker og maskiner

og bevist at hvis ikke en designer tar utgangspunkt i menneskets kognitive evner, adferd og motorikk blir resultatet menneskelig feil. Han kaller sin metode for menneskesentrert design.

Hvis dette skal overføres til byen og til den estetiske utformingen av byrommet må vi ikke bare snakke om bare menneskesentrert, men også *samfunnssentrert*, planlegging. Det er en av grunnene til at et sentralt begrep i denne oppgaven er filosofen Gianni Vattimos utsagn «det skjønne er det som skaper samfunn» (Vattimo 2010, s. 85).

Det er nok av eksempler på offentlige rom som på ingen måte bidrar til å skape samfunn, som for eksempel La Défense, en plass i Paris fra 80-tallet (fig. 1). Ifølge Zygmunt Bauman er det ingenting på denne plassen som får en til å ønske å bli der lengre enn nødvendig eller som bryter med plassens uniforme og monotone tomhet. Bygningenes reflekterende overflater virker avvisende og ugjennomtrengelige; de eneste benkene er uheldig plassert og det er ingen trær som skygger for solen. De som kommer ut av undergrunnsbanen skynder seg over den folketomme plassen (Bauman 2000, s. 96).

Figur 1: La Défense, Paris

Vi er så vant til å lese om hvordan nasjonale og internasjonale myndigheter invaderer vårt privatliv på nettet at vi glemmer at det faktisk ikke er privatlivet, men det offentlige livet, interaksjonen mellom fremmede og bekjente i byrommet, som i dag er i fare for å bli utryddet. (Bauman 2000, s. 38). Og dette offentlige livet avhenger av eksistensen av åpne, inviterende og trivelige offentlige rom som alle typer innbyggere vil føle seg fristet til å bruke og å dele med andre (Bauman 2003a, s. 35).

Figur 2: Piazza Gae Aulenti, Milano

Fotografiet (fig. 2) viser en detalj av Gae Aulenti-plassen i Milano, tegnet av César Pelli og ferdigstilt i 2012. Plassen ligger over en trafikkert gjennomfartsvei og binder dermed to bydeler sammen. Bygningen i bakgrunnen er en av byens høyeste, og huser hovedsetet til en bank. På tross av reflekterende glass og ruvende tårn oppleves bygningen i bakgrunnen som alt annet enn ugjennomtrengelig, det er ingen mangel på benker og kafeer, utemøbler og fargerike dekorasjoner, samt aktiviteter som tiltrekker folk. Skyskraperen buer seg i en sirkel rundt en plass med menneskelig målestokk.

Byer er mer enn bare bygninger; de er også samfunn. Det er derfor vanskelig å analysere byrommet og dets estetiske utforming uten også å studere hvordan samfunnsutviklinger har påvirket byens form og innhold. Vårt samfunn har imidlertid vært gjenstand for så store endringer i de siste tiår at det er nødvendig å ha klart for seg at mange premisser som kunne tas for gitt for noen tiår siden ikke lenger er relevante, og at andre faktorer man vanskelig kunne forestille seg i forrige århundre i dag spiller en avgjørende rolle. Mange samfunnsmessige, kulturelle og estetiske premisser har endret seg så radikalt at Zygmunt Bauman hevder at vi ikke lenger kan snakke om paradigmeskifter, men om begynnelsen på en «post-paradigme» epoke (Bauman 2011, s. 12-13).

1.2 Problemstilling og forskningsområde

I denne sammenhengen drøftes følgende spørsmål:

- Hvordan kan estetisk utforming av byrommet forstås?
- Hva opplever vi i byrommet og hvordan?
- Hvilke kulturpolitiske implikasjoner kan denne forståelsen av estetikk i byrommet ha?

Hvis vi ser bort fra juridiske implikasjoner og antar rent hypotetisk at planlovens krav til estetisk utforming av omgivelsene kan håndheves, hvordan kan dette begrepet defineres – i forbindelse med den tette byen - fra et kunsthistorisk og estetikkfaglig synspunkt?

Jeg har valgt å fokusere på offentlige rom i den tette byen, fordi det er her fremmede omgås, og slike steder som tjener som samfunnets scene.

Selv om det ikke er mulig å skille estetisk persepsjon kategorisk fra estetisk produksjon, og på tross av at en oppgave om og en definisjon av estetikk i byrommet nødvendigvis må drøfte planleggingen av byrommet og hvilke krav det bør møte, bør ikke estetikkteorien gi noen oppskrifter på *hvordan* et byrom bør utformes. Det var nærmest dette kunstteoretikeren Clement Greenberg gjorde på 50- og 60-tallet da han fastslo at et maleri skulle gi uttrykk for dets mediums spesifikke egenskaper, nemlig flathet, og med andre ord ikke nøyde seg med å analysere kunstverk, men ga indikasjoner om hvordan de burde utføres (Greenberg 2006).

For å definere begrepet estetisk utforming av omgivelsene er det nødvendig å analysere alle elementene i byrommet og hvordan de interagerer, hvordan vi opplever dette rommet, og de forskjellige kvalitetene omgivelsene kan ha, som atmosfære, egenart og autentisitet. I en viss forstand vil dette være en både persepsjonsestetisk og produksjonsestetisk analyse. Mange faktorer spiller inn i denne sammenhengen, som dimensjonering, avstander og klimatiske forhold, og noen slike drøftes i oppgaven. Men det er bare fantasien som setter grenser for *måtene* slike krav kan oppfylles, og det er heller ikke alltid nødvendig å møte dem alle.

Elementene som bidrar til helhetsinntrykket i byrommet analyseres hver for seg, og illustreres av eksempler. Det er langt mellom gode byrom og svært få har alle egenskapene som analyseres, men disse eksemplene kan tjene som et slags ideal. Det er imidlertid viktig å understreke at denne analysen på ingen måte er ment oppskriftsmessig.

1.3 Metode

Oppgaven er teoretisk og basert på en studie og tolking av tekster. Forholdene som drøftes i teksten illustreres av fotografier. Omtrent halvparten av dem er mine egne. Noen av dem er tatt i forbindelse med mine studier, mens andre bærer vitne om min mangeårige interesse for byrommet, menneskene i det og deres samspill. Og i noen tilfeller har jeg funnet fotografier som illustrerer forhold jeg har observert men ikke fotografert.

Jeg har med andre ord brukt mine egne erfaringer når dette har kunnet belyse forholdene og teoriene som drøftes i teksten. Det er ikke snakk om casestudier i ordets rette forstand fordi det ikke gis noen utdypende informasjon om disse eksemplene, og det er teksten som har vært avgjørende for hvilke fotografier og eksempler som er blitt tatt i bruk. Oppgaven er tverrfaglig; byer er først og fremst samfunn og det følger at en forståelse av deres fysiske manifestasjon bare er mulig hvis man også studerer menneskene i byen.

Når ingen norsk utgave av engelske og italienske tekster har vært tilgjengelige, har jeg valgt å oversette sitater; jeg har lang erfaring som oversetter fra begge språk.

1.4 Struktur

Begrepet estetikk og dets anvendelighet i byrommet drøftes i kapittel 2.

Kapittel 3 gir en oversikt over utviklingen i samfunnet og i estetikken i de siste århundrer.

Kapitler 4, 5 og 6 drøfter komponentene i byrommet; i kapittel 4 analyseres byrommet som objekt på grunnlag av *teatermodellen*, i kapittel 5 intersubjektive kvaliteter som atmosfære, og i kapittel 6 drøftes noen temaer forbundet med vår subjektive opplevelse av byrommet.

Kapittel 7 inneholder en kort oppsummering og en analyse av kulturpolitiske implikasjoner av en ny forståelse av estetikk. Oppgavens problemstilling og forskningsspørsmål drøftes dessuten på grunnlag av de foregående kapitlene.

2 Estetikk og byrommet

2.1 Et videre estetikkbegrep

Estetikkbegrepet ble introdusert av Baumgarten på 1700-tallet som vitenskapen om sanselig erkjennelse og om dennes «fullkommenhet». Siden den gang har estetikken vært gjenstand for en spesialisering som kan ses i lys av den mer generelle utviklingen i retning av reduksjonisme og mekanisme, slike at estetikk i stor grad ble et annet ord for kunstteori. På andre halvdel av 1900-tallet har denne trenden snudd, og Baumgarten har igjen kommet i søkelyset. I 1977 påpeker Vattimo at i det siste har estetikkdebatten begynt å spørre om ikke det å se på kunst som en aktivitet som er adskilt fra menneskets andre aktiviteter er en form for «fremmedgjøring» eller med andre ord en av konsekvensene av skillet mellom arbeid som må overkommes for å gjenopprette en helhetlig opplevelse, både på individuelt og kollektivt nivå (Vattimo 2010, s. 16). I etterordet til den nye utgaven av hans *Introduksjon til Estetikk* understreker han at det skjønne er det som skaper samfunn (Vattimo 2010, s. 85).

Estetikken oppstod i det attende århundre nettopp som en motvekt til rasjonalismen slik denne var utformet med naturvitenskapene som forbilde, forklarer Hans-Georg Gadamer. Foranledningen var det faktum at den rasjonalistiske filosofi orienterte seg ut fra den matematiske lovmessighet i naturen, noe som fikk erfaringen av skjønnhet og kunst til å fremstå som et ytterst subjektivt område (Gadamer 1977, s. 364-365).

I *Aesthetica* gir Baumgarten uttrykk for å være klar over denne konflikten; han drøfter innvendinger som kan gjøres mot estetikken som vitenskap, som for eksempel at sanselige inntrykk ikke er en filosof verdig, eller at man kan frykte at den strengt rasjonelle erkjennelse lider skade ved å pleie den tenkning som er analog med fornuften, og forklarer hvorfor slike argumenter egentlig taler til fordel for hans vitenskap (Baumgarten 2008).

Estetikk har imidlertid, som Kjersti Bale forklarer, i stigende grad fra 1700-tallet blitt forstått som en kunstfilosofi, og brukskunst og håndverk er blitt ekskludert fra denne sfæren (Bale 2009). I 1934 utfordrer John Dewey dette skillet mellom kunstverk og andre objekter. Han forklarer at et kunstverks generelle betydning – som er det estetikkteori handler om – blir uklar når de løsrives fra deres opprinnelige kontekst og funksjon. For å kunne forstå estetikken må vi begynne med dens opprinnelige form, det vil si de hendelsene og scenene som fenger menneskers oppmerksomhet og interesse og gir dem glede. På grunn av endringer

i industri og produksjon har kunstneren havnet i en bakevje og kunsten er ikke lenger gjenstand for generell interesse. Resultatet er en eiendommelig estetisk «individualisme», og det er nødvendig å gjenopprette kontinuiteten mellom estetisk opplevelse og normale livsprosesser. En kunstforståelse som tar utgangspunkt i sammenhengen mellom kunst og hverdagslige opplevelser vil gjøre det mulig å forstå faktorene og kreftene som bidrar til at alminnelige aktiviteter utvikler seg til noe som har kunstnerisk verdi (Dewey 2005, s. 3-11).

Det fremgår klart av konteksten at *Art as Experience* – tittelen Dewey velger for sin bok – bare kan forstås som «kunst som opplevelse», og at denne opplevelsen inkluderer ikke bare alle sanser, men også myter og historier og individets egne subjektive opplevelser. Imidlertid brukes begrepet opplevelsesverdi ofte for å betegne noe annet og mer omfattende eller generelt enn estetisk verdi. En veileder i kulturminnevern forklarer: «Opplevelsesverdien kan deles opp i delverdiene estetisk verdi, bruks-/alderspreget verdi, identitetsskapende verdi og symbolverdi» (Byantikvaren 2011, s. 9). En slik distinksjon og kategorisering er nødvendigvis basert på en forståelse av estetikk som et kunstteoretisk begrep i trår med Hegel og Kant. Estetisk opplevelse slik begrepet forstås av Dewey, Gadamer, Vattimo og Gernot Böhme er ikke begrenset til arkitekters og kunstneres bidrag til byrommet. Hvis vi går ut fra Gadamers forståelse av kunst som spill, symbol og fest (Gadamer 1986), Vattimos utsagn «det skjønne er det som skaper samfunn» (Vattimo 2010, s. 85) og Böhmes forståelse av estetikk som noe som inkluderer hele spekteret av estetisk arbeid, eller alle de aktivitetene som har som formål å gi ting og mennesker, byer og landskaper deres utseende og å gi dem aura eller atmosfære omgivelser (Böhme 2003, s. 72), blir alle underkategoriene av opplevelsesverdi som angis i veilederen estetiske opplevelser.

Böhme argumenterer til fordel for et videre estetikkbegrep, og snakker om persepsjonsestetikk som en persepsjonsteori i ordets videste betydning, «der persepsjon forstås som opplevelsen av tilstedeværelsen av personer, objekter og omgivelser». Han påpeker at som følge av den stadig økende estetiseringen av hverdagslivet kan ikke estetikk lenger være en ren kunstteori; faget må inkludere hele spekteret av estetisk arbeid, inklusive hverdagslivets estetikk, vareestetikk og politisk estetikk (Böhme 1993, s. 116).

Dette leder oss hen til opplevelsesøkonomien, der begrepet opplevelsesverdi brukes på en litt annen måte. Ifølge Pine & Gilmore har opplevelsesverdi fire underkategorier, nemlig estetikk, forlystelse, utdannelse og eskapisme (Pine & Gilmore 2011, s. 46). For eksempel kjøpesenterutvikleres bruk av opplevelsesøkonomi har som formål å transformere byboere i forbrukere (Bauman 2000. s. 97), og kunnskap fra dette fagfeltet bør ikke tolkes ukritisk. Men som Böhme påpeker bruker man i dag kunsten å iscenesette opplevelser for å gi

sportsarrangementer atmosfære, for å selge varer og ganske enkelt for å selge opplevelser, og vi har mye å lære fra paradigmet scenekunst i alle fagets grener, både fra et teoretisk og fra et praktisk synspunkt (Böhme 2013, s. 6).

2.2 Estetikk i byrommet

Kunst og estetikk er ikke nødvendigvis forbundet med positive opplevelser. Marina Abramovic vant førstepremien på Biennalen i Venezia i 1997 for *Balkan Baroque*, en *performance* der hun renset ben i tre dager.

Figur 3: Marina Abramovic, Biennalen i Venezia 1997

Dette verket kan neppe kalles vakkert, spesielt ikke hvis vi inkluderer alle sanseinntrykk: Det er lett å forestille seg stanken. Men det er så absolutt snakk om kunst, om en sublim opplevelse og en katarsis med klare assosiasjoner til alt som skjedde og hadde skjedd i det tidligere Jugoslavia. Abramovics *performance* er et eksempel på et kunstverk av høy kvalitet, som har høstet stor anerkjennelse. Hvis vi går ut fra at det skjønne er det som skaper samfunn, så møter verket også dette kravet: Det har vekket interesse, skapt debatt og gitt mange mennesker en felles opplevelse. Samtidig er ikke dette en type kunst som bidrar til en estetisk utforming av omgivelsene i byen.

For å forklare dette er det først nødvendig å analysere byens natur. Den gjengse definisjonen av by, eller med andre ord en «større samling tettliggende hus» (Kunnskapsforlaget 2003), kan tyde på at begrepet by er ensbetydende med dens bygninger,

gater og plasser. Men byer er noe mer enn bare hus. Antikkens romere brukte en kombinasjon av to ord, *urbs* og *civitas*, for å definere byen. *Urbs* er menneskesamfunnets urbane struktur eller byrommets mønstre og bygningstyper, *civitas* menneskene som utgjør samfunnet. Urbanisten Vittorio Aureli forklarer at *urbs* sto for byens materielle substans. Innenfor *urbs* finner vi det romerske *civitas*, eller borgerskap. *Civitas* kommer fra *cives*, en gruppe mennesker med forskjellig opprinnelse som bestemmer seg for å leve sammen under samme lov, noe som i sin tur gjør dem til borgere. Aureli forklarer at etter at den romerske sivilisasjonen gikk til grunne ble ikke skillet mellom *urbs* og *civitas* oppløst; det var heller slik at den fysiske byens økonomiske krefter gradvis tok over den politiske makten. Flertallet deltok ikke lenger i det sivile samfunnet (Aureli 2011, s. 7-9).

Vattimos utsagn «det skjønne er det som skaper samfunn» (Vattimo 2010, s. 85) og Gadamers analyser av festivaler og spill som kunst (Gadamer 1986) får en helt annen aktualitet og relevans hvis vi ser på byen som en kombinasjon av samfunnet og dets fysiske manifestasjon. Og det er denne definisjonen av byen som uttrykk for sivilisasjon og kultur Mumford har i tankene når han kaller byen for menneskets største kunstverk (Mumford 1938, s. 5).

Figur 4: Petralia Soprana på Sicilia

Byens fysiske manifestasjon kan også forstås som et kunstverk i Hegels ånd, eller med andre ord på grunnlag av et snevrere estetikkbegrep. Noen byer er så vakre at selv det å vandre selv i folketomme gater kan være en estetisk opplevelse; det er imidlertid som oftest snakk om byrom med kulturminneverdi, og de er vakre og harmoniske fordi de er bygget med lokale materialer og tradisjonelle metoder for å møte en annen tids behov. Den lille fjellbyen

Petralia Soprana på Sicilia (fig. 4) er et slikt eksempel. Det er mulig at man satte større pris på vakre omgivelser for noen århundrer siden enn i dag, men det er lite sannsynlig at de som skapte denne byen hadde noe annen hensikt enn å bygge så formålstjenlig som mulig.

Det er fullt mulig å skape bygninger og områder som gir slike estetiske opplevelser også i dag. Men er det gjennomførbart eller hensiktsmessig å forlange at nabolagene der vi tilbringer dagliglivet skal være kunstverk? Ifølge Jacobs er svaret nei, fordi når vi har med byer å gjøre, har vi med livet på sitt mest komplekse og intense å gjøre, og dette medfører noen grunnleggende estetiske grenser for hva som kan gjøres med byer: «*En by kan ikke være et kunstverk*» (Jacobs 1961, s. 372). Hvis vi går ut fra at estetikk er en kunstteori og at estetiske opplevelser avhenger av tilstedeværelsen av kunstverk, vil dette kunne oppfattes som en fornektelse av byen som estetisk fenomen. Sett i lys av et videre estetikkbegrep som kan oppsummeres med at det skjønne er det som skaper samfunn, er denne påstanden derimot på ingen måte uforenlig med at byen kan være en estetisk opplevelse. For det første blir det ikke lenger nødvendig å skjelne mellom skjønne kunster og brukskunst, og for det andre er det nettopp livet i byen som blir dens viktigste estetiske opplevelse.

Det er få steder der de tre konseptene Gadamer trekker frem som viktige elementer i kunstopplevelsen – spill, symbol og fest – utfolder seg i like stor grad som i byrommet (Gadamer 1986, s. 39-40). At spillet på byens scene kan være en estetisk opplevelse er noe både Sennett - «sosiale relasjoner kan være estetiske relasjoner» (Sennett 1977, s. 267) - og Dewey - «når det naturlige og det kultiverte smelter sammen, kan sosial interaksjon være et kunstverk» (Dewey 2005, s. 65) - understreker.

2.3 Estetikk og formålstjenlighet

Planlovens formålsparagrafs begynner med følgende setning: «Loven skal fremme bærekraftig utvikling til beste for den enkelte, samfunnet og framtidige generasjoner» (Miljøverndepartementet 2008). Utformingen av omgivelsene må med andre ord fremme bærekraftig utvikling. Bærekraftig utvikling hviler på tre pilarer: Miljø, sosial og økonomisk bærekraft. Positive estetiske opplevelser kan bidra til at mennesker velger å bo tettere, noe som medfører reduserte utslipp og forbruk av energi og arealer. Omgivelser som gir slike opplevelser fremmer også sosial bærekraft, som kan defineres som en «utvikling som er forenlig med en harmonisk utvikling av det sivile samfunnet, som skaper omgivelser som fremmer både harmonisk sameksistens mellom grupper med kulturelle og sosiale forskjeller, sosial integrering og en bedre livskvalitet for folk i alle samfunnslag» (Bramley & Power

2009). (Bramley & Power 2009). En studie av sosial bærekraft i regi av EU oppsummerer noen nøkkelord i denne sammenhengen: likhet og sosial inkludering, lokal deltakelse og demokrati, lokale og globale relasjoner, lokal økonomi, miljøvern, kulturminnevern og kvaliteten på bymiljøet (Ambiente Italia 2003).

Det er ikke nødvendig å analysere kravet til bærekraft mer inngående fordi det ganske enkelt kan oppsummeres i det som representerer den røde tråden i denne oppgaven, nemlig Vattimos konklusjon at «det skjønne er det som skaper samfunn» (Vattimo 2010, s. 85).

Akkurat hvor grensen går mellom den estetiske analysen og analysen av et objekts bruksverdi er lettere å forstå hvis vi sammenligner med oppgaven å tegne en stol: Den må være både ergonomisk korrekt og fremtre som vakker og tiltalende. Med andre ord må den kombinere praktiske og fysiske med mer spesifikke estetiske behov. Samtidig er det umulig å trekke et skarpt skille mellom hva som er ergonomisk korrekt og hva som er estetisk av den enkle grunn at estetiske opplevelser inkluderer taktile sanser. Hvis stolen er ubehagelig å sitte på er dette med andre ord også et estetisk problem. Gjennomsnittsbrukeren vil ikke kunne forklare hvorfor stolen er vond å sitte i eller hvorfor torget føles lite inviterende, men i begge tilfeller er det snakk om en både fysiologisk (stolen er ikke tilpasset ryggraden, plassen er ubeskyttet og vindblåst) og estetisk opplevelse (stolen føles ikke riktig, torget er goldt og øde).

Maleren tar et skritt bakover og vurderer verket, og legger så til litt sort i venstre hjørne; han veksler med andre ord mellom å spille skaperrollen og mottakerrollen. En av forskjellene mellom kunst og kunsthåndverk, brukskunst eller design består i at mens kunstneren kan tillate seg å være opptatt av sin egen persepsjon, av å skape noe han eller hun føler stemmer overens med det han eller hun har villet gi uttrykk for, så må brukskunstneren og designeren skape noe som tilfredsstiller andre personers krav, ønsker eller behov.

Et krav til estetisk utforming av omgivelsene blir problematisk hvis vi definerer estetikk som en subjektiv opplevelse av kunstverk, i tråd med Kants forståelse av fenomenet. Det er imidlertid fullt mulig på grunnlag av et videre estetikkbegrep basert på blant annet Gadamer, Dewey, Vattimo og Böhme. Hvis det skjønne er det som skaper samfunn, og vi ikke kan trekke noe skille mellom brukskunst og kunst, så betyr det at det er det brukerne av byrommet, eller menneskene som skal bruke byrommet som sosial arena, opplever eller vil oppleve som må tjene som utgangspunkt for bedømmelsen av den estetiske kvaliteten, også for de som har ansvaret for å planlegge det.

3 Byrommets estetikk – bakgrunn

3.1 Innledning

Leonardos vitruviske mann er blitt ensbetydende med en av renessansens grunnsetninger, nemlig at mennesket skal stå i sentrum og være målestokk for alle ting. Mye tyder imidlertid på at det motsatte har vært tilfelle siden opplysningstiden. Som Hannah Arendt påpeker er det vitenskapen og dens stadig mer forbløffende oppdagelser, og ikke filosofien, som har gått foran siden Descartes (Arendt 1996, s. 298). Dette er ikke bare negativt: Vitenskapen har bidratt til å frigjøre oss, den har vekket vår nysgjerrighet og kastet lys på mye vi ikke ante eksisterte. (Dewey 2005, s. 353).

Men som Richard Sennett understreker, når industrielle metoder basert på maskinens effektivitet overføres til produksjonen av byer, og man deler opp samfunnets funksjoner etter en forutbestemt helhetlig byplan, blir resultatene umenneskelige (Sennett 1996, s. 93).

Når ulykker skjer er det vanlig å skylde på «menneskelig feil», påpeker Donald Norman, men det vil ofte vise seg at det tvert imot er snakk om maskiner som ikke er planlagt for å brukes av mennesker. Han forteller at han deltok i undersøkelsen av en atomulykke som fant sted i USA i 1979, og at det viste seg at kontrollrommet i mange kraftverk kunne se ut som om de hadde blitt planlagt med vilje for å forårsake feiltrinn. Dette gjorde ham interessert i å studere *menneskesentrerte* utviklingsprosedyrer som kunne avskaffe slike problemer (Norman 2002, s. viii).

Også i byplanlegging er det viktig at mennesket står i sentrum. Hvis byer planlegges og dimensjoneres uten tanke på hvilke behov menneskene i byen har med hensyn til møteplasser, aktiviteter, mangfold og estetisk utforming, vil dette ha konsekvenser for menneskelig adferd. Dette er noe vi har større forståelse for i dag enn for bare for noen tiår siden, også på grunn av utviklingen innen vitenskapen. Det er mulig å følge konflikten mellom filosofi og vitenskap som oppstod på 1600-tallet og dens konsekvenser for byplanlegging, som kan tolkes som konflikten mellom den menneskevennlige og den mekanistiske byen, gjennom århundrene frem til i dag. Det er denne utviklingen som beskrives i følgende avsnitt.

3.2 Byrommets estetikk før estetikken

Den greske og italienske byen begynner med å være et hulrom, et forum eller agora; alt annet er et påskudd til å trygge dette hulrom og avgrense dets konturer, forklarer Ortega y Gasset: «Polis er ikke oprindelig en samling beboelseshus men et sted hvor borgerne kan samles, et avgrenset område hvor offentlige anliggender kan behandles» (Ortega y Gasset 1934, s. 142)

I sin femte bok om arkitektur, der han forklarer hvordan offentlige plasser bør arrangeres, begynner Vitruvius med forumet, eller torget der offentlige og private anliggender diskuteres. Han legger vekt på at plassens størrelse må tilpasses antallet innbyggere, slik at den hverken blir for liten eller for stor, og at offentlige bygninger bør stå i nærheten av denne plassen. Det er spesielt viktig at teateret legges på et egnet sted, der det ikke blir for varmt eller kaldt og der akustikken er god (Vitruvio 2002, s. 279).

I 1450 understreker Alberti at arkitekturen er til stor gavn både for samfunnet og individet, og legger vekt på at arkitektur ikke bare må møte menneskets behov, men også være elegant og vakker (Alberti 1989, s. 5). Det er spesielt viktig at besøkende får et riktig inntrykk av byen:

> Når man kommer til en by, og den er mektig og berømt, sømmer det seg for dens ærverdighet at den har rette og svært brede gater (…) Inni byen bør ikke gatene være rette men bue seg i vide svinger, slik en elv gjør det, igjen og igjen fra den ene til den andre siden. For det første vil gaten virke lengre, og byen vil således virke større, og for det andre er det til gavn både for dens skjønnhet og dens praktiske nytte, og for visse behov. Det er nemlig viktig at de som spaserer i byen vil oppdage stadig nye gløtt av bygninger, nesten for hvert steg; at boligenes dører og fasader står i forhold til gatens gjennomsnittsbredde; i noen tilfelle vil for stor bredde være ubehagelig og til og med usunn, i andre kan samme bredde være passende» (Alberti 1989, s. 161).

Antikken og renessansens teoretikere legger vekt på menneskets opplevelse av arkitekturen, og dennes tilpasning til naturen. Eksponering for sollys eller skygge, vindforhold og kuldedrag, differensiering av gatevidde og anleggelse av buede gater for å berike besøkerens opplevelse er kunnskap som aldri egentlig har gått tapt. Når planleggere på 1800-tallet velger å anlegge rutenett uten å ta hensyn til sol og vind, med samme gatevidde overalt, er det fordi det er lettvint og lønnsomt for landmålere, eiendomsutviklere og kommunale plankontorer, ikke fordi man ignorerer fordelene som kan oppnås ved å tilpasse bygningene til klimatiske forhold (Mumford 1961, s. 482-483).

3.3 Konflikten mellom kunst og vitenskap

> Dagens konflikt mellom de spirituelle og ideelle elementene i vår historiske arv og naturens fysiske struktur slik den er avslørt av vitenskapen er den ultimate kilden til dualismene formulert av filosofien siden Descartes og Locke. Disse formuleringene gjenspeiler en tilsvarende konflikt, som gjennomsyrer den moderne sivilisasjonen. (Dewey 2005, s. 352).

Det var Bacon som først trakk opp grensene mellom poesi, historie og vitenskap, i *The Progress of Science* fra 1605. Vitenskap var ifølge ham basert på fornuft, historie på hukommelse, og poesi på fantasi (Vattimo 2010, s. 37).

I sin åpningstale for det akademiske året ved universitetet i Napoli i 1708 sammenligner Vico Bacon med de herskerne som når de har oppnådd all makt over mennesker, fåfengt forsøker å dekke havet med stener og å utfordre naturen på andre vis. «I virkeligheten er alt det mennesket kan vite, og også mennesket selv, avgrenset og imperfekt» (Vico 1990, s. 93-95). Han påpeker også at menneskelige anliggender ikke kan måles med rette og stive målestokker, men må bedømmes etter mer fleksible mål; det er ikke mennesket som må tilpasses målestokken, men denne som må bøyes og tøyes slik at den passer mennesket.

At det har oppstått et skille mellom filosofi og vitenskap til en viss grad uunngåelig, fordi vitenskapen etter hvert er blitt så spesialisert at et generelt overblikk er en utfordring selv for eksperter. Samtidig er det grunn til å være på vakt ovenfor en vitenskap som ignorerer grunnleggende verdier:

> Slik byene styrter sammen og legges øde ved et jordskjelv, og mennesket skjelvende og flyktig bygger sitt hus på vulkansk grunn, således bryter livet selv sammen og blir svakelig og motløst når *begrepsskjelvet* som vitenskapen fremkaller, fratar mennesket fundamentet for all dets sikkerhet og ro, troen på det vedvarende og evige. Skal nå livet herske over erkjennelsen, over vitenskapen, skal erkjennelsen herske over livet? Hvilken av de to maktene er den høyeste og avgjørende? Ingen vil være i tvil: Livet er den høyeste, den herskende makt, for en erkjennelse som tilintetgjør livet, vil samtidig ha tilintetgjort seg selv. (…) Således behøver vitenskapen et høyere oppsyn og overvåkning; en *livets sunnhetslære* stiller seg tett ved siden av vitenskapen, (…)» (Nietzsche 2004, s. 114).

Både Vico og Nietszche advarer mot at filosofien kommer i bakgrunnen for vitenskapen, og understreker at mennesket – eller livet – må stå i sentrum. På midten av 1800-tallet kaller filosofen Carlo Cattaneo filosofien for «bindeleddet mellom alle vitenskaper, linsen som opplyser både mennesket og universet ved å samle spredte lysstråler» (Cattaneo 1950, s. 70).

Til tross for dette er det mulig å følge denne konflikten igjennom århundrene, og i 1960 observerer C.P. Snow at det intellektuelle liv i den vestlige verden er i ferd med å bli splittet i

to stikk motsatte grupper, de litterære intellektuelle på den ene siden, og naturvitenskapsmennene på den andre (Snow 1960, s. 7-8).

Men akkurat som vitenskapen har skilt lag med filosofien, har også forskjellige grener av vitenskapen blitt stadig mer spesialiserte og isolerte. Ortega y Gasset påpeker at det ville være interessant å skrive en fysikkens og biologiens historie sett i lys av den voksende spesialiseringen i forskerens arbeide. Det viktigste en slik historie kunne lære oss er ikke at vitenskapsmannen i stadig større grad har snevret inn sitt arbeidsfelt, men det omvendte: «Hvorledes vitenskapsmannen fra generasjon til generasjon – fordi han måtte innsnevre sitt arbeidsfelt – stadig mer mister følingen med andre deler av videnskapen, med den samlede fortolkning av universet som alene fortjener navnet europeisk videnskap, kultur, civilisasjon» (Ortega y Gasset 1934, s. 103). Dette er spesielt viktig i forbindelse med byrommet fordi det er nødvendig å forstå de komplekse interaksjonene som bidrar til å forme byens fysiske og samfunnsmessige manifestasjon, og er noe både vitenskapen og humaniora har fått større forståelse for i senere år[1].

3.4 Mennesket i den moderne byen

Opplysningstid og vitenskap førte til mer effektive produksjonsmetoder, økt produktivitet i landbruket og fremskritt i medisinen som i sin tur resulterte i en eksplosiv befolkningsvekst. I England vokste industribyer frem på 1700-tallet, i første omgang på steder nær råvarer og energi. Etter hvert som jernbanen gjorde at fabrikkene ble mindre stedbundne, ble det mer lønnsomt å konsentrere dem i storbyer der det ikke var noen mangel på billig arbeidskraft. Dickens maner frem industribyen med svarte murstein, støyende maskiner og skorsteiner som spytter ut røyk og elver med purpurfarget, illeluktende vann, monotone gater med mennesker som ser like ut, som følger den samme timeplanen og utfører det samme arbeidet, dag ut og dag inn, år ut og år inn (Dickens 1987, s. 33-34).

Immigranter som flytter fra landsbygda til storbyens trange og illeluktende gater kan regne ut på forhånd tilnærmelsesvis hvor mye de forkorter livene sine etter sannsynlighetsloven, påpeker Reclus i 1866. Nykomlingen utsetter ikke bare seg selv for lidelser og faren for en tidlig død; han fordømmer også sine etterkommere: «Uten den stadige strømmen av landsens folk og utlendinger som villig marsjerer inn i døden kunne ikke storbyer rekruttere sine enorme innbyggertall» (Reclus 2013, s. 107).

[1] Se avsnitt 3.7

Det er ikke før koleraepidemien på begynnelsen av 1810-tallet, bemerker Engels, at helsemyndighetene, i frykt om at sykdommen kunne spre seg til de bedrestilte klassene, gir uttrykk for bekymring over de fattiges forferdelige levekår (Engels 1968, s. 76-77).

I Paris er det først og fremst frykten for revolusjoner som motiverer byfornyelse. Når Haussmann får i oppdrag å modernisere Paris, forteller Benjamin, er det egentlige formålet å sikre byen mot borgerkrig. Han vil gjøre det umulig å reise barrikader i Paris for all tid, på to måter: Ved å bygge så brede gater at det er umulig å bygge dem, og ved å åpne gjennomfartsveier som gjør avstanden mellom militærbrakkene og arbeiderdistriktene så kort som mulig. Paris får vide avenyer, gass, kloakk, vann, skoler og andre tjenester, og samtidig øker byens innbyggere fra litt over en million til to. I 1864 gir Haussmann uttrykk for sitt hat mot den rotløse befolkningen i storbyene, som hans egne prosjekter bidrar til å øke. Nabolagene i Paris mister egenart, pariserne begynner å føle seg som fremmede i deres egne by, og blir bevisst om dens umenneskelige karakter (Benjamin 2007, s. 160).

3.5 Byen som maskin

Når myndighetene på 1800-tallet velger å gå bort fra den byplanmessige og sosiale laissez-faire politikken som har preget den tidlige fasen av industrirevolusjonen, er det til fordel for en kombinasjon av byråkrati og private interesser. Teknikere skal løse byens problemer uten å befatte seg med helheten, mens kunstnere skal pynte på den uten å utfordre dens struktur. Dette skillet mellom «teknikere» og «kunstnere» har underminert integrasjonen og dermed også den formale kvaliteten til mange bruksgjenstander: «Kunstverkene» skiller seg ut fra mengden av intetsigende og vulgære objekter (Benevolo 1975, s. 50).

På det stilhistoriske kart forbindes industrirevolusjonens sene fase og den tidlige modernitet med historisme; man bruker elementer fra forskjellige epoker, enten i relativt stilrene klassisistiske bygninger eller i eklektiske blandinger som kan virke sjarmerende i dag, men som ofte er blitt definert som «stilforvirring». Armert betong blir tatt i bruk mot slutten av 1800-tallet, men man fortsetter lenge å feste masseproduserte dekorative elementer utenpå betongveggene, for at bygningene ikke skal skille seg ut fra de gamle. Den uunngåelige motreaksjonen kan oppsummeres i Adolf Loos' sammenligning av ornamenter og kriminalitet og Mies van der Rohes berømte motto «less is more». Som Péter Érdi påpeker, reflekterer reduksjonisme i design den mekanistiske reduksjonismen som preger perioden:

> Det tjuende århundrets vitenskap, inklusive biologi, var dominert av mekanistisk reduksjonisme. Universet, inklusive liv, ble ansett som «mekanismer». Forståelse av et hvilket som helst system krevde derfor ingeniørens mentale strategi: Hele systemet skulle reduseres til dets deler. Kunnskap om partene impliserte full forståelse for helheten (Érdi 2008, s. 4).

Man aksepterer metoden som går fra det spesifikke til det generelle som prinsipp for arkitektonisk forskning. Hvert prosjekt må brytes ned til dets minste bestanddeler, hvorpå elementene settes sammen igjen på en ny og rasjonelt motivert måte. Som følge erstattes byens tradisjonelle funksjonsblanding med en inndeling etter fire funksjoner (bolig, arbeid, rekreasjon og samferdsel) (Benevolo 1975, s. 164).

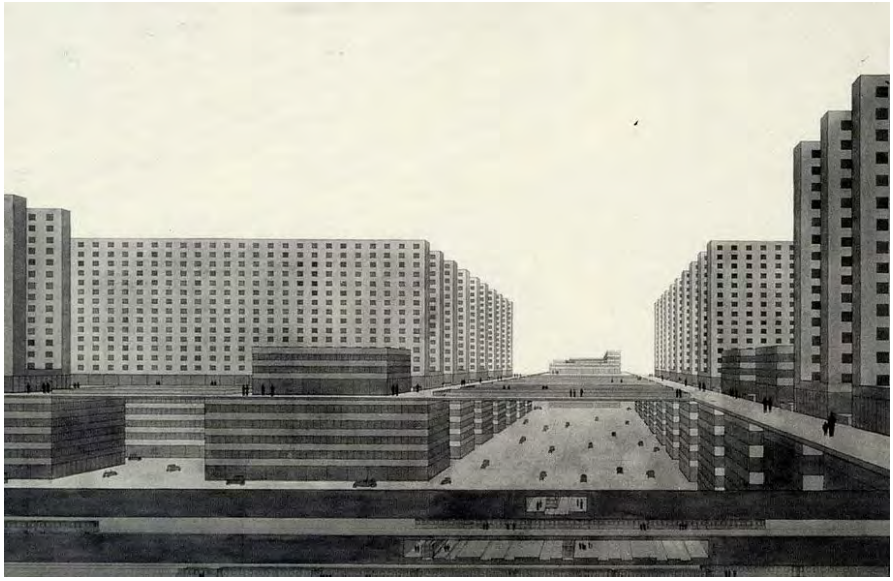
Mot slutten av 1800-tallet får moderniteten eller den moderne tid, som kan sies å ha begynt med opplysningstiden, sitt eget formspråk: Modernismen. Og ser vi nærmere på utviklingen i retning av et mekanistisk og reduksjonistisk syn på verden, blir det klart at modernismen ikke er så mye årsaken til vår tids golde urbane omgivelser og fremmedgjøring, som den fysiske manifestasjonen av mer generelle og dyptgående fenomener. Rowe og Koetter påpeker at dens gjennomslagskraft har mindre å gjøre med teknisk innovasjon eller formelt repertoar enn med dens religiøse undertoner; idealet var å vise fordelene med et kvasi-fransiskansk eksistensminimum (Rowe & Koetter 1973, s. 144).

Som eksempel siterer de Le Corbusier som kunngjør begynnelsen på en «verdig periode der mennesket har gitt avkall på det overdådige» og som understreker at «den dag dagens samfunn, som nå er så sykt, blir klar over det bare er arkitektur og byplanlegging som kan gi resepten for dets sykdom, da vil dagen være kommet for å sette den store maskinen i bevegelse» (Le Corbusier 2004, s. 12-13). At det er snakk om mer enn et rent formspråk er tydelig; at dette formspråket kan virke brutale og krever «sterkt utviklede evner gjennom sin egen abstraksjon» er noe Le Corbusier selv innrømmer (Le Corbusier 2004, s. 34).

Primære former er vakre former fordi de er lette å lese, forklarer Le Corbusier: «Ved hjelp av regnekunsten lager ingeniørene geometriske former, og tilfredsstiller våre øyne gjennom geometri og vår sjel gjennom matematikk. Deres verk er på vei mot stor kunst» (Le Corbusier 2004, s. 32).

Allerede i renessansen tar man i bruk aksial geometri og symmetri for å gi uttrykk for menneskets dominans over naturen; det mest berømte eksempelet på dette er den italienske hagen, som står i skarp kontrast til det som skulle bli den engelske parken, som er nøye planlagt for å gi inntrykk av å ha vokst frem spontant og «naturlig». Og i skrivende stund

(*Mot en Arkitektur* kom ut i 1923) hadde Le Corbusier all grunn til å beskrive disse formene som resultater av regnekunsten.



Figur 5: Ludwig Hilbersheimers High-Rise City, 1924

Byer med rettvinklede gater, eller rutenett, er ingen ny oppfinnelse; Pompeii og Babylon var langt fra å være de første byene planlagt på denne måten. Men som Sennet forklarer har den romerske byen et klart identifiserbart sentrum og er omringet av en bymur, mens for eksempel rutenettet som blir planlagt for Manhattan i 1811 ikke har noen sentrale områder, og kan i prinsippet gjentas i all uendelighet (Sennett 1990, s. 48). Sennett forteller at i Chicago velger man å jevne høyder med jorden og drenere bekker, og når det ikke er mulig å «temme» naturen velger man å ignorere den; for eksempel ved å la gatene slutte ved elvebredden og fortsette på motsatt side, istedenfor å legge en vei langs elvebredden og dermed utnytte mulighetene naturen byr på (Sennett 1990, s. 52).

3.6 Argumenter for menneskevennlig byplanlegging

På midten av 1800-tallet blir ikke bare Paris men også Wien modernisert. De gamle bastionene blir jevnet med jorden, og middelalderbyen omringet av bulevarder og nye bygårder. Arkitekten og urbanisten Camillo Sitte advarer mot å gå altfor grundig til verks; selv om han innrømmer at modernisering er nødvendig, understreker han samtidig at det er viktig å verdsette og bevare middelalderens plasser og torg. Byplanlegging har siden antikken

først og fremst vært et kunstnerisk fag, og det er først i vårt århundre at byvekst og planlegging er blitt et nesten utelukkende teknisk anliggende (Sitte 1965, 3-4).

Sitte analyserer gamle plasser og torg, spesielt fra middelalderen, og forklarer hva som gjør dem til gode byrom. Han legger spesielt vekt på måten fotgjengeren opplever gaten, for eksempel når han runder et hjørne og får øye på en kirkefasade. Han erkjenner at det er umulig å endre det faktum at folk ikke lenger bruker byens torg og plasser til å utveksle nyheter og handle, og at det fargerike virvaret av feiringer, parader og prosesjoner har forsvunnet fra gater og plasser: «Livet i forgangne tider var, når alt kommer til stykket, mye mer gunstig for en kunstnerisk byutvikling enn vårt matematisk presise moderne liv» (Sitte 1965, s, 106).

I 1915 forklarer den skotske biologen, sosiologen og geografen Patrick Geddes at vi må ikke begynne med grunnleggende anliggender som samferdsel og deretter gi dem slike estetiske kvaliteter som perspektiv og så videre, men at det aller viktigste er å forsøke å forstå byens ånd, dens historiske essens og kontinuerlige liv (Geddes 1949, s. xxx).

I forordet til *The Death and Life of Great American Cities* fra 1961 kunngjør Jane Jacobs at boken er et angrep på samtidens byplanlegging. Den handler ikke om hvordan byer bør gjenreises eller i hvilken stil de bør tegnes; angrepet er rettet mot prinsippene og målene moderne, ortodoks byplanlegging og gjenreisning er basert på (Jacobs 1961, s. 3). Ensidige arealformål eller med andre ord rene boligfelt og forretningsdistrikter, spredt bebyggelse og sosial segregering er noen av ondene hun advarer mot: Jacobs er opptatt av menneskene i byen, og hvordan byens fysiske form kan legge til rette for et dynamisk og mangfoldig samfunn (Jacobs 1961, s. 3-25).

I 1966 utfordrer Aldo Rossi det som kan defineres som funksjonalismens grunnsetning, Louis Sullivans berømte slagord fra 1896 *form follows function*; han påpeker at funksjon ikke kan forklare hvorfor vi fortsetter å sette pris på urbane elementer selv om de ikke lenger tjener noe formål; ofte ligger verdien av slike elementer bare i deres form, som er en vesentlig del av byens generelle form (Rossi 1984, s. 60). Rossi sammenligner byen med kunstverk: «Er ikke byens komponenter, disse karakteristiske og karakteriserende urbane realitetene, i og med at de er kollektive menneskeverk, blant menneskets mest autentiske vitnesbyrd?» (Rossi 1966, s. 109).

I 1978 understreker Christian Norberg-Schulz betydningen av stedsidentitet eller *genius loci*: «Når stedet ikke lenger har noen klar identitet, svekkes menneskets muligheter for å utvikle en personlig identitet. Det er derfor all grunn til å anta at stedstapet er en medvirkende årsak til vår tids menneskelige rotløshet og fremmedgjøring» (Norberg-Schulz 1992, s. 16).

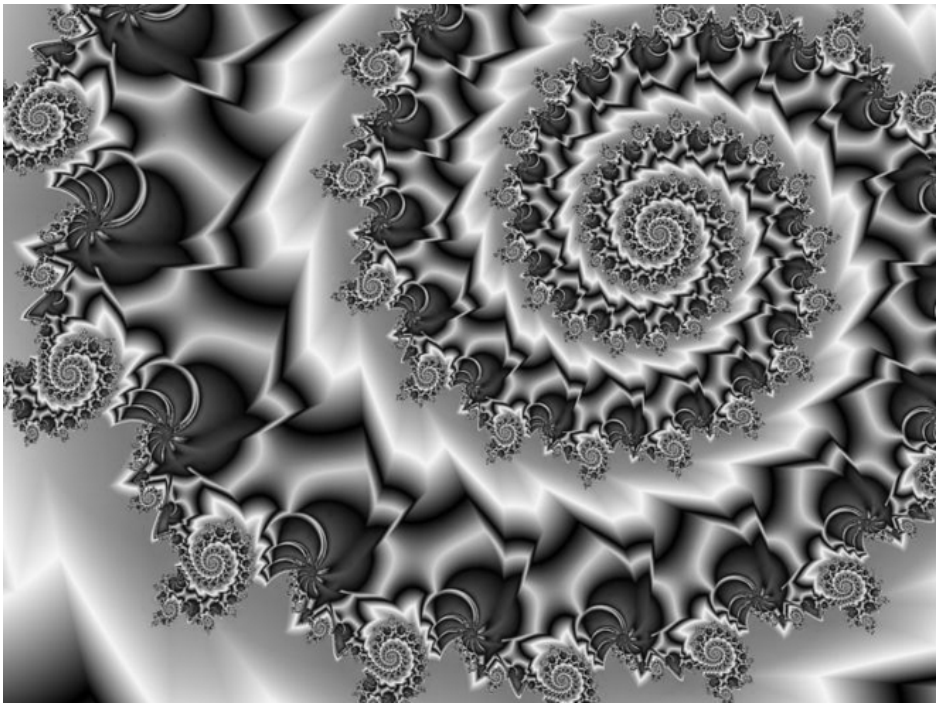
I 1979 drøfter Rowe og Koetter forholdet mellom den tradisjonelle byen, der bygningene bidrar til å danne lukkede rom, og den moderne byen planlagt etter funksjonalistiske prinsipper, med ensidige arealformål og frittstående bygninger omgitt av plener. De antyder at hvis en forestiller seg en by som utelukkende består av isolerte objekt-bygninger, så er dette ensbetydende med å eliminere den offentlige sfæren, og spør om funksjonalismes kvaliteter – lys, luft, hygiene, utsikt, rekreasjon og åpenhet – kan veie opp for dette tapet. (Rowe & Koetter 1973, s. 64). Spørsmålet er ikke om den tradisjonelle byen er god eller dårlig, om den er på bølgelengde med tidsånden eller ikke; det er et spørsmål om sunt vett og felles interesse, og det beste ville være å planlegge en slags strategi for sameksistens. Forfatterne ber derfor om befrielse fra befrielsens by (Rowe & Koetter 1973, s. 66).

Det er mange andre arkitekter, urbanister og andre eksperter som har talt den menneskevennlige byens sak; men ett at de viktigste bidragene er å finne i skjønnlitteraturen, eller nærmere bestemt Italo Calvinos *Usynlige Byer* fra 1972 og bokens femtifem beskrivelser av imaginære byer. Calvino forteller om Cloe, den store byen der menneskene ikke kjenner hverandre ute på gaten; Ersilia der innbyggerne trekker tråder mellom hushjørnene for å fastsette forbindelsene som styrer byens liv, til det er blitt så mange tråder at man ikke kommer fram mellom dem, og da drar innbyggerne sin vei; og Ottavia, spindelvevsbyen som svever i det tomme, mellom to bratte klipper, bundet fast til to tinder med rep, kjeder og gangbroer. Det Calvino gjør er å åpne våre øyne for egenartens verdi, og i hvilken grad menneskene i byen bidrar til å skape den. Han maner frem byer der samfunnet og den fysiske byen har utviklet seg i takt: Innbyggerne har preget byen, og blitt preget av den, og århundrer av gjensidig påvirkning har resultert i noe helt enestående (Calvino 2006). Kjernen i denne diskursen formuleres i klare vendinger av Max Sorre (1880-1962), her i et sitat fra Aldo Rossi: «Hvordan påvirker omgivelsene individet og samfunnet? Max Sorre har svart at dette spørsmålet er interessant i den grad det stilles sammen med dets motstykke: hvordan forandrer mennesket sine omgivelser? Med dette forandrer menneskeøkologien plutselig mening: Og den involverer hele menneskets historie» (Rossi 1966, s. 124).

3.7 Kompleksitet i vitenskap og i byen

I 1708 hevder Vico at de som utmerker seg i vitenskapen er de som leter etter en enkelt årsak som mange fenomener kan spores tilbake til, mens i samfunnskunnskap er det de som ser etter mange årsaker til ett enkelt forhold for å gjette seg frem til den riktige som vil seire

(Vico 1990, s. 133). Noe slikt skille kan neppe trekkes i dag; det stilles krav til en mer helhetlig forståelse av komplekse dynamiske systemer i tillegg til reduksjonisme i vitenskapen (Érdi 2008, s. 4). Og om vitenskapen noensinne har hevdet å sitte inne med absolutte sannheter, så er dette definitivt ikke tilfelle i dag. Nye oppdagelser har avkreftet eller endret så mange hypoteser at vitenskapsmenn i dag uttrykker seg mer forsiktig:



Figur 6: Computergenerert bilde av fraktal

> Istedenfor å hevde at våre fakta er alt som teller er det «mer korrekt å si at 'ved å gå ut fra dette og dette, og følge dette regelverket, kan vi implisere dette og dette'. Det er ikke noe å skamme seg over. Vi kan innrømme at vi ikke har den endelige og ufeilbarlige sannheten (Érdi 2008, s. 361).

Jacobs oppsummerer utviklingen fra reduksjonisme til kompleksitet; hun forklarer at i perioden fra syttenhundretallet til nittenhundretallet mestrer fysikere analysen av problemer med to variabler, som for eksempel hvordan gasstrykk avhenger av gassens volum. Denne typen vitenskap har gitt oss teorier om lys, lyd, varme og elektrisitet. Etter 1900 blir en annen metode for å analysere fysiske problemer utviklet. I stedet for å studere problemer med to eller i det meste tre eller fire variabler, så forsøker man å analysere situasjoner med et endeløst antall variabler. Fysikere, og spesielt matematikere, utvikler effektive sannsynlighetsmetoder og statistiske metoder for å håndtere det som kan defineres som problemer av uorganisert kompleksitet. På 1930-tallet begynner man så å studere en tredje

kategori, *organisert kompleksitet* eller problemer der man har med et stort antall faktorer å gjøre, men der disse faktorene er innbyrdes forbundet i en organisk helhet. Biologiske organismer sorterer under denne kategorien, og det samme er tilfelle med byer og deres nabolag (Jacobs 1961, s. 431-433).

Som Lash og Urry påpeker forutsetter reduksjonisme differensiering, mellom institusjonelle, normative og estetiske sfærer. Postmodernismen har medført en «avdifferensiering», eller en nedbrytning av skillene mellom disse sfærene og kriteriene som regulerer vertikale dimensjoner (Lash & Urry 1996, s. 272).

At vår verdensanskuelse påvirkes av nyutvikling i vitenskapen kan lett illustreres ved for eksempel måten computerfremstilte fraktaler og mikroorganismene fotografert av elektroniske mikroskoper har endret på vår forståelse av rene eller primære geometriske former. Klassisk matematikk var basert på Euklids regelmessige strukturer; men det var noen matematiske strukturer som ikke passet inn i Euklids og Newtons mønstre. De ble ansett som patologiske, som et «monstergalleri», til Mandelbrot introduserte fraktal geometri i 1975 (Mandelbrot 1977, s. 3):

> Hvorfor kalles geometri ofte kald og tørr? En grunn er at den ikke er i stand til å beskrive formene til en sky, et fjell, en kystlinje eller et tre. Skyer er ikke sfærer, fjell er ikke kjegler, kystlinjer er ikke sirkler og bark er ikke glatt, og lyn slår ikke ned i en rett linje.

Figur 7: Beko-bygningen i Beograd, prosjekt av Zaha Hadid fra 2012

Mange mønstre i naturen er så uregelmessige og fragmenterte, forklarer Mandelbrot, at naturen ikke bare viser en høyere grad, men en helt annet nivå av kompleksitet enn det som kan defineres som Euklidsk geometri. Den nye geometrien han har utviklet beskriver mange av de uregelmessige og fragmenterte mønstrene vi har rundt oss, som utgjør en familie av former han kaller fraktaler (Mandelbrot 1977, s. 1).

Fraktal geometri, forteller Mandelbrot, viser at matematikk ikke bare er streng, men har et skjult ansikt: «en verden av ren plastisk skjønnhet vi ikke ante eksisterte før nå» (Mandelbrot 1977, s. 4).

En mindre kartesiansk matematikk og en mer kompleks verdensanskuelse har funnet uttrykk i organiske former i design og arkitektur, som dessuten er blitt muliggjort av avansert programvare som gjør det mulig å utføre statiske beregninger for slike bygninger på en brøkdel av tiden det ville tatt for bare noen tiår siden.

3.8 Modernitet uten modernisme

I 1986 kommenterer Lucien Kroll nye holdninger og trender i arkitektur, som den ivrige forkastelsen av modernismens kanon, det kreative anarkiet forbundet med utforskingen av den nye friheten, og de gamle modernistenes forsøk på å bevare alt som før (Kroll 1986, s. 2). Han understreker at det eneste postmodernister har til felles er deres forkastelse av modernismen, men at det bare er utseendet som er endret, mens underliggende prosedyrer og teknikker forblir identiske (Kroll 1986, s. 11).

Det er ikke tvil om at modernismen har preget etterkrigsårene, og at mange har opplevd muligheten til å kritisere den og forkaste dens prinsipper som en befrielse. Le Corbusier har utnevnt seg selv som talsmann for modernismen, og er senere blitt gjort til syndebukk for mange av den moderne byens onder. Men i dag, nesten tretti år senere, fremstår Krolls observasjoner som profetiske. Mye tyder på at vi har lagt skylden på modernismen for mange problemer som i virkeligheten er forbundet med moderniteten, og som med andre ord kan spores mye lengre tilbake i tid.

Anthony Giddens analyserer moderniteten, og påpeker at de livsformer den har frembrakt på hittil usett måte har revet oss bort fra alle tradisjonelle former for sosial orden, og at byen er et eksempel på dette: «Moderne urbane bebyggelser omfatter ofte de tradisjonelle byenes områder, og det kan se ut som om de bare har spredd seg utover fra dem.

I virkeligheten er moderne urbanisme basert på etter helt andre prinsipper enn dem som i tidligere perioder skilte den førmoderne byen fra landet».

I de siste tiår har kunnskapen om hvordan byer og byrom kan planlegges slik at de faktisk fremmer sosial kapital gjort store fremskritt, og man har fått større forståelse for mangfoldet i den komplekse, tradisjonelle byen. Men samtidig har problemene eskalert. Som Giddens påpeker har vi ikke beveget oss hinsides moderniteten; vi lever i en fase der den radikaliseres. I førmoderne samfunn faller rom og sted i stor grad sammen, siden samfunnslivets romlige dimensjoner er dominert av nærvær. Modernitetens fremvekst har imidlertid i stadig større utstrekning revet rommet vekk fra stedet, ved å skape forbindelser med andre som ikke befinner seg i samme fysiske rom. Rommet frakobles med andre ord stedet (Giddens 1997, s. 14- 43).

Joshua Meyrowitz forklarer at telefon, epost og elektroniske media gjør at vi skaper «psykologiske nabolag» som ikke eksisterer i noe fysisk rom, uten at vi dermed nødvendigvis taper tilknytning til steder; vi velger i stadig større grad hvor vi vil bo på grunnlag av faktorer som vær, arkitektur, utdanningsmuligheter, befolkningstetthet, underholdningsmuligheter, generelt utseende, og til og med «kjærlighet ved første blikk». (Meyrowitz 2004, s. 25).

Bauman kaller den nye realiteten for den «flytende modernitet» fordi det som kjennetegner dagens samfunn er dets flytende karakter, det faktum at kontinuerlige og uopprettelige endringer av gjensidige posisjoner kan forårsakes av selv lette påkjenninger, fordi båndene mellom disse posisjonene er så svake (Bauman & Yakimova 2002, s. 2).

MacCannell identifiserer to typer reisende, turister som besøker eksotiske destinasjoner men krever samme levestandard som hjemme og mennesker som forlater sine hjemland i alle verdenshjørner på jakt etter et bedre liv; han hevder at vår kultur er dypt og permanent endret av disse folkevandringene, noe han tolker som et hovedsakelig positivt fenomen fordi disse endringene skaper grobunn for den innovasjonen og kreativiteten som skal til hvis vi skal overleve i en epoke dominert av globalisme og avansert kapitalisme (MacCannell 1992, s. 1-3). Mobilitet og nomadisme er imidlertid ikke bare forbundet med innvandrere og turister. Som Bauman påpeker, har langt fra alle som slår seg ned på et sted i dag noen planer om å bli værende: «I dag søker individet steder som kan tilby nye og kortvarige lykkestunder, og det er på ingen måte sikkert at kjære og kjente steder vil være mer attraktive enn nye og uprøvde. Men uansett hvilket sted vi foretrekker vil vi se på tapet av mobilitet, det å bli på samme sted, som lite attraktivt» (Bauman 2003b, s. 23).

3.9 Gjenopprettelse av det offentlige rom

> Og så hører vi hele tiden gjentatt at samfunnet kan oppløse seg, at det er ved å oppløse seg, og at alt som skal til er at dets voktere ser den andre veien eller slakker på tøylene. Men etnografien viser at selv de villeste stammer, som bor i usle kvisthytter i dype skoger, lever i familier og stammer (…) Med andre ord er ikke samfunnet (…) noe som noen plutselig har funnet opp eller bestemt seg for å skape, en kontrakt, en vilkårlig tilstand som finnes i dag men ikke i morgen. Det er et naturlig, primitivt, permanent, universalt og nødvendig *faktum* (…)
>
> Carlo Cattaneo, 1801-1869 (Cattaneo 1950, s. 15)

Når Hausmann delte Paris opp i homogene distrikter, forklarer Sennett, eliminerte han en essensiell komponent i det offentlige rom, nemlig sameksistensen av forskjellige funksjoner i ett og samme område, som er kilde til mangfoldige opplevelser. Det offentlige rom der naboer kjenner hverandre av syne og der fremmede snakker sammen er blitt til plasser og gater der anonyme folkemasser ikke lenger danner samfunn. Ifølge Sennett ser begrepene samfunn og mengder til å være antitetiske i dag; mennesker unngår hverandre i byrommet, og det hersker en frykt for at folkemengder kan trekke ut det verste i mennesket. Sennett understreker at mennesker bare kan være sosiale når de har en viss beskyttelse fra hverandre, i form av et skille mellom privat og offentlig sfære, men at mennesker har et stort potensiale for å leve sammen i grupper, også på lite plass: «Historisk sett er det døde offentlige liv og perverse samfunnsliv som det vestlige middelklassesamfunnet lider under en anormalitet» (Sennett 1977, s. 297-312).

Vi er så vant til å lese om hvordan nasjonale og internasjonale myndigheter invaderer vårt privatliv på nettet at vi glemmer at det faktisk ikke er privatlivet, men det offentlige livet, interaksjonen mellom fremmede og bekjente i byrommet, som i dag er i fare for å bli utryddet. Ifølge Bauman er det største dilemmaet i den flytende modernitet det faktum at selv om individet er overlatt til seg selv og teoretisk sett har muligheten til å realisere seg selv uhindret, så har det ikke noen mulighet til å kontrollere den sosiale arenaen som muliggjør eller umuliggjør en slik realisering (Bauman 2000, s. 38).

Avgrunnen mellom individets forfektede og faktiske muligheter har oppstått, og blir stadig dypere, nettopp på grunn av tapet av det offentlige rom, eller med andre ord agoraen der det offentlige og det private møtes, og der private problemer oversettes til de offentlige anliggenders språk, og man søker, forhandler og avtaler offentlige løsninger for private problemer. Bauman understreker at samfunnskritikkens oppgave ikke lenger er å forsvare privatlivets autonomi fra den offentlige sfære, fra en allmektig og upersonlig stat og fra byråkratiets tentakler, men å forsvare den offentlige sfære som er ved å forsvinne, eller med

andre ord å redesigne og gjenbefolke det offentlige rom som både individer og politisk makt er ved å forlate, sistnevnte til fordel for et elektronisk og ekstraterritorialt nettverk. Agoraen, som i dag i stor grad er tom, må renoveres og gjenopprettes som arena for møter, debatt og forhandling mellom individet og samfunnet, privat og offentlig ve og vel. (Bauman 2000, s. 39-41).

Ved å hevde at det skjønne er det som skaper samfunn krysser filosofen og estetikkteoretikeren Vattimo grensen mot sosiologi, mens Bauman angriper problemet fra sosiologiens vinkel og når samme konklusjon når han fastslår at den offentlige sfære må gjenopprettes, også ved å redesigne og renovere de fysiske rommene.

En viss positiv utvikling i retning av større interesse for lokal egenart og stedskvalitet kan observeres; denne trenden manifesteres blant annet av høyere verdsetting av nabolag og av betydningen av symboler som skaper stedsidentitet, og en voksende interesse for lokalpolitikk og lokal kultur. (Lash & Urry 1996, s. 284). Lokale offentlige administrasjoner - som konkurrerer med hverandre om å bli valgt av ressurssterke innflyttere, bedrifter, turister og andre besøkende - har fått øynene opp for verdien av gamle steder, håndverk og tradisjoner, og mange steder blir renovert og forskjønnet for å gjøre dem mer attraktive: «Det er blitt viktig å gjøre urbane rom til steder man kan spasere i og leve i, og ikke bare komme seg igjennom så fort som mulig» (Lash & Urry 1996, s. 248-250)[2].

Hvordan kan det skjønne – eller det jeg kaller byrommets estetikk – bidra til å skape samfunn? Det er snakk om en interaksjon mellom mange forskjellige faktorer, som analyseres i neste kapittel av oppgaven.

[2] Se avsnitt 5.4

4 Byrommet som objekt

4.1 Teaterscenen som metafor for byrommet

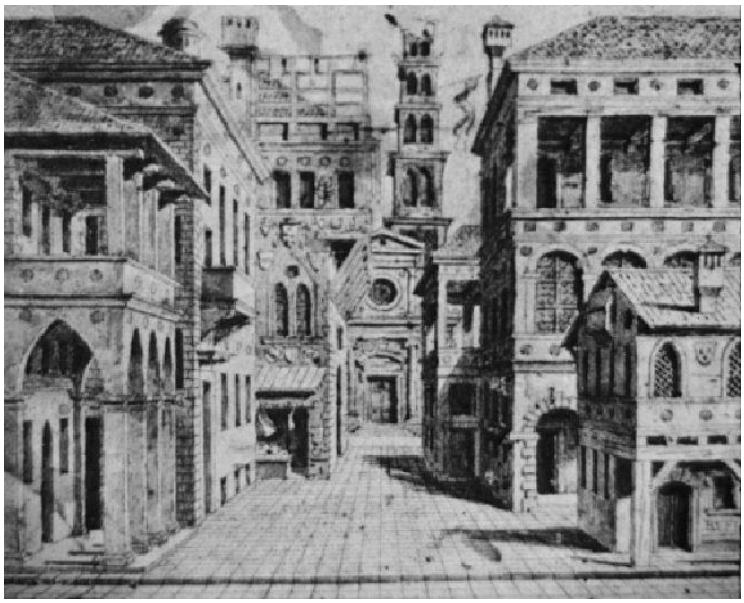
All the world's a stage,
And all the men and women merely players.
(Shakespeare 1997)

Om byens gater danner vinkelrette nett eller radiale sirkler er irrelevant for vår opplevelse av byen, forklarer Rossi, fordi vi bare kan se og oppleve slike arrangementer på papiret, og ikke når vi er i byrommet; det eneste som er av betydning for vår opplevelse av byen er det vi kan ta inn med blikket, det vil si en enkelt gate eller plass (Rossi 1966, s. 29).

En byopplevelse kan med andre ord sammenlignes av opplevelsen av en teaterscene, et definert rom med objekter og mennesker, der handlinger utspiller seg i tid og rom, og denne metaforen gjør det mulig å dekonstruere og analysere elementene i byrommet. Det er ikke noe nytt i en slik sammenligning: Richard Sennett forteller at Sebastiano Serlio (1475-1554) - arkitekten som blant annet er kjent for å ha systematisert og kanonisert de fem søyleordenene – i likhet med andre arkitekter i sin samtid ofte brukte teaterscenen for å teste utformingen av gater: «Han eksperimenterte med baktepper, sceneskulpturer, og til og med scenemaskiner; det som fungerte på scenen ble ofte brukt som retningslinje for hvordan man kunne organisere kropper i bevegelse i en gate» (Sennett 1990, s. 159).

Böhme påpeker at iscenesetting er blitt et grunnleggende aspekt i vårt samfunn, og at vi i dag iscenesetter blant annet politikk, sportsarrangementer, personligheter og byer; han hevder også at denne bruken av iscenesettelse som paradigme er tegn på at våre liv teatraliseres (Böhme 2013, s. 6).

Iscenesettelse som fag, eller med andre ord kunnskapen og ferdighetene som gjør det mulig å kombinere forskjellige medier, teknikker og effekter for å skape atmosfærer - i teateret, på konsertscener, på kjøpesentre eller i byrom – har utvilsomt gjort store fremskritt og er i stadig utvikling. Arbeid er teater, påpeker Pine & Gilmore og forklarer hvordan en næringsdrivende kan gi sine kunder rike sanseopplevelser og dermed tiltrekke besøkende til handlesentre og andre kommersielle aktiviteter. De dekonstruerer omgivelsene og kundens opplevelser på grunnlag av teateret og dets elementer, inklusive ansatte og rollene de spiller (Pine & Gilmore 2011).



Figur 8: Scenemaleri for komedie av Sebastiano Serlio, 1545

Det er ikke tvil om at det som foregår i det Bauman definerer som «konsumismens templer» har svært lite å gjøre med livet som går sin gang utenfor kjøpesenterets dører; når man besøker et slikt tempel er det som om man blir «transportert til en annen verden»; kjøpesenteret kan være i byen men det er ikke en del av den (Bauman 2000, s. 98). Det er mange grunner til ikke å tolke opplevelsesøkonomiens teorier og metoder ukritisk, og det er viktig å huske at deres formål på ingen måte er å skape samfunn eller deltakelse, men kjøpelyst. Men hvis folk flokker til disse sentrene kan det være fordi utviklerne har forstått at mennesker trives på folksomme steder, og at fellesområdene i kjøpesentre er planlagt på grunnlag av kunnskap om hva slags rom, utforming og dimensjoner mennesker trives med. Vi har, som Böhme påpeker, mye å lære fra paradigmet scenekunst, eller kunsten å iscenesette atmosfærer, både fra et teoretisk og fra et praktisk synspunkt (Böhme 2013, s. 6).

4.2 Rommets avgrensning: vegger og gulv

Vi er ennå ikke blitt vant til å tenke på arkitektur som rom, forklarer Zevi på femtitallet, og understreker at historiske studier av arkitektur som regel er begrenset til filologiske bidrag om sosiale faktorer, konstruksjon, volumetriske og dekorative egenskaper, som utvilsomt er nyttige men at det er umulig å kommunisere arkitekturens verdi hvis vi ignorerer dens romlige essens (Zevi 1957, s. 23). Arkitektoniske rom kan ikke defineres på grunnlag av samme dimensjoner som malerier og skulpturer: «Rommet som fenomen blir en konkret realitet bare i arkitektur, og utgjør derfor dennes særegenhet» (Zevi 1957, s. 28).

Gadamer bekrefter: «Arkitektur er romdannende simpelthen, og som sådan utformer den rommet i samme grad som den frigjør det. (…) Byggverket er utsmykning, stemningsbakgrunn og en enhetlig ramme for en livsform» (Gadamer 2012, s. 190).

I 1889 påpeker Camillo Sitte at frittstående bygninger ikke bare er uheldige fordi de ikke skaper byrom, men også fordi det kan være mer interessant å se en monumental bygning når man runder et hjørne i en trang gate enn å observere den i et uniformt tomrom (Sitte 1965, s. 29-30).

Mens frittstående bygninger i andre kontekster vil kunne observeres fra alle sider og oppfattes som objekter, vil bare en eller to fasader være synlige når bygningen er del av en sammenhengende rad. Strukturen som dannes av flere bygninger og rommet de skaper vil være viktigere enn den enkelte bygningen; som Zevi understreker spiller utformingen av de enkelte bygningene utvilsomt en viktig rolle i byrommet, men likevel kan en gruppe bygninger av høy arkitektonisk kvalitet definere et dårlig urbant rom, og omvendt (Zevi 1957, s. 30).

Figur 9: La Défense, Paris

Bygninger som danner rom bidrar til å skape noe som er større enn summen av delene, men de taper samtidig utvilsomt status som objekter. De gir avkall på individualitet til fordel for *urbanitet*, en egenskap som ifølge Zevi mangler i «monumentale» arkitekter, egosentrikere og individer som vil hevde deres personlighet. Vi lever i en tid, forklarer han, da alle kunstnere streber etter å være originale, å skille seg ut, å vise at de er bedre enn andre, og vi er omgitt av bygninger som har alle kvaliteter unntatt urbanitet. Men summen av mange slike

forsøk på originalitet resulterer i mye større monotoni enn bydeler fra for eksempel1800-tallet. Moderne områder bygget av spekulanter gir samme inntrykk som en fest der alle prøver å tiltrekke seg oppmerksomheten, og ingen hører på noen andre (Zevi 1957, s. 200).

Høy arkitektonisk kvalitet er ikke alltid ensbetydende med gode byrom. Hvis estetisk utforming av omgivelsene skal kunne være bærekraftig, må ikke bare byrommet være av høy estetisk kvalitet, men også være utformet på en slik måte at det inviterer til opphold og interaksjon med andre. Som Norberg-Schulz understreker, deltar arkitekturen i samfunnets aktiviteter ved å skape en praktisk ramme om det som foregår, som kan være psykologisk heldig og uttrykke at det hele er til det felles beste, men også utgjøre en upraktisk og uheldig ramme. (Norberg-Schulz 1967, s. 104). Bauman påpeker at mange såkalte offentlige rom i byen ikke kan defineres som sosiale arenaer. Som eksempel på et slikt sted nevner han La Défense, plassen Mitterand fikk anlagt i Paris på åttitallet (fig. 9). Han bemerker at det som er slående er hvor lite velkommen en føler seg der; alt i syne er imponerende, men det er ingenting som får en til å ønske å bli værende der; det er ingenting som bryter med plassens ensformige og monotone tomhet. De som ankommer plassen med T-banen skynder seg over plassen, og forsvinner (Bauman 2000, s. 96-97).

Figur 10: Palazzo Ragione, Milano, fra 1233

Steven Flusty analyserer *interdictory spaces* – som jeg har valgt å oversette til prohibitive rom[3] – det vil si rom som kan se ut som om de er beregnet på å ekskludere ved en kombinasjon av funksjoner og kognitive inntrykk. Noen rom er passivt aggressive, fordi høydeforskjeller eller vanskelig adgang gjør dem lite synlige eller vanskelige å nå, mens andre avviser på mer manifest vis, ved hjelp av vegger, kontrollposter, benker på utsatte steder uten skygge og ly eller iøynefallende overvåkningskameraer. (Dear & Flusty 2002, s. 221).

Figur 11: Plassen som dannes av Palazzo della Regione, Milano

Som Bauman observerer er de fantastiske bygningene som omringer La Defense-plassen utformet slik at en kan se på dem, men ikke inn i dem; fasadene i reflekterende glass ser ikke ut til å ha hverken vinduer eller dører med adgang fra plassen: «De presterer å snu ryggen til plassen de vender mot» (Bauman 2000, s. 96). Også Sennett bemerker at bygninger med glassruter mot gaten, og bare noen få innganger, oppleves som mer isolert fra gaten enn eldre bygninger med mindre vinduer som kan åpnes. (Sennett 1990, s. 110).

Det ultimate motstykke til denne typen isolasjon er kanskje Palazzo Ragione, reist i Milano i 1233 som byens tinghus (fig. 10). Pengelånere, notarer og handelsmenn hadde sine båser i loggiaen, mens myndighetene holdt til i etasjene over. Bøddelens tau hang fra ett av vinduene, fengselet lå på hjørnet, og der brønnen i forgrunnen står nå sto det en slags gapestokk, en sten der svindlere og falitterklærte måtte sitte med bar bak (Debicke van der

[3] Se også avsnitt 5.5

Noot 2013). På tross av disse assosiasjonene synes bygningen å vitne om åpenhet, dialog og – bokstavelig talt – gjennomsiktighet på en helt annen måte enn dagens glassfasader. Inntrykket forsterkes dessuten av loggiaene og søylene på bygningen i bakgrunnen.

Ifølge Norberg-Schulz er en av byens grunnleggende egenskaper dens tetthet, noe som betyr at bygningene må stå så nær hverandre at de danner sluttede rom der en virkelige har følelsen av å være inne. Disse rommene må dessuten ha det en pleier å kalle «menneskelig målestokk»; en kan ikke danne byrom ved frittstående, spredte bygninger (Norberg-Schulz 1992, s. 53-61).

Disse prinsippene er blitt tatt i bruk i det nye Palazzo della Regione i Milano fra 2009, av Pei Cobb Freed & Partners fra New York (fig. 11-12). Bygningen er 161 meter høy, men den lavere delen danner indre gårdsrom med arkader, og veggene oppfattes derfor ikke som ugjennomtrengelige barrierer. Også på utsiden oppleves bygningen som inkluderende, fordi veggene bøyer seg inn mot det vide inngangspartiet, og det er ikke noen skarp barriere mellom interiør og eksteriør.

Figur 12: Hovedinngangen på utsiden av Palazzo della Regione

Jacobs forklarer at når man ser på en gate kan man enten fokusere på forgrunnen, eller man kan se på gaten som helhet. Og hvis det er mulig å se gaten fortsette mot horisonten, vil inntrykket være at den er endeløs. Et slikt motsetningsforhold mellom en levende og folksom forgrunn og en endeløs bakgrunn vil skape en kaotisk helhetseffekt. Hvis byrommet er formet

slik at siktlinjer avbrytes og rommet oppleves som lukket, vil byens mangfold og liv oppleves som mer intenst (Jacobs 1961, s. 379-380). Fig. 13 viser en gågate i Milano. Triumfbuen i bakgrunnen definerer rommet, men åpner samtidig for gløtt (og tjener som landemerke).

Figur 13: Corso Como, Milano

Vi har mye kunnskap om hvordan byrom bør utformes for å skape gode sosiale arenaer. For eksempel har Jan Gehl utarbeidet prinsipper for byrom som kan fungere som gode samfunnsarenaer, forbundet med øyenhøyde, ganghastighet, synsvinkler og andre forhold (Gehl 2010). Gehl påpeker at når planleggere viser hensyn til menneskelig skala, er det som oftest i forbindelse med utformingen av for eksempel kjøpesentre og badehoteller, der økonomisk suksess avhenger av at mennesker trives (Gehl 2010, s. 67-69).

Er dekorative innslag som skulpturer eller fresker en del av selve bygningen? Zevi påpeker at selv om slike detaljer er lette å forandre på mens rommet forblir uendret, er den estetiske opplevelsen av en bygning basert både på dens spesifikke arkitektoniske verdi og på forskjellige sekundære elementer, som skulpturer, mosaikker og fresker. Han forklarer at etter et århundre med hovedsakelig dekorativ arkitektur har modernismen bannlyst dekorasjon og insistert på at de eneste sanne arkitektoniske verdiene er volum og rom; der kan imidlertid ikke være snakk om annet enn en forbigående reaksjon, og at dekorasjon, skulptur og maleri definitivt er del av arkitektur, i samme grad som sosiale og funksjonelle verdier og tekniske betraktninger (Zevi 1957, s. 31).

Figur 14: Casa Galimberto, Milano. Dekor og design av Giovanni Battista Bossi, 1903

4.3 Rekvisita

Som Jacobs påpeker er det to måter å se gaten eller byen på; man kan fokusere på forgrunnen eller på helhetsbildet. Betraktere med bakgrunn i arkitektur ser ofte på helheten, på gatenes struktur, og er mindre interessert i elementene som i en viss grad tar oppmerksomheten fra arkitekturen, som skilt, butikkvinduer, biler og mennesker. De som befinner seg i gaten fordi de bor eller har et eller annet ærend der vil som oftest være mer opptatt av elementene innenfor en mindre radius, og av fysiske manifestasjoner av byens mangfold og liv. Jacobs konkluderer med at mange av taktikkene som kan tas i bruk for å skape visuell orden handler om små elementer, og at disse er viktige fordi en by består nettopp av små elementer som komplementerer og støtter hverandre (Jacobs 1961, s. 379).

Ifølge Gadamer omfatter arkitekturen ikke bare alle dekorative synspunkter på romutformingen, derunder ornamentet, men er selv i sitt vesen dekorativ (Gadamer 2012, s. 190). Han understreker samtidig at det dekorative viser med all tydelighet at den velkjente sondringen mellom det egentlige kunstverket og den rene dekorasjonen er moden for en nærmere undersøkelse, og at det er feilaktig å argumentere med at det som bare er dekorativt, ikke er geniets kunst, men kunsthåndverk, og dermed underordnet:

Sannheten er at begrepet dekorasjon må frigjøres fra sin motsetning til begrepet opplevelseskunst, og finne sitt grunnlag i fremstillingens ontologiske struktur, en fremstilling vi allerede har karakterisert som kunstverkets værensmåte». Han påpeker at en utsmykning, et

ornament eller en skulptur som er oppstilt på et utvalgt sted, for eksempel i en kirke, er representativ i samme forstand som kirken selv (Gadamer 2012, s. 191-192).

I sin semiotiske analyse av byrommet fra 1980 skiller Paolo Castelnovi mellom det som oppfattes som fysiske rom (gater, overflater, plasser og andre avgrensede områder), og mindre elementer (som antrekk, dekorasjoner, skilt, utemøbler og biler). Brukernes persepsjon av de fysiske rommene er passiv, mens de har en mulighet til å sette preg på byrommet gjennom mindre elementer, blant annet gjennom dekorasjoner, antrekk og adferd (Castelnovi 1980, s. 186).

I en oppsummering av elementene som bidrar til å skape opplevelsesverdi basert på teaterets bestanddeler vier Pine & Gilmore et avsnitt til rekvisita, der de påpeker at typen biler, dokumentmapper, skriveverktøy og andre objekter må velges med omhu for å gi riktig kunden et riktig inntrykk (Pine & Gilmore 2011, s. 224-227).

Elementene i byrommet kan sammenlignes med rekvisita på teaterscenen, som gjenstander, gardiner, møbler, skilt og effekter. Mange scenografer velger i dag å ta i bruk få elementer, og har da også til rådighet lys- og lydeffekter som man bare kunne drømme om for få tiår siden. Men når for eksempel ledende operateatre setter alle kluter til kan iscenesettelsen bli et kunstverk i seg selv.

Figur 15: Tosca, scenografi av Margherita Palli, La Scala, Milano, 1997

Figur 16: "Fargegaten" i Stavanger

Elementene i byrommet kan sammenlignes med rekvisita på teaterscenen, som gjenstander, gardiner, møbler, skilt og effekter. Mange scenografer velger i dag å ta i bruk få elementer, og har da også til rådighet lys- og lydeffekter som man bare kunne drømme om for få tiår siden. Men når for eksempel ledende operateatre setter alle kluter til kan iscenesettelsen bli et kunstverk i seg selv.

Fig. 15 viser en scene fra Tosca på teateret La Scala i Milano. Her danner kulissene rammen rundt et kirkeinteriør med et alter og et kapell. Rekvisita, eller med andre ord alteret, maleriene, møblene, kostymene, objektene som bæres, røkelsen og lyseffektene, for ikke å snakke om alle statistene (se neste avsnitt), bidrar alle til å skape stemningen,.

I teateret er det scenografen eller rekvisitøren som tar seg av slike elementer; i byen kan det være enten arkitekter og offentlige planleggere eller brukerne av byrommet.

Det er ikke tvil om at brukernes ønske om å sette preg på sine omgivelser må styres til felles beste, og planbestemmelser i både private og offentlige urbane rom setter klare grenser for i hvilke midler for eksempel en butikkinnehaver kan ta i bruk for å tiltrekke seg oppmerksomhet på bekostning av helheten. Men slike grenser bør ikke være for strenge. Gaten i Stavanger som har fått kallenavnet «fargegaten» (fig. 16) er et eksempel.
Det er snakk om en gate som hadde havnet i en økonomisk bakevje; for å skape interesse for området bestemte man på offentlig nivå å få husene i gaten malt i sterke farger, istedenfor den

sedvanlige hvitmalingen, og resultatet har blitt en populær gate med kafeer og butikker. Ett av elementene som skaper stemning i dette gatebildet er belysningen; innovasjon i lysteknologi har gjort det mulig å skape effekter med punkt- og flomlys i flere farger, som tas i bruk både i scenografi og byrom, og som kan understreke bygningers egenart og fremheve viktige detaljer i bybildet.

Når arkitektur blir for homogen, forklarer Kroll, blir det vanskelig for brukerne å tilføye noe eget, noe som fører til at vi taper den rike ressursen av folkelig kreativitet som kan forvandle et rom i en plass og gi det liv. Nye boligområder har derfor en tendens til å være kjedelige og livløse, selv i de sjeldne tilfellene at de er velplanlagte: «Dette burde minne oss om at det egentlig er innbyggerne som skaper byen, og ikke planleggerne». Han påpeker at hvis det var mulig å la innbyggerne organisere deres egne bygninger ville de på egen hånd skape det mangfoldet og tettheten som mangler, men at dette er vanskelig i dag på grunn av sentralisert organisering og produksjonsmetoder (Kroll 1986, s. 25).

Figur 17: Belysning i Venezia: San Giorgio Maggiore er synlig i bakgrunnen

4.4 Mennesker som sceneelementer

Zevi påpeker at hvis man analyserer fotografier av arkitektur vil man oppdage noe merkelig, nemlig at nesten alle er folketomme; med få unntak er husene, kirkene, ja selv plassene øde og forlatte. Noen minner om «livløse mineralformasjoner som står igjen etter at menneskene de tydeligvis var ment for ble utryddet». Hva er innholdet i arkitekturen? Hva er innholdet i rommet? spør han, og påpeker at selv om det ikke er noe innhold i fotografiene, så eksisterer det utvilsomt i virkeligheten: «Og dette er innholdet: Menneskene som bor i det arkitektoniske rommet, deres handlinger, ja alt det fysiske, psykologiske og spirituelle livet som utfolder seg i dette rommet. Arkitekturens innhold er dens sosiale innhold» (Zevi 1957, s. 216-220). At mennesker spiller en viktig rolle i byrommet bekreftes av illustrasjoner av arkitekturprosjekter, som ofte viser bygninger omgitt av mennesker.

Det er ikke mulig å trekke noe skille mellom betraktere og objekter for andres blikk i byrommet: Vi er alle gjenstand for andres blikk, samtidig som vi betrakter andre, og vi spiller alle en aktiv rolle i bybildet, i det minste som statister på byens scene.

At vi er denne rollen bevisst bekreftes av det faktum at vi vet svært godt hvor i kystbyen det er greit å gå i bikini, og hvor det sømmer seg å ta på seg noe mer. Det er ikke vårt antrekk eller adferd som sådan som gjør utslaget, men den betydningen de får i en viss kontekst. Da Courbet ble utvist fra Akademiet, forklarer Castelnovi, var det ikke fordi han hadde malt en naken kvinne men fordi han ikke hadde plassert henne blant romerske ruiner men på en plen i parken, i selskap med to unge menn i samtidens antrekk. (Castelnovi 1980, s. 191-196).

Respekt for stedets skikker krever imidlertid en viss tilhørighet som har gått tapt mange steder. Moderniteten har gitt oss rotløse folkemengder som hverken kjenner eller respekterer gamle uskrevne regler; stedløshet og mobilitet har ført til at mennesker ikke føler noe behov for hverken å integrere seg med lokalsamfunnet eller å harmonisere med bybildet. Plassen i den lille sicilianske fjellbyen Petralia Soprana er et unntak; rommet har menneskevennlige dimensjoner, bygningene danner et behagelig men ikke iøynefallende bakteppe, og det er rikelig med sitteplasser og skygge. Det er ikke mange personer på plassen; den fylles opp om ettermiddagen og kvelden. Men det er en harmoni mellom menneskene og stedet som har gått tapt mange steder.

Figur 18: Den sentrale plassen i Petralia Soprana, Sicilia

Fotografiet illustrerer noe av det Norberg-Schulz' observerer i følgende sitat: «Mens dagens virvar er mekanisert, viser fortidens byer at det å omgås mennesker, det å gnisses med dem i trengselen ikke er sløvende, men forutsetningen for det kraftfeltet som kulturen gror frem av. Kulturen er nettopp karakterisert ved de felles institusjoner som vokser ut av den fastboende befolkningens samhandlinger» (Norberg-Schulz 1967, s. 115).

Begrepet «fastboende befolkning» er imidlertid blitt problematisk: i mange tilfeller utgjør innvandrere og personer som er av samme nasjonalitet som byens innbyggere men som bare blir boende noen år i forbindelse med studier, arbeid eller som av andre grunner velger å være mobile, en stor del av befolkningen. Og det er ikke bare snakk om storbyer. Fiorenzuola er en by med 15 tusen innbyggere i et landbruksområde i Nord-Italia. I de siste tiår har et stort antall Sikher flyttet hit, fordi indere er blitt svært populære som kvegrøktere. Fig. 19 viser noen av de fem tusen deltakerne i Sikh-festivalen som fant sted i byen i juni 2014. Om fremtidige generasjoner vil integreres, vende tilbake til India eller fortsette å prege bybildet med sarier og turbaner er vanskelig å si. Det som kan sies med sikkerhet er at vi lever i et flerkulturelt samfunn der mobilitet og rotløshet lett fører til at kulturell tilhørighet blir viktigere enn lokalsamfunnets normer. Mange av disse innvandrerne kommer fra steder der forskjellige etniske grupper har levd side om side i årtusener, og det ser ut som om det er

nødvendig å revurdere vestlige ideer om identitet og integrering. Det er viktig ikke å undervurdere den visuelle og estetiske effekten en slik prosesjon av fargerike sarier har for ens mentale bilde av en by, selv om det bare er snakk om en festival som varer et par dager. MacCannell, som analyserer hvordan innvandrere har satt preg på byer i vesten, påpeker at enhver storby i vesten er blitt transformert i en «en levende versjon av den fiktive kompresjonen av kulturer som er representert i Disney World» (MacCannell 1992, s. 1-2).

Figur 19: Sikh-festival i Fiorenzuola, 2014

Det er ikke vanskelig å forestille seg menneskene i byrommet og deres adferd som en del av den estetiske opplevelsen, men det er ikke like selvfølgelig at tilstedeværelsen av personer og deres adferd kan være relevante for en estetisk analyse, fordi mennesker er hverken forutsigbare eller kontrollerbare. Men mennesker har en naturlig tilbøyelighet til å danne samfunn[4]. Hvis det fysiske rommet oppleves som trivelig, og publikumsrettede aktiviteter plasseres slik at mange mennesker vil ha ærender på samme sted, vil enda flere personer finne på et påskudd for å oppsøke ganske enkelt fordi folk elsker folk[5]. Et torg uten nevneverdige arkitektoniske kvaliteter, men som er fullt av mennesker tiltrukket av aktiviteter og av hverandre, kan gi mer positive opplevelser – og dermed ha høyere estetisk kvalitet – enn en plass som er trivelig og omgitt av god arkitektur som danner gode byrom, men som er folketom fordi ingen har noe påskudd til å besøke den. Dette er noe kjøpesenterutviklere er

[4] Dette drøftes nærmere i avsnitt 7.2
[5] Se avsnitt 6.4

klare over; de planlegger sammensetningen av aktiviteter nøye nettopp for å skape denne kombinasjonen av attraksjoner, noe jeg drøfter i min masteroppgave om bærekraftig byfortetting (Monrad 2014, s. 44). Et annet aspekt som drøftes i avsnitt 7.2 er at akkurat som designfeil kan forårsake menneskelig feil, kan ikke-optimal planlegging forårsake ikke-optimal adferd. Byplanleggeren har ikke samme kontroll over statistene som teaterregissøren, men det er likevel mulig å både forhindre og fremme ønskelig tilstedeværelse og adferd.

4.5 Ikke-visuelle elementer

> Automobiler kom rasende fra smale dype gater inn på de lyse plassenes flater. (…) Hundre toner var tvunnet i hverandre til en senet støy, hvor enkelte spisser stakk frem, hvor det løp kvasse kanter som atter jevnet seg ut, hvor klare toner skallet av og klang hen. (…) Byer kan kjennes på ganglaget akkurat som mennesker (Musil 2000, s. 9).

En av grunnene til at teatermetaforen er så relevant for byrommet er at en byvandring ikke bare er en visuell opplevelse, men en opplevelse som utfolder seg i tid og rom, der også lyder, lukter og taktile sensasjoner spiller inn.

Det er viktig å huske at ikke bare utfolder hendelsene i byrommet seg i tid og rom, men også betrakteren beveger seg og ser rommet og gjenstandene i det fra forskjellige vinkler. Som Dewey understreker, får ikke en travel turist noen større opplevelse enn en bilfører som ser landskapet fly forbi; for å få en estetisk visjon av for eksempel en katedral må man bevege seg rundt bygningen, inni og utenfor den (Dewey 2005, s. 229).

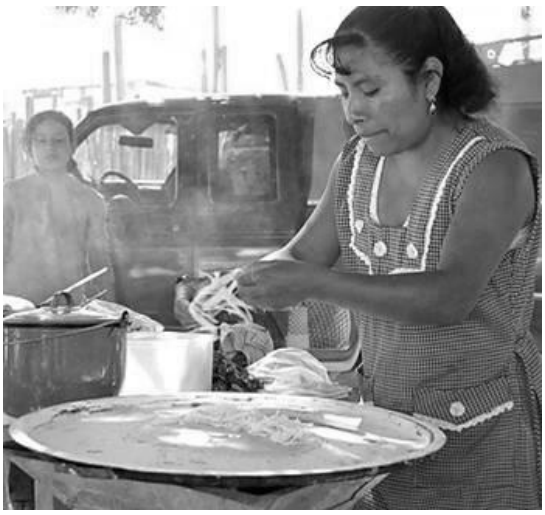
Når Alberti på 1400-tallet legger vekt på at de som spaserer i byen hele tiden får se nye gløtt av bygninger, nesten for hvert steg (Alberti 1989, s. 161), tar han for gitt at det er fotgjengeren som opplever byen, og at det er sekvensen av inntrykk som opptar ham. Også Sitte legger vekt på overraskelsesmomentet, når han bemerker at det kan være mer interessant å se en monumental bygning når man runder et hjørne i en trang gate enn å observere den i et uniformt tomrom (Sitte 1965, s. 29-30). Stadig nye, uforutsigbare inntrykk vil holde byvandrerens oppmerksomhet fanget; en rett gate på et par kilometer kan virke endeløs, mens vandreren som følger en buet gate med forskjellige rom og opplevelser vil være så opptatt av nye sanseinntrykk at avstanden ikke oppleves som negativ.

Lyden av gatemusikanter, selgere, samtaler i fortauskafeer, kirkeklokker og biler er byens musikk; som Paetzold forteller har flere komponister tatt byens lyder og rytmer i bruk; han nevner blant annet John Cage og Steve Reichs komposisjon *City Life* fra 1995. «Når vi spaserer i byen organiserer vi bygningenes form og deres forhold til plassen eller parken. Vi

hører skrangling og larm fra trikker som bakgrunn til vår egen posisjon i byrommet» (Paetzold 2013). Det kan bli for mye lyd; som Gehl understreker er ikke bare kommunikasjon mellom mennesker stort sett umuliggjort i trafikkfylte bygater; det ekstreme støynivået representerer dessuten en permanent stressfaktor (Gehl 2010, s. 163). Men det er viktig å huske at det ikke alltid er trafikken i seg selv som er problemet, men byens akustiske egenskaper. Fasader som absorberer lyder istedenfor å reflektere dem, gatebelegg som bidrar til å redusere lyden av hjul som treffer bakken, og bygninger som står tett nok til at lyden ikke sprer seg, er alle faktorer som kan bidra til å senke støynivået uten å bannlyse biler. Bilmotorer er dessuten blitt mye mer stillegående enn før, til den grad at elbiler i dag må utstyres med kunstige lyder fordi de er så lydløse at de representerer en fare.

Også den taktile opplevelsen av byen er viktig; som filosofen Madalina Diaconu påpeker føler ikke fotgjengeren bare byens gulv men også bygningers overflater, og oppfatter deres størrelse, form og soliditet, utstikkende elementer og kanter: Byen er ikke et kart, men et tredimensjonalt rom: «Taktile opplevelser i vid forstand inkluderer følelsen av forskjeller mellom byens mikroklimaer samt dens indre bevegelser, puls og rytmer» (Diaconu 2011).

I likhet med lyder tenker vi ofte på lukter i byrommet som noe negativt, som eksoslukt, smog og avfall. Men akkurat som byer kan gjenkjennes på ganglaget, så finnes det unike lukter som gjør at man kjenner seg igjen i en by; lukten av tacoene som stekes av gateselgere i Mexico City, av grillede sardiner i området rundt fiskemarkedet i Istanbul, eller lukten av gamle murvegger i Venezia.



Figur 20: Gatemat i Mexico City, venstre, og Istanbul, høyre

Det er fullt mulig å planlegge slike sanseinntrykk; Pine & Gilmore understreker betydningen av å planlegge for alle fem sanser, og nevner bruken av tekstiler av høy kvalitet som gir taktile opplevelser, akustikk, signaturdufter eller luktopplevelser, spesielle matretter som gir unike smaksopplevelser, og atmosfærebelysning (Pine & Gilmore 2011, s. 224-227). Dette er ikke bare viktig for å skape positive opplevelser, men for å bevare egenart.

5 Mellom objekt og subjekt: Intersubjektive kvaliteter

5.1 Intersubjektive og immaterielle kvaliteter

Når vi finner at noe er skjønt mener vi mer enn en rent subjektiv opplevelse, forklarer Gadamer; selv om det ikke er snakk om universelle sannheter sammenlignbare med naturlovene, innebærer det noe mer enn subjektiv smaksytring: «Når jeg opplever noe som skjønt, så mener jeg med det at det er skjønt. For å si det med Kant: Jeg gjør krav på at også enhver annen skal oppleve det som skjønt» (Gadamer 1977, s. 367). Også Böhme påpeker at vi på grunn av vitenskapelige tenkemåter er vant til å gå ut fra at intersubjektivitet må være basert på objektivitet, på noe som på noe som er håndgripelig og målbart uavhengig av subjektiv persepsjon men selv om for eksempel smaker eller lukter er subjektive opplevelser kan vi utveksle erfaringer om dem med andre. Det finnes med andre ord en intersubjektivitet som ikke er basert på et identisk objekt.

Nyere vitenskap bekrefter at vi faktisk kan gjøre krav på at andre skal oppleve skjønnhet på samme måte som oss; ifølge Helena Drottenborg er det blitt bevist i omfattende psykologiske studier at estetikk ikke er et spørsmål om smak men kan generaliseres, på tross av at mange antar at estetikken utelukkende avhenger av personlig legning (Drottenborg 2004).

Böhme påpeker også at atmosfærer er noe som eksisterer mellom subjekt og objekt, og at de derfor er *immaterielle* (Böhme 2013, s. 2-3). Begreper som immateriell eller immateriell kvalitet kan lede tankene hen på «følelser» og andre lite håndgripelige, subjektive faktorer som det er vanskelig å sette fingeren på og gi en konkret betydning. At noe er immaterielt betyr imidlertid på ingen måte at det er mindre verdifullt enn fysiske elementer. Som en ekspert påpeker, er den immaterielle delen av verdensøkonomien sannsynligvis like stor eller større enn den materielle (Daum 2003, s. 35). Hvis betydningen av immaterielle verdier noen ganger underkjennes, kan det være fordi det er så vanskelig å kvantifisere dem; en forsker som har analysert metoder utviklet for å anslå verdien av den private og sosiale nytten av gode urbane områder har konkludert med at å måle immaterielle ikke-kommersielle verdier er som å treffe en levende blink (O'Connor 2005).

Intersubjektive eller immaterielle kvaliteter kan utvikles over tid, men de kan også iscenesettes. I en verden der mennesker er mindre stedbundne, flytter ofte og bygger opp sosiale nettverk i Internett og ikke i lokalmiljøet, kan det være nødvendig å dyrke frem intersubjektive kvaliteter ved å ta virtuelle medier til hjelp, og det er i denne sammenhengen kunnskap fra opplevelsesøkonomien og branding kan være verdifull.

5.2 Atmosfære

Atmosfære er et meteorologisk begrep som siden 1800-tallet er blitt tatt i bruk som metafor for stemninger som ligger i «luften», forklarer Böhme. I dag snakker vi om atmosfæren til en samtale, et landskap, et hus, en festival. Vi kan si at en atmosfære er ladet, munter eller alvorlig, trykkende eller festlig, varm eller kald. I denne betydningen er atmosfærer et estetisk resepsjonsfenomen; de påvirker mennesker og kan sette dem i godt eller dårlig humør (Böhme 2013).

I likhet med atmosfærer er Benjamins aura et mellomfenomen, noe som eksisterer mellom subjektet og objektet. Böhme siterer fra den første utgaven av *Kunstverket i reproduksjonsalderen*: «en merkelig sammenveving av rom og tid (…) Å hvile en sommerkveld og følge en fjellkjede på horisonten eller en gren som kaster skygge på den hvilende personen – det er å ånde inn auraen til disse fjellene eller denne grenen». Auraen er noe som dannes av objektene, som flyter ut i rommet og som man «ånder» inn (Böhme 1993).

Ser man på atmosfære som et resepsjonsfenomen blir det et subjektivt, vagt og til en viss grad irrasjonelt begrep, forklarer Böhme. Men saken stiller seg annerledes hvis man ser på atmosfærer fra produksjonssiden. Det er iscenesettelseskunsten som fjerner alle snev av irrasjonalitet, fordi det her er et spørsmål om å *produsere* atmosfærer (Böhme 2013).

Dette bekreftes av en håndbok om scenografi, der forfatteren forklarer at scenografens bidrag i teateret ikke bare består i å tegne kulisser og kostymer, men i å skape en følelse av et geografisk sted eller en historisk periode, eller en bestemt stemning eller atmosfære, ved å skape et spesielt rom, kostymer, belysning og rekvisita som til sammen gjør publikum mottakelig for forestillingen (Winslow 2010, s. 9-10).

Et annet fagfelt som involverer iscenesetting av atmosfærer er landskapsdesign, eller kunsten å skape hager og parker. Böhme forklarer at eksperter i hagedesign gir klare anvisninger om hvordan scener med visse stemninger kan skapes ved hjelp av objekter, farger, lyder osv.; det er for eksempel mulig å skape en melankolsk atmosfære ved å blokkere all utsikt, grave dumper og graver, plante tykke busker og kratt som skygger for solen, og

fjerne alt som kan minne om liv og aktivitet. Stillhet, isolasjon, en nattergal som synger klagende kan sette prikken over i-en (Böhme 1993, s. 124).

Hvilke effekter som bør tas i bruk vil også avhenge av publikum eller byrommets brukere; som Böhme påpeker er atmosfærer til en viss grad kulturbetinget (Böhme 2013). I teateret er dette ensbetydende med å ha en idé om hva publikum vil forstå og ikke forstå; i byrommet er det nødvendig å forholde seg til det kollektive minnet, historiene og mytene et sted er omspunnet av. Det kollektive minnet drøftes mer inngående i avsnitt 6.8.

Det som kjennetegner iscenesettelsen av atmosfærer både i teateret og i parker er at det er kombinasjonen av effekter, og ikke en enkelt effekt, som gir utslaget. Utfordringen er med andre ord å samstemme eller orkestrere alle elementene som analyseres i forrige kapittel, og kvalitetene som drøftes i dette, på en slik måte at de til sammen skaper en stemning eller en atmosfære.

5.3 Egenart, genius loci, identitet og *branding*

Calvinos beskrivelser av imaginære byer handler om hvordan mennesker har utviklet tradisjoner og verdensanskuelser og preget sine omgivelser, som i sin tur har preget dem, og hvordan dette har resultert i helt unike og svært forskjellige byer (Calvino 2006)..

Norberg-Schulz forklarer at mennesket oppnår sin identitet når det kjenner et sted og tar vare på det ved å «bygge» i overensstemmelse med stedets egne vesen: «Når en bygger må en «lytte» til stedets *genius loci* og forsøke å fastholde den i den bygde form. Det betyr at en både må forstå stedets romstruktur og dets karakter, hvilket betyr det samme som at en må «orientere» seg på stedet og «identifisere» seg med det (Norberg-Schulz 1992, s. 33).

Om det er mennesket som setter preg på byen eller stedets vesen som setter preg på mennesket er et interessant spørsmål som imidlertid ikke lenger har samme relevans som før; mobilitet, turisme, ut- og innflytting, økonomisk vekst og nye medier er bare noen av faktorene som har undergravd egenart og tilhørighet på mange steder.

Hvordan kan vi forholde oss til lokal egenart i en tid når lokalsamfunn brytes opp, når du kan reise utenlands og finne de samme butikkene, den samme musikken og spise maten du likte så godt på ferie på kafeen rundt hjørnet, spør Doreen Massey. Hun understreker at det er nødvendig å finne en *progressiv stedfølelse* som reflekterer dagens situasjon, eller med andre ord en måte å bevare egenart og tilhørighet, men advarer samtidig mot faren for å være reaksjonære eller å holde fast på statiske, defensive og ensidige identiteter i et flerkulturelt og

internasjonalt samfunn. Akkurat som mennesker kan steder ha multiple identiteter; dette kan være kilde til mangfold eller konflikt, men også begge deler. Hun konkluderer med at stedskonsepter ikke er statiske og at identiteter er hverken ensidige eller unike men konfliktfylte, men også at dette på ingen måter kommer i veien for stedsfølelse og egenart. For eksempel Korsikas historie består av en lang rekke innvandringer og erobringer som alle har satt sine spor, og det er derfor bare mulig å forstå øyas karakter ved å assosiere det til andre steder: «En progressiv stedsforståelse ville erkjenne det, uten å føle seg truet av det. Slik jeg ser det, er det vi trenger en global forståelse av det lokale, en global stedsforståelse». (Massey 1991). Som Massey påpeker er det ikke i seg selv noe nytt at forskjellige kulturer påvirker hverandre; forskjellen er at alt skjer raskere i dag, samtidig som vi har fått større forståelse for verdien av lokal egenart.

Det er utvilsomt snakk om et konfliktfylt emne, og det er neppe hverken mulig eller hensiktsmessig å insistere på å bevare identiteter hvis de ikke lenger reflekterer virkeligheten. Men samtidig setter også innflyttere, både fra inn- og utland, ofte pris på lokal egenart. Som Lash & Urry understreker, får et steds egenart, arbeidskraft, administrasjon, bygninger, historie og spesielt dets fysiske omgivelser større betydning når barrierer i tid og rom kollapser, noe som forklarer hvorfor steder i stadig større grad streber etter å bygge opp en klar identitet og en stedsspesifikk atmosfære som kan tiltrekke kapital, kvalifisert arbeidskraft og besøkende (Lash & Urry 1996, s. 303). Egenart har med andre ord fått kommersiell verdi. Mange steder og byer markedsføres i dag aktivt, noe som innebærer at deres materielle elementer – som bygninger, byrom og landskap – og immaterielle kvaliteter – som historie, myter og mysterier – studeres og bearbeides. Nedslitte bygninger og områder får ansiktsløft, legender og historier gjøres bedre kjent. Mange slike initiativer kan virke kunstige, men som Lash & Urry understreker kommer ikke en slik konstruksjon av en imaginær gyllen fortid nødvendigvis i veien for ekte historie, og mange vernetiltak er dessuten blitt igangsatt fordi innbyggerne har satt seg imot rivning, og ikke av kommersielle grunner (Lash & Urry 1996, s. 248).

Markedsføring av identitet kalles for *branding*. I sin analyse av begrepet nevner Martin Kornberger Edinburgh som eksempel på en by som har lykkes i å markedsføre et nytt *brand* eller omdømme. Byer må i dag konkurrere med hverandre for å bli lagt merke til og for å tiltrekke seg næringsaktiviteter, turisme og talent, og en av måtene dette kan gjøres på er ved å utvikle byens brand. Forbrukere velger gjerne destinasjoner med høy varemerkeverdi, og en effektiv varemerkestrategi kan derfor være avgjørende. I Edinburghs tilfelle har man valgt varemerket «Inspirerende Hovedstad» som representerer verdier som oppfinnsomhet,

mangfold, oppriktighet og varme. Takket være varemerkestrategien assosieres byen nå ifølge Kornberger med slott, smarte barer, arkitektur og festivalen, og ikke med stoffmisbruken og kriminaliteten som beskrives i for eksempel filmen *Trainspotting* og serien om Inspektør Rebus.

Det er ikke byens essens eller en eller annen essensiell kvalitet forbundet med Edinburgh som har gitt byen dens identitet. Identitet er noe som realiseres i språket: «Sannhet er basert på relasjoner mellom mennesker og ting, og formuleres deretter i språket til vi tenker på den som en ting i seg selv, som noe konkret, vedtatt og obligatorisk. (…) I virkeligheten er identiteter historier» (Kornberger 2010, s. 90-102).

Også i Norge finner vi eksempler på byer som har benyttet seg av *branding* for å tiltrekke besøkende. Røros har som følge av både rike kulturminner og effektiv markedsføring blitt ensbetydende med historie, tradisjon og genuin mat av høy kvalitet, og Tromsø har lenge vært «Nordens Paris». Det ideelle hadde selvfølgelig vært at stedsidentitet fikk utvikle seg spontant, men i dag kan det være nødvendig å både konstruere og holde i live historiene et sted er omspunnet av. En annen faktor som spiller en viktig rolle er at alle tradisjoner som overlevde på folkemunne står i fare for å forsvinne når de sosiale arenaene ikke lenger fungerer, og elektronisk kommunikasjon erstatter samtaler mellom mennesker på stedet. *Branding* eller varemerkeutvikling kan, i mangel av en stabil befolkning og steder der de kommer sammen og utveksler historier, være en måte å bevare kulturtradisjoner og egenart.

At *branding* kan brukes til å skape samfunn kan observeres blant ungdommer: Klesstil, musikkpreferanser og verdensanskuelse er ofte basert på popidoler eller andre forbilder.

> Som stjerne er ikke Madonna bare et forbilde, en representasjon. Hun er et kulturelt objekt i ordet kulturs antropologiske betydning. Ungdommer bærer henne som kulturell artefakt på T-skjorter; de kler seg som henne. Slike artefakter strukturerer måten ungdommer klassifiserer ting og forteller dem hvem de er (Lash & Urry 1996, s. 132).

Det som interesserer disse ungdommene er det samme som får folk til å flytte inn i *gated communities* - privatiserte boligområder med begrenset adgang og vakthold - eller å besøke kjøpesentre: Illusjonen av å tilhøre et samfunn. Som Sennet påpeker, er denne følelsen av felles identitet et blendverk (Sennett 1996, s. 34-36); men det er ikke tvil om at slike merkevarestrategier fungerer, og at det kan brukes til å dyrke frem stedsidentitet når alle faktorene som kjennetegner den flytende modernitet kommer i veien for en spontan utvikling av stedfølelse. Ifølge Kornberger kan varemerker være den mest allestedsnærværende og

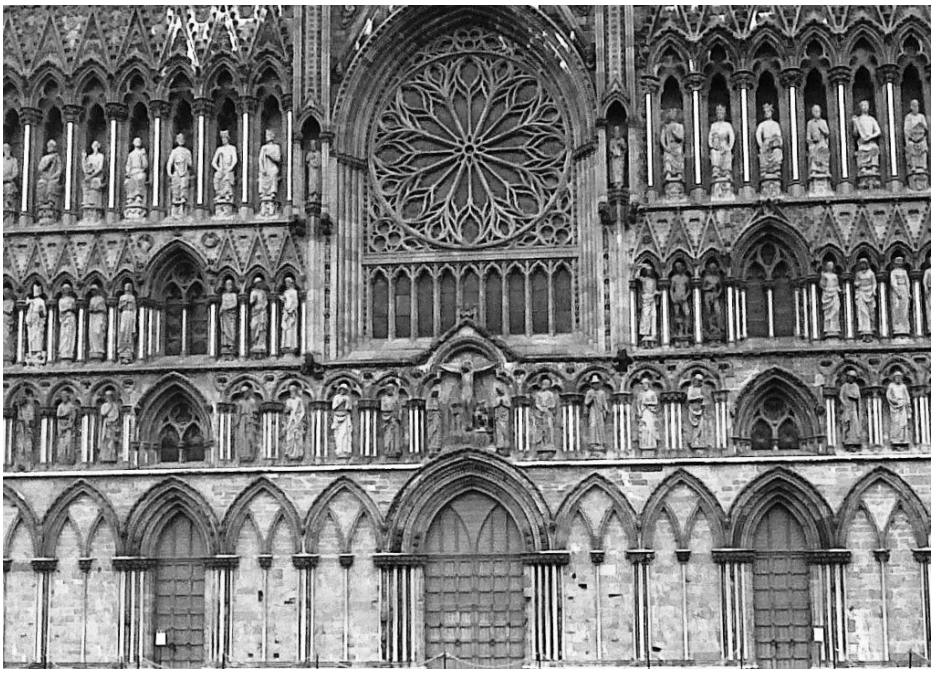
gjennomtrengende formen for kultur i vårt samfunn, eller med andre ord vår tidsånd (Kornberger 2010, s. 23).

5.4 Autentisitet og tidsmessighet

Autentisitet er ifølge Lionel Trilling, en filosof som analyserer begrepet på 70-tallet, et ord med skjebnesvangre implikasjoner; slik vi bruker det i menneskelig eksistens har det «opprinnelse i museet, der eksperter verifiserer om kunstverk er hva de ser ut til, eller hevdes, å være». Han forklarer at betydningen av begrepet kan spores tilbake til Rousseau og hans «edle villmann», men understreker at Rousseaus definisjon av autentisitet er for abstrakt, og ikke ser ut til å bestå i noe annet enn et fravær av inautentisitet » (Trilling 1972, s. 93-94).

Formålet er her å analysere følelsen eller opplevelsen av autentisitet, og ikke hva som er autentisk eller bør være det i byrommet; men det kan likevel være hensiktsmessig å definere begrepet. Ifølge Kunnskapsforlagets norske ordbok betyr autentisitet «som virkelig har den opprinnelse eller hjemmel som oppgis; ekte» (Kunnskapsforlaget 2003).

Ekthet betyr at noe er det det gir seg ut for å være, som ekte treverk eller stein. I likhet med autentisitet vil vi kanskje heller si at en skulptur ikke er en forfalskning, enn å si at den er ekte; det er med andre ord like vanskelig å sette fingeren på hva ekthet består i som å definere autentisitet. Det er lettere å konstatere at et gulv gir seg ut for å være tre men ikke er det, enn å forklare hva vi legger i begrepet «ekte tregulv». Parkett? Solid treverk? Ufarget tre fremfor furu beiset slik at den ligner på teak? Den genren som har gått lengst i retningen «ekthet» er kanskje brutalismen, som ikke er inspirert av ordet «brutal» men av det franske ordet «*brut*» eller uforedlet, som i usukret musserende vin; en bygning skal ifølge brutalismen ikke forskjønnes på noen måte, men vise sin essens. Hvis den er støpt i betong, så skal dens overflater aller helst tre frem slik de er, med spor av forskalingen som det eneste dekorative innslaget. Zevi observerer at ifølge fanatiske tilhengere av «ærlig konstruksjon» er det uærlig å skjule eller dekke over bjelkene hvis det er det et gulv er bygget av. Men et gulvs hovedegenskap er at man skal kunne gå på det, og denne egenskapen er mye mer verdt enn strukturell «ærlighet». Det finnes profesjonelle løgnere både blant mennesker og blant bygninger, og de er avskyelige. Men som han understreker, er de som absolutt må snakke sannheten, og fortelle sin personlige historie i minste detalj, like irriterende (Zevi 1957, s. 199-200).



Figur 21: Vestfronten, Nidarosdomen. Den siste skulpturen ble installert i 19

Når det gjelder arkitektur og byrom er vi mer tilbøyelige til å bruke ord som *opprinnelig* eller *originalt*, som kan oversettes til «fra perioden da dette var tidsmessig». Men heller ikke dette er problemfritt; det vi egentlig mener er ofte rett og slett at noe er gammelt. Historismens stilforvirring ble beskyldt for ikke å være tidsmessig i sin samtid, men i dag opplever vi ikke lenger slik arkitektur som noe annet enn historisk. I sin analyse av en fransk landsby planlagt på 60-tallet i «ny-tradisjonell» stil observerer Siri Skjold Lexau at byen ikke er autentisk i forhold til historien og de bilder den henter sitt formspråk fra, men hun påpeker også at den etter hvert vil opparbeide seg en «historisk ansiennitet» på egne premisser (Skjold Lexau 2000, s. 198).

I forbindelse med byrommet kan *egenart* defineres som stedsspesifikk autentisitet; med andre ord bør elementene i byrommet være i en stil som reflekterer lokale tradisjoner. Også her kan imidlertid tiden gi fremmedelementer en patina av lokal tilhørighet, noe som bevitnes av de egyptiske obeliskene i Roma eller bygningene i empire-stil i Tromsø fra 1800-tallet, som neppe kan defineres som et uttrykk for lokale tradisjoner men som i dag ivaretas som lokal kulturarv.

Tidsmessighet er et sentralt begrep i forbindelse med arkitektur. I sin doktoravhandling i arkitektur analyserer Reidunn Rustad dette begrepet i forbindelse med arkitektur og forklarer at det å være tidsmessig kan bety å stå i forhold til en tidsånd eller være passende eller påkrevet på en bestemt tid, men understreker at det er et alt annet enn entydig begrep, og at:

> En slik typisk definisjon av forholdet mellom tidsperioden og måten en bygger på, ”byggeskikken”, kan en finne i en veileder Statens byggeskikksutvalg ga ut i 1999, kalt *Mitt hus er din utsikt*. Her blandes nødvendigheten av en tidsmessig byggeskikk med en slags fenomenologisk tilnærming, blant annet heter det at ”Bygninger er som en åpen historiebok”, og videre: Byggeskikken er også et resultat av tidsånden – det tekniske, økonomiske og kulturelle nivået, impulser fra nær og fjern, tidens behov, de gjeldende lover og regler – og menneskenes forventinger til det nye huset. Forklaringen kan virke både kjent og forståelig. Når vi går nærmere inn på de ulike faktorene, er det imidlertid vanskelig å finne konkret innhold.(Rustad 2009, s. 19).

Rustad konkluderer med at vi kan forvente større eller mindre endringer i hva som blir vektlagt i ulike perioder: «Idealene selv vil også endres over tid. Dette gjelder også den overordnede forestillingen om det tidsmessige generelt, og hva tidsmessig arkitektur er eller bør være» (Rustad 2009, s. 20).

Avhenger autentisitet alltid av tidsmessighet, eller er det mulig å ta inspirasjon fra tradisjonelle bygninger uten å være inautentisk? Skjold Lexau forklarer at eksisterende byer i dag «pusses opp» etter etablerte og fortidlige formidealer, og nye byer anlegges fra grunnen av. Hun skjelner imidlertid mellom det å videreføre tradisjonell byggekunst uten å legge skjul på at det er snakk om nybygg, og det å skape illusjonen av en eldre by (Skjold Lexau 2000, s. 94). Dean MacCannell påpeker at når forfalne urbane områder renoveres så restaureres de ikke, men transformeres til ideelle bilder av hva de *kan* ha vært (MacCannell 1992, s. 95).

Figur 22: Kjøpesenteret Serravalle design outlet, som sto ferdig i 2000

For å forstå hvor grensen mellom det tradisjonstroe og det inautentiske går kan det være nyttig å gå tilbake til Quatremère de Quincy og hans distinksjon mellom typer og modeller. En type er ikke et bilde av noe som skal kopieres eller imiteres, men ideen av et element, som ligger til grunn for modellen. Mens modellen er et objekt som skal imiteres nøyaktig, er typen et objekt enhver kan ta inspirasjon av og skape verk som ikke behøver å ligne hverandre nøyaktig: «Alt er presist og forutbestemt i modellen; alt er mer eller mindre vagt i *typen*». Ingenting kommer fra ingenting, forklarer Quatremère de Quincy, og dette gjelder alle de tingene mennesker skaper; på tross av senere endringer og variasjoner har de bevart en slags kjerne. Det er viktig å ha en klar forståelse av dette begrepet, understreker han, for å unngå feilen som begås av de som enten forkaster objekter basert på typer fordi de ikke er modeller, eller forlanger at de skal følge modellen slavisk, noe som ville medføre at de blir identiske kopier (Quatremère de Quincey 1999).

Serravalle Design Outlet i Nord-Italia fra 2000 er et eksempel på et nytt urbant område planlagt etter det Quatremère de Quincy definerer som typer (fig. 22). Jeg har vandret rundt i denne rekonstruksjonen i flere timer uten å føle noe ubehag over det faktum at det hele bare er noen få år gammelt. Hvis noe får stedet til å virke falskt er det mangelen på alt det som gjør gater og bygninger til en by – nemlig innbyggere, aktiviteter, alt det som er å finne der mennesker bor og arbeider. Stedet er og blir et kjøpesenter. Men materialene - brosteinene, søylene, murpussen, taksteinene – er naturlige og tradisjonelle, og alt er konstruert etter alle kunstens regler.

Historiske bygninger er komplekse enheter som har utviklet seg både i tid og rom, understreker Rossi; de ville ikke ha hatt samme verdi hvis de hadde vært av nyere dato (Rossi 1966, s. 29). Dette er utvilsomt riktig, men det er ingen mangel på bygninger som oppleves som eldre enn de er, og som meddeler et budskap om historie og fortid gjennom nye tolkninger av gamle typer uten å være hverken kopier eller etterligninger. Mye tyder på at rekonstruksjoner av høy kvalitet raskt aksepteres og blir opplevd som gamle og autentiske, selv om det er generelt kjent at de er senere rekonstruksjoner og ikke tidsmessige. De aller færreste vil kalle Nidarosdomen inautentisk, men den er et eksempel på historisme, om enn en stilren sådan; fasaden og det meste av eksteriøret ble utført rundt forrige århundreskifte. Da Fantoft stavkirke (fig. 23) brant ned i 1992 sørget Norge over tapet av en uerstattelig kulturarv fra middelalderen. Men selv om deler av kirken faktisk var fra middelalderen, kan alle dens mest karakteristiske elementer dateres til ombyggingen som fant sted i 1883. Vår opplevelse av autentisitet har i dette tilfelle hatt større betydning enn faktisk autentisitet.

Figur 23: Fortun kirke i før (venstre) og etter (høyre) den ble flyttet til Fantoft

Samfunnet har imidlertid vært gjenstand for så store forandringer i de siste tiår at vi ikke uten videre kan gå ut fra at Rossis teorier om byens kollektive minne fremdeles er anvendelige. Økt mobilitet i alle samfunnslag har ført til at en stor del av et steds befolkning ikke bidrar til å holde lokale tradisjoner og legender i live, spesielt i byene.

Nostalgi ser ut til å være allestedsnærværende, observerer Lash & Urry; det er snakk om nostalgi for en idealisert fortid, en forskjønnet versjon av arv, ikke av historie. Det kan være snakk om eskapisme, om høyere verdsetting av gamle steder, hus og landskap, men også et behov for å gi fortiden et ansiktsløft ved å renovere eldre bygninger til ære for turister. Det kan være mye å utsette på slike «glansbilder», men det finnes mange tilfeller der det er innbyggerne selv, og ikke turistnæringen, som har tatt affære for å bevare kulturminner. Og kommersiell utnyttelse av nostalgi undergraver ikke den ekte historien (Lash & Urry 1996, s. 248).

Det finnes ikke noe sånt som en inautentisk opplevelse, påpeker Pine & Gilmore, fordi opplevelser skjer inni oss; de er vår interne reaksjon til det som skjer rundt oss. De understreker at til syvende og sist er det svært lite i verden som er autentisk i ordets strengeste betydning. Samtidig er det viktig å være det man gir seg ut for å være (Pine & Gilmore 2007, s. 81-96).

Som David Lowenthal observerer, har vi lånt fra historien i over tre hundre år i Europa; det er takket være romerske kopier at vi kjenner mange greske skulpturer. Fortiden er ikke død; den sover ikke engang. Alle tingene som minner oss om den, suvenirer, relikvier og kopier av monumenter og minnesmerker lever som en vesentlig del av oss: «Og akkurat som vi gjenskaper den, så gjenskaper fortiden oss» (Lowenthal 1986, s. xxiii-xxv).

5.5 Autentisitet og opplevelsesverdi

Opplevelsesøkonomien har ifølge Pine & Gilmore overtatt etter serviceøkonomien. I dag er det ikke tjenester, men opplevelser som må selges; det er snakk om å iscenesette fengslende opplevelser. Som eksempel på et byrom som er skapt for å gi en estetisk opplevelse nevner de CityWalk (fig. 24), en handlegate bygget av Universal Studios i Los Angeles i 1990. Gaten er en konsentrasjon av visuelle inntrykk; ifølge Jon Jerde, arkitekten som har planlagt den, er den en destillasjon av atmosfæren i byens gateliv, og den har en autentisk gatekvalitet.

En kritiker definerer gaten som «et kjøpesenter som nekter å være et kjøpesenter» og påpeker at den på ingen måte er representativ for byen, der gatene er anonyme og uten egenart, og der ingen går noen steder til fots. Samtidig innrømmer han at dette er ett av de få stedene der innbyggerne av alle klasser og etniske grupper i Los Angeles faktisk samles for å spasere, se på folkelivet og møtes (Pine & Gilmore 2007, s. 111). Gaten er en konstruksjon, den er planlagt, men kan neppe defineres som en forfalskning, også fordi alle sceneelementer er synlige som sådan.

Figur 24: CityWalk, Los Angeles

Figur 25: The Venetian, Las Vegas

At autentisitet oppleves på forskjellige måter blir svært klart i Umberto Ecos beskrivelse av hyperrealitet: «Det 'helt virkelige' identifiseres med det 'helt falske'. Absolutt uvirkelighet frembys som noe som virkelig eksisterer». For å tilfredsstille mange amerikaneres behov for *the real thing* produserer man absolutte forfalskninger (Eco 1986, s. 7-8).

Pine & Gilmore sammenligner Venezia og hotellet The Venetian i Las Vegas (fig. 25). De innrømmer at hotellet er en etterligning, men de understreker samtidig at det ikke fører noen bak lyset: alle vet at den er en kopi. Det er snakk om en ekte imitasjon, en *real fake.* Samtidig spør de om Venezia egentlig er autentisk; nesten alle fastboende har flyttet, og byen holdes vedlike og forvaltes som en opplevelsespark (Pine & Gilmore 2007, s. 97). De etiske implikasjonene ved å utnytte en bys identitet og omdømme for kommersielle formål på den andre siden av kloden er noe forfatterne ikke går nærmere inn på, men hvis noen skulle prøve å bruke for eksempel Disneylands identitet og egenart på denne måten, ville advokater snart få dem til å komme på andre tanker. Men det er likevel snakk om en slags hyllest, noe som ikke kan sies om reklameplakaten ved Markusplassen (fig. 26). Plakaten tydeliggjør, både for turister og for de få fastboende, at Venezia eksisterer og overlever som opplevelsespark, og ikke som by.

Slike plakater er alt annet enn uvanlige, og gir uttrykk for at myndigheter sjelden prioriterer det offentlige rom tilstrekkelig. Bauman påpeker at i dag er det den private sfære som koloniserer det offentlige rom, og ikke omvendt; det offentlige rom blir mer og mer tomt

for offentlige anliggender, og klarer ikke lenger å fungere som arena for møter og dialog; individer taper gradvis muligheten til å delta i samfunnsanliggender (Bauman 2000, s. 39-40).

Figur 26: Ved Markusplassen, august 2014

Bauman analyserer to typer byrom som går for å være offentlige men egentlig ikke er det. Den ene er prohibitive rom, som er avvisende og lite inviterende[6]; den andre er steder beregnet på forbrukere, eller nærmere bestemt på å transformere borgere til forbrukere. Det kan være snakk om konserthaller, sportsanlegg, kjøpesentre og kafeer, der forbrukere kommer sammen uten å interagere på noen måte, fordi forbruk er en helt subjektiv opplevelse (Bauman 2000, s. 97).

Grunnen til at kjøpesentre er så attraktive er at de tilbyr så varierte, fargerike og kaleidoskopiske sanseinntrykk, men at all denne variasjonen er samtidig temmet og ribbet for alle de truende ingrediensene i verden utenfor: Templer for shopping og forbruk tilbyr det den virkelige verden utenfor ikke kan gi: en nesten perfekt balanse mellom frihet og trygghet, forklarer Bauman. I shoppingtemplene kan forbrukerne finne det de søker så iherdig men forgjeves i verden utenfor: den behagelige følelsen av å tilhøre – det betryggende inntrykket av å være del av et samfunn. Men denne følelsen av felles identitet er et blendverk, noe som

[6] Se også avsnitt 4.2

betyr at de som planlegger, overser og driver shoppingtempelet er meget dyktige forfalskere og illusjonskunstnere (Bauman 2000, s. 100).

At kjøpesenterutviklere er dyktige er hevet over tvil, men Baumans analyse kan lett gi inntrykk av passive mennesker som lar seg lokke av shoppingtemplenes illusjoner. En sammenligning av de offentlige og private rommene i et område vil ofte vise at det ikke er snakk om at kjøpesenteret er mer attraktivt, men at det er mindre prohibitivt eller avvisende, om ikke ganske enkelt det eneste reelle alternativet. CityWalk i Los Angeles er utvilsomt en kommersiell konstruksjon, men en av grunnene til at denne private kreasjonen er så populær er at den tilbyr noe byens myndigheter ikke har ansett som nødvendig: et sted der folk kan gå til fots og oppleve litt byliv.

6 Subjektive opplevelser i byrommet

6.1 Individet og omgivelsene

Det er ikke mulig å trekke så skarpe grenser mellom betrakteren og det han eller hun ser på i virkeligheten som det gjøres i denne oppgaven. Som Dewey understreker er det nettopp fraværet av et slikt skille mellom jeget og objektet som kjennetegner en estetisk opplevelse, som er estetisk i den grad det eksisterer et samspill mellom organisme og omgivelser (Dewey 2005, s. 259). Men det er på den ene siden lett å fokusere på noen elementer og overse andre når vi analyserer opplevelsen av byrommet, og på den andre å ignorere at betrakteren også er gjenstand for andres blikk; vi ser men vi blir også sett på.

I kapittel 4 og 5 drøftes *hva* vi opplever i byrommet, i denne kapittel 6 *hvordan* vi opplever det. Det er like vanskelig å skjelne hva og hvordan som det er å trekke grenser mellom den som ser og den som blir sett, fordi et sted kan fremtone seg svært forskjellig for to individer; subjektive opplevelser vil avhenge av interesser, sinnstilstand, minner og assosiasjoner og mange andre faktorer som det er umulig å analysere inngående. Likevel er det ingenting som er mer viktig en nettopp hvordan individet opplever byrommet, uansett hvor subjektiv denne opplevelsen kan være. Det er derfor brukerens og ikke planleggerens opplevelse som må ligge til grunn for en estetisk utforming av omgivelsene.

I det følgende analyseres noen aspekter forbundet med den subjektive opplevelsen av byrommet og samspillet mellom mennesker i urbane omgivelser. Leseren bes om å bære over

med repetisjoner og krysshenvisninger som er vanskelige å unngå når et problem belyses fra flere vinkler.

6.2 Identifikasjon av subjektet eller brukeren

Lucien Kroll understreker at arkitekter må spørre seg selv hvem de jobber for; om de planlegger i egeninteresse eller for kapitalister, veldedighet, politisk makt eller om de henvender seg til lokale komiteer, beboere og deres relasjoner, og at dette spørsmålet er tilbøyelig til å påvirke resultatet i mye større grad enn arkitektens bestrebelser som sådan (Kroll 1986, s. 9).

Dette er et sentralt spørsmål også hva gjelder definisjonen av den estetiske utformingen av byrommet. Estetikk forutsetter ett eller flere subjekter som opplever byrommet, og deres opplevelse vil ikke nødvendigvis sammenfalle med personen som står for dets planlegging. Det er to hovedårsaker eller typer årsaker til dette: For det første vil brukeren ha et helt annet synspunkt enn planleggeren, og for det andre vil selve byrommet være svært forskjellig på grunn av alle elementene og personene som kan og bør berike opplevelsen, men som til syvende og sist kommer i veien for opplevelsen av rommets strukturer. Både objektet og subjektiv opplevelse vil med andre ord variere betydelig mellom planfase eller produksjon og resepsjon.

Det er ingen selvfølge at man skal ta hensyn til den endelige brukeren i en kreativ prosess, men det faktum at planlovens krav til estetisk utforming av omgivelsene er forbundet med bærekraftig utvikling tilsier at dette bør være tilfelle når det gjelder et offentlig byrom. Dette medfører at det er brukerens, og ikke planleggerens, synspunkt som må ligge til grunn for den kreative prosessen. Når kunstneren tar et skritt tilbake og observerer sitt verk, for å bedømme om noe bør tilføyes eller fjernes, er han eller hun som regel bare opptatt av sin egen opplevelse. Planleggeren av et byrom må derimot forsøke å identifisere seg med brukeren når han eller hun forestiller seg hvordan dette rommet vil oppleves.

I scenografien brukes begrepet «ideell tilskuer» for det som anses som den beste plassen i salen, som skal ligge langs midtaksen i et ettpunkts perspektiv, eller med andre ord på linje med forsvinningspunktet i kulissenes perspektiv (Sinisi 2003, s. 75). I markedsføring snakker man om å identifisere en «ideell kunde», eller en person med visse behov, egenskaper og adferd (Storbacka 1997, s. 479). I byrommet er det ikke mulig hverken å plassere eller kategorisere brukerne på noen måte. For det første beveger mennesker seg i byrommet og vil derfor oppleve alt fra forskjellige vinkler, og for det andre kan karakteristikkene til de som oppsøker eller bor i et område endres på kort tid. Mens graden av deltakelse og typen bruk til

en viss grad kan forutsies (for eksempel i bysentra og turistdestinasjoner) kan kategorien av brukere endre seg på få år.

Bydeler kan forandre seg fra nedslitte innvandrerstrøk til populære strøk for kreative og ressurssterke personer, som for eksempel Grünerløkka. De kan også forfalle og få ghettopreg i løp av få år. Økonomiske svingninger, endringer i behov og livsstiler kan føre til fraflytting eller innflytting. Det er med andre ord ikke mulig å identifisere noen ideell eller typisk bruker av et byrom, hvis vi med dette mener en sosial eller etnisk kategori eller personer med visse interesser eller preferanser. Men det er mye alle mennesker har til felles; vi setter pris på lignende proporsjoner, størrelsesordener, avstander, og mange andre aspekter, og det er ikke noen mangel på forskning om slike forhold; blant annet Jan Gehl har utarbeidet prinsipper for formgivning som er generelt anerkjente (Gehl 2010). Mye tyder også på at estetiske preferanser ikke er så individuelle som man tidligere har antatt: som Drottenborg påpeker er det bevist i omfattende psykologiske studier at estetikk ikke er et spørsmål om smak men kan generaliseres (Drottenborg 2004).

6.3 Rollespillet på byens scene

> Det offentlige liv er ikke bare politisk, det er til like, ja i ennu høiere grad intellektuelt, moralsk, økonomisk, religiøst, det omfatter alle felles seder og skikker, det inneslutter kunsten å klæ sig og kunsten å more sig (Ortega y Gasset 1934, s. 11).

Et spill forutsetter at deltakerne inntar roller, og det som kjennetegner vår opptreden i det offentlige rom er nettopp det faktum at vi viser vårt «offentlige ansikt». Vi er med andre ord ikke spontane eller oppriktige. Og vi oppfører oss svært forskjellig i forskjellige situasjoner i dagens løp. Betyr dette at vi er inautentiske eller falske?

Ifølge Lionel Trilling kan betydningen av oppriktighet i sosiale sammenhenger i stor grad spores tilbake til Jean-Jacques Rousseau som, med sin «edle villmann», hevdet at det som ødelegger vår autentisitet er samfunnet – vår selvfølelse avhenger av andre menneskers meninger. Den autentiske personligheten som ideal er en sentral skikkelse i Rousseaus tanke (Trilling 1972, s. 93). Sennet forklarer at Rousseau ser på storbyen som et teater der mye avhenger av å få et godt rykte; i byen blir alle menn skuespillere. Når de spiller sin rolle i det offentlige liv er de ikke lenger seg selv, noe som for Rousseau er ensbetydende med å være uærlig (Sennett 1978, s. 120). Det er ikke så mye Rousseaus tese som dens motargumenter som kaster lys på betydningen av rollespill, og det kan være hensiktsmessig å se nærmere på noen av dem.

Figur 27: Skomaker i Douz, Tunisia

Det er forskjell på å gi uttrykk for ens følelser – noe som kan være tegn på manglende selvkontroll – og det å uttrykke seg, understreker Dewey (Dewey 2005, s. 65). Gode manerer og en holdning som egner seg til situasjonen (vi anlegger neppe samme mine i en begravelse som i et bryllup, uansett hva vi egentlig føler) medfører en grad av skuespill, og det samme gjelder i yrkeslivet. Vår adferd avhenger også av de fysiske omgivelsene; som Castelnovi understreker oppfører vi oss alle svært forskjellig i forskjellige situasjoner i dagens løp, uten at vi dermed har mistanke om å være schizofrene, og måten omgivelsene brukes og vår relasjon til dem er to nært forbundne termer (Castelnovi 1980, s. 191-196)

Rollespill oppfattes ikke som uærlig eller uoppriktig i det offentlige rom fordi vi venter oss at de vi møter her spiller; det er *underforstått* at sosial interaksjon er et spill. Det finnes et viktig element av lek i menneskers spill, fordi spillereglene bare gjelder så lenge vi velger å delta; vi kan når som helst trekke oss tilbake, forklarer Gadamer. Han påpeker at vi finner former for spill også i alvorlige aktiviteter som ritualer og rettspraksis, og i general sosial adferd, der vi til og med snakker om rollespill, og at en viss selvpålagt begrensning av vår frihet ser ut til å være del av vår kultur (Gadamer 1986, s. 124).

At spillet på byens scene kan være en estetisk opplevelse er noe både Sennett - «sosiale relasjoner kan være estetiske relasjoner» (Sennett 1977, s. 267) - og Dewey - «når det naturlige og det kultiverte smelter sammen, kan sosial interaksjon være et kunstverk» (Dewey 2005, s. 65) - understreker.

Skobutikken i Douz, Tunisia (fig. 27) og den travle gaten i Istanbul (fig. 28) er eksempler på spill og lek i det offentlige rom. I Douz tar man livet med ro, og skomakeren tar seg tid til en prat; i Istanbul har folk det travelt, og både bygninger og mennesker bærer preg av å ha fulgt med i tiden i større grad enn de har i ørkenbyen. Men på begge steder er det offentlige rom scene for sosialt samspill og lek[7].

Det er få steder der det siste av de tre konseptene Gadamer trekker frem som viktige elementer i kunstopplevelsen - spill, symbol og fest – utfolder seg på samme måte som i byrommet. Det kommer klart frem av konteksten at det Gadamer mener er en festlighet eller feiring som finner sted i det offentlige rom, som en religiøs prosesjon, et karneval eller en annen form for planlagt feiring eller sammenkomst: «En festival er en samfunnsopplevelse og representerer samfunnet i dets mest perfekte form. En festival er for alle». Han understreker at feiring er en kunst som tidligere kulturer var mye bedre i enn vi er i dag, og som har sin egen spesielle former for representasjon (Gadamer 1986, s. 39-40).

Martnan på Røros er et eksempel på en slik sosial sammenkomst (fig. 29-30). Martnan er marked, men det er også en mulighet til å bruke finklærne, feire, og å treffe kjente og ukjente. For hundre år siden var nok slike sammenkomster som lokale fesjå, messer og andre markeder blant årets viktigste høydepunkter for folk flest.

Figur 28: Handlegate i Istanbul

[7] Se avsnitt 6.3

Figur 29: Fra Martnan i Røros, 2013

Mange byer har vokst opp rundt markedsplasser, og på italiensk brukes *piazza* både for å betegne et åpent rom og et marked i ordets generelle, også abstrakte betydning. I italienske byer holdes fremdeles små markeder med både mat og andre varer en eller to ganger i uken i de fleste nabolag. Mumford forklarer at de som reiste til markedet i antikkens Hellas var beskyttet av markedsfreden så lenge markedet varte. Også i Europa var handlende beskyttet av egne markedslover i middelalderen (Mumford 1961, s. 291-294).

Kjøpslåing er del av denne tradisjonen, og selv om skikk og bruk vil variere fra sted til sted – i Nord-Europa pruter man først og fremst på loppemarked, i Sør-Europa på de fleste markeder, men sjelden om matvarer – er de uskrevne reglene og etiketten for selve kjøpslåingen stort sett er den samme de fleste steder. Det er snakk om et spill i Gadamers ånd; skryt og kritikk meddeles med et smil og mottas med et skuldertrekk. Målet er å involvere motparten i en dialog der alle regler følges, men på en så unik og original måte, og på et så lett og høflig, ironisk men aldri støtende vis, at selv den mest drevne og kyniske forretningsmann lar seg overvinne, mer av selve spillet enn av argumentene. Kjøpslåing etter alle kunstens regler er en improvisert *performance* som kan være en estetisk opplevelse, men det er nødvendig å kunne spillereglene for å verdsette dette. Som Dewey påpeker krever det en viss kunnskap for å se det estetiske i et mesterverk; en kirurg vil kunne se kunsten i en kollegas arbeid, og en musiker det ekstraordinære i en pianosolists fremføring (Dewey 2005,

s. 102). En uinnvidd observatør vil kanskje få inntrykk av at partene kjenner hverandre; men det at de kan virke fortrolige skyldes nettopp at de går opp i sine roller i et spill som foregår i det offentlige rom, og som er uttrykk for en felles kultur.

Figur 30: Fra Martnan i 1914

6.4 Om å se på andre mennesker

Folk elsker å se på folk, og foretrekker å oppholde seg på travle steder. For eksempel William Whytes forskning i New York viser at mange foretrekker nettopp de mest folksomme plassene og gatene, og velger benker og sitteplasser der de kan observere forbipasserende (Whyte 1980, s. 19). Gehl forteller at en lignende undersøkelse utført i Stockholm i 1990 viste at de aller mest populære sitteplassene var de som hadde utsikt til byliv og mennesker (Gehl 2010, s. 151). Kafeer der det er mulig å sitte og observere folkemengder, som den i bildet fra en arkade i Milano (fig. 31), er sjelden tomme.

Et uttrykk som ofte brukes i forbindelse med å se på byliv er *flanering*, et ord som imidlertid har fått negative assosiasjoner. Spesielt på 1900-tallet er flanøren blitt skildret som

en herremann på byen på jakt etter nye opplevelser, som ser på fattigfolk som kuriositeter. En essayist tolker flanøren som utforsket London på 1800-tallet som en mann, som forblir usynlig selv om det er hans opplevelser som råder, mens gjenstanden for hans blikk er synlig, fullt eksponert, men samtidig anonymisert (Epstein Nord 1988, s. 164). Å beskrive tilskueren som usynlig er ensbetydende med å identifisere seg med ham, til den grad at man glemmer at personen som er gjenstand for hans blikk også har øyne. Det er lett å få inntrykk av at det å se på andre mennesker innebærer et maktforhold eller en «objektifisering».

Det kan derfor være hensiktsmessig å se nærmere på flanering og hvordan begrepets far, Charles Baudelaire, beskrev det å flanere. En av hans viktigste inspirasjonskilder er Edgar Allan Poes fortelling om sin fascinasjon for folkemengdene i London i 1840, observert fra et kafevindu:

> De voldsomme virkninger av lyset ansporet meg til en nærmere granskning av de enkelte ansikter, og selv om flyktigheten i denne verden av lys som flakket forbi vinduet forhindret meg fra annet enn å kaste et raskt blikk på hvert ansikt, var det allikevel ofte som om jeg, i den spesielle sinnsstemning jeg befant meg, kunne lese lange års historie, selv i disse korte glimt (Poe 2000, s. 89)

Figur 31: Galleria Vittorio Emanuele, Milano

Figur 32: Herremenn utforsker Londons underverden. Illustrasjon av Cruikshank, 1821

Det er ikke noe blasert i Poes observatør; tvert i mot forsøker han å lese de individuelle skjebnene i folkemengden. Og flanørens «far», Baudelaire, lar seg ikke bare inspirere av Poe: Det er ham som oversetter *Mannen fra Mengden* til fransk i 1854, og i *Kunsten og det moderne liv* minner han leseren om Poes beskrivelse av hvordan han lar seg fascinere av en mysteriøs fremmed til den grad at han begir seg ut i folkemengden for å følge ham: «Nysgjerrigheten er blitt en fatal, uimotståelig lidenskap» (Baudelaire 1994, s. 63-65). Baudelaires beskriver sin franske flanør i lignende vendinger: «Folkemengden er hans kongedømme, slik luften for fuglene og vannet for fiskene. Hans pasjon og profesjon er å *gifte seg med folkemengden*. (…) Elskeren av det universale liv kaster seg inn i folkemengden som om den var et enormt reservoar med elektrisitet» (Baudelaire 1994, s. 67-69). Det stemmer at flanøren nyter å «se verden, være i dens senter og likevel være skjult», og at han kan sammenlignes med en prins i inkognito (Baudelaire 1994, s. 69). Han trives med å være en fremmed blant fremmede. Men han er samtidig fascinert, motivert av nysgjerrighet. Og han ser ikke bare på den «grå folkemassen»; han nyter elegante vogner og flotte hester, kvinnenes myke trinn og elegante mote, et regiment i full mundur (Baudelaire 1994, s. 69-71).

Hvorfor flanøren har blitt assosiert med den elegante herremannen som observerer de anonyme massene i byen, som blir objekter for hans blikk, og for hvis han er usynlig, kan være forbundet med det faktum at ordet ofte er blitt brukt i forbindelse med en annen typisk form for tidsfordriv som oppstod omtrent samtidig som flanering, nemlig *slumming*. I 1884

ble *slumming* definert som å besøke slumstrøk, ikke bare for veldedige og filantropiske formål men også «av nysgjerrighet, spesielt som et fasjonabelt tidsfordriv. Det er fattigdommen som fascinerer slummeren, som motiveres enten av veldedighet eller av «amatørflanørens passive tilskuerskap» (Maltz 2003, s. 194).

Et eksempel på herremenn som av kjedsommelighet med sosietetslivet går på jakt etter opplevelser blant Londons fattige er Pierce Egans fortellinger om Tom, Jerry & Logic og deres opplevelser i London; i illustrasjonen av George Cruikshank (fig. 32) besøker de skjenkestedet «All-Max» på Londons østkant for å «se litt liv». I sin essay *City as Theatre* forklarer Deborah Epstein Nord at det er kontrasten som gjør det hele så spennende; scener av glitrende rikdom veksles med fattigdom, kriminalitet og fyll. Heltene i fortellingen ser på sine tokter i underverdenen som en forlystelse, og leseren kan sitte foran peisen og delta som tilskuer, og dermed «se livet» uten å ta noen sjanser (Epstein Nord 1988, s. 15-17).

Figur 33: Turister i Venezia

Et eksempel på herremenn som av kjedsommelighet med sosietetslivet går på jakt etter opplevelser blant Londons fattige er Pierce Egans fortellinger om Tom, Jerry & Logic og deres opplevelser i London; i illustrasjonen av George Cruikshank (fig. 32) besøker de skjenkestedet «All-Max» på Londons østkant for å «se litt liv». I sin essay *City as Theatre* forklarer Epstein Nord at det er kontrasten som gjør det hele så spennende; scener av glitrende

rikdom veksles med fattigdom, kriminalitet og fyll. Heltene i fortellingen ser på sine tokter i underverdenen som en forlystelse, og leseren kan sitte foran peisen og delta som tilskuer, og dermed «se livet» uten å ta noen sjanser (Epstein Nord 1988, s. 15-17).

Mens Dickens noen år senere gir uttrykk for empati og forståelse for samfunnets underpriviligerte, har ikke Egans helter noen slike kvaler; de er ganske enkelt på jakt etter spenning og stiller ikke noen spørsmål om rettferdighet. Hans helter er fjerne slektninger av dagens turist, som er å finne både i eksotiske land og i vestlige kulturbyer. Også turister vil gjerne utforske uvante og bisarre steder, forklarer Bauman, og har ikke noe imot litt spenning og frysninger langs ryggen, men bare så lenge leken ikke blir alvor, og de kan trekke seg tilbake når som helst. Han påpeker at når flere og flere forfattere legger vekt på «estetiseringen» av den postmoderne verden på bekostning av dens andre, også moralske, dimensjoner, beskriver de – selv om de ikke er klar over det – verden slik den ses av turisten: «Den 'estetiserte' verdenen er turistenes verden» (Bauman 1995, s. 92-98).

Figur 34: Kvinne i et vindu, Milano

Turistene på bildet (fig. 33) er mer opptatt av å fotografere enn av å se på kanalscenen, som på sin side godt kan sies å være iscenesatt for at de skal kunne se på den og fotografere den. Internasjonal turisme er en bransje i vekst og ifølge Lash & Urry den største enkeltposten i internasjonal handel (Lash & Urry 1996, s. 194). Dette har ikke bare ført til store investeringer i hoteller, restauranter og infrastruktur, men også restaurering av kulturminner,

utvikling av lokalt håndverk og gjenoppliving av ritualer og tradisjoner. Turisme er ikke bare kommersielle aktiviteter men et ideologisk rammeverk av historie, natur og tradisjoner, som er i stand til å tilpasse kultur og natur til dets behov (MacCannell 1992, s. 1). Bygningene på bildet hadde neppe vært så godt vedlikeholdt uten inntekter fra turisme, og det er tvilsomt om det hadde vært noen gondoler i kanalene hvis det ikke var for turistene.

Figur 35: Kvinnen er synlig øverst til venstre

Begrepet som best beskriver flanering i Baudelaires og Poes ånd er kanskje *people watching*, som ganske enkelt betegner en uforpliktende og tilfeldig observasjon av mennesker, både på folksomme steder der alle er anonyme og i ens eget nabolag der man kjenner de fleste, i det minste på avstand, slik den gamle kvinnen på den franske balkongen i fotografiet (fig. 34) gjør. Hun sitter ovenfor en travel bar i et nabolag i Milano, en sommerkveld like før solnedgang.

I fig. 35 er hun synlig øverst i venstre hjørne; med andre ord ser hun, men hun blir samtidig observert. Hun er et eksempel på det Jacobs kaller øyne på gaten, eller med andre ord naboer, folk som bor eller har andre interesser i et område og som passer på at alt er som det skal være (Jacobs 1961, s. 38). Å sitte i baren og bli observert på denne måten føles ikke som overvåking; kvinnen er synlig, hun er ikke anonym, vi tilhører samme nabolag, og hvis noe skulle skje er det betryggende å vite at noen er tilstede og kan ringe politi, ambulanse

eller brannvesen. Kvinnens privatliv trues ikke; hun kan når som helst lukke vinduet eller trekke gardinene, men hun foretrekker tydeligvis litt *people watching*.

Det blir noe helt annet når man ser et blondegardin bevege seg bak en lukket vindusrute eller når man føler et overvåkningskamera i nakken. I begge tilfeller er tilskueren usynlig, og maktbalansen forskyves. En av måtene som tas i bruk for å holde folk unna offentlige steder, forklarer Bauman, er å plassere overvåkningskameraer slik at de er godt synlige, slik at brukerne vil føle seg observert (Bauman 2003a, s. 31). Vil tilskueren bak gardinet eller kameraet gripe inn hvis for eksempel noen blir overfalt? Skjuler man seg bak et gardin, vil man kanskje velge å forbli anonym. Og hvis noen skulle observere det overvåkningskameraet filmer, er sannsynligheten stor for at de er for langt unna til å gjøre noe. Man føler seg mer beskyttet av en eldre kvinne i et vindu enn av en usynlig vaktmann bak et overvåkningskamera.

6.5 Fremmede i det offentlige rom

Det viktigste poenget med sivilisert adferd, påpeker Bauman, er evnen til å interagere med fremmede uten å klandre dem for deres fremmedhet eller forlange at de gir avkall på det som har gjort dem til fremmede (Bauman 2000, s. 104).

I nabolag der folk kjenner hverandre på avstand omgås man fremmede og utveksler høfligheter, men uten å overskride en usynlig grense mellom offentlig og privat sfære. Som Jacobs påpeker er det mulig å komme godt overens med folk på gater og fortau som er svært forskjellige fra en selv, og slike forhold kan vare årevis, nettopp fordi de ikke invaderer den private sfære. I bydeler som mangler et naturlig og tilfeldig offentlig liv er det vanlig for innbyggerne å isolere seg fra hverandre til en fantastisk grad, observerer Jacobs. I slike områder blir man ofte enten nære venner med folk, eller man unngår all kontakt. Og de fleste velger isolasjon; Jacobs observerer at i urbane områder som mangler et naturlig offentlig liv isolerer beboerne seg ofte fra hverandre i en utrolig grad (Jacobs 1961, s. 62-68).

Når det finnes et offentlig rom kan fremmede omgås på nøytral grunn, og interagere i felles interesse uten å måtte ha noe til felles; i slike byrom vil vi finne interaksjon også mellom forskjellige etniske grupper, uten at disse må gi avkall på sin egenart eller involvere hverandre i sine privatliv.

Samfunn er ikke ensbetydende med steder, understreker Massey; alle medlemmene i et samfunn behøver ikke å befinne seg på samme sted, og det er ganske få steder der alle menneskene som befinner seg der tilhører samme samfunn (Massey 1991, s. 6).

Figur 34: Fra feiringen av Ecuadors nasjonaldag, Milano

Evnen til å leve med forskjeller, for ikke å nevne evnen til å trives med og dra fordel av det, er ikke noe som kommer av seg selv. Det er snakk om en kunst som, i likhet med alle kunster, krever studie og øvelse. Derimot er mangelen på evnen til å takle mangfold selvforevigende og selvforsterkende: jo mer iherdig man streber etter homogenitet, etter å avskaffe forskjeller, desto vanskeligere blir det å føle seg hjemme blant fremmede, desto mer truende vil forskjeller virke og desto dypere vil angsten den forårsaker bli (Bauman 2000, s. 106). Richard Sennett påpekte i 1996 at amerikanske byer i de siste tiår hadde vokst på en måte som har gjort at etniske områder er relativt homogene, og at det ikke ser ut som noen tilfeldighet at frykten for utenforstående også har vokst i samme grad som disse etniske samfunnene har blitt isolert (Sennett 1996, s. 34-36). Dean MacCannell har derimot observert en utvikling i motsatt retning; han påpeker at i det postmoderne samfunnet finner man en simulasjon av klasseløshet og en korresponderende trivialisering av politiske forskjeller: Man krever ikke lenger at alle, uansett hvor forskjellige, skal leve under den samme guds strenge blikk: «Postmodernister nøyer seg med å foreslå at samfunnslivet ikke kan være annet enn et

broket poutpurri, og at alle bør lære seg å spille en statistrolle på en og samme verdensscene» (MacCannell 1992, s. 95).

Mange innvandrere kommer fra steder der etniske grupper har levd side om side i århundrer om ikke årtusener, og er derfor vant til å interagere med fremmede i det offentlige rom. Når forholdene ligger til rette for det kan de bidra til å skape mer levende byrom. Jeg har selv bodd i gater der både innehaverne av butikker og andre aktiviteter og beboerne kom fra fire verdenshjørner; italienere, kinesere, afrikanere, indere, arabere og søramerikanere viste samme evne til å omgås med kunder, naboer og andre, og alle respekterte hverandres privatliv. Det er ikke å utelukke at vi nordmenn kan ha mye å lære av innvandrere, og at de kan representere en ressurs i urbane områder, fordi de kan bidra til å gjeninnføre tradisjoner som har gått tapt, hvis forholdene ligger til rette for det.

Mennesker er sosiale så lenge det eksisterer en viss barriere mellom dem i form av et skille mellom privat og offentlig sfære, understreker Sennett; vi har et stort potensiale for å leve sammen, også i store antall på lite plass: «Historisk sett er det døde offentlige liv og perverse samfunnsliv som det vestlige middelklassesamfunnet lider under en anormalitet» (Sennett 1977, s. 297-312).

Det er mange andre utfordringer forbundet med det å skape samfunn, men gode byrom som legger forholdene til rette for interaksjon mellom fremmede og for en fungerende offentlig sfære er kanskje viktigere i dages flerkulturelle samfunn enn noensinne, fordi det gjør det mulig for mennesker fra alle land, etniske opprinnelser og religioner å omgås uten å måtte gi avkall på egenart og identitet.

6.6 Deltakelse og eierskap

Det er lett å glemme, når man analyserer byrommet og menneskene i det, at vi ikke forholder oss på samme måte til byrommet som vi gjør til naturen. Som enkeltindivider har vi få om noen muligheter til å påvirke måten byrommet planlegges og utformes på, men samtidig er det samfunnet og kulturen vi tilhører, og ikke naturens krefter, som har skapt bygningene og rommene i byen. Hvis vi føler oss maktesløse ovenfor arkitekturen og våre omgivelser, er dette også en manifestasjon av vår kultur og vårt samfunn.

Lucien Kroll understreker på åttitallet at selv om planleggere er ved å gå vekk fra en militaristisk holdning til fordel for en mer sivil innstilling, vil dette skje gradvis og i rykk og napp. Han påpeker at da planleggere skilte menneskers forskjellige aktiviteter for å isolere

dem i soner, var dette ensbetydende med kolonialisme: «Overbærende og velmenende representanter lyttet til de innfødtes ønsker, og ordnet opp i alt» (Kroll 1986, s. 5).

Figur 37: Torget i Douz sentrum

Når arkitektur blir for homogen, forklarer Kroll, blir det vanskelig for brukerne til å tilføye noe eget; vi taper dermed den rike ressursen av folkelig kreativitet som kan forvandle et rom til en plass og gi det liv. Nye boligområder har derfor en tendens til å være kjedelige og livløse, selv i de sjeldne tilfellene at de er velplanlagte: «Dette burde minne oss om at det er innbyggerne som egentlig skaper byen, og ikke planleggere». Han påpeker at hvis det var mulig å la innbyggerne organisere deres egne bygninger ville de på egen hånd skape det mangfoldet og den tettheten som mangler, men at dette er vanskelig i dag på grunn av sentralisert organisering og produksjonsmetoder (Kroll 1986, s. 29).

I introduksjonen til sin bok hvis tittel kan oversettes som «byen: en bruksanvisning» understreker Paolo Castelnovi at det aldri har vært noe viktig mål for planleggere å gi brukerne større mulighet til å kontrollere typologiene og ideologiene i det menneskeskapte miljøet, og at hele det kulturelle systemet nødvendig for å gjøre dette må bygges opp fra bunnen av (Castelnovi 1980, s. xxi). Han analyserer brukerens forhold til forskjellige steder

eller områder i byen, og til de forskjellige elementene i byrommet. I større byer, forklarer Castelnovi, vil brukeren ofte spille en mer aktiv rolle i mindre sentrale nabolag enn i sentrum. Selv om byens sentrum har høy historisk og økonomisk verdi og kan defineres som byens kulturelle ansikt utad, er det også stedet der motsetninger blir mest manifeste og de sosiale konfliktene mest intense. Svært få av de tilstedeværende i sentrum bor i, eller føler tilhørighet til, området. I mindre sentrale bydeler vil kollektiv adferd ha større verdi, selv om samme område ofte oppleves på forskjellige måter av forskjellige sosiale grupper (Castelnovi 1980, s. 205-209).

Brukerens deltakelse og mulighet til å påvirke sine omgivelser vil også avhenge av elementenes størrelsesorden. Etter hvert som denne øker vil måten brukeren forholder seg til elementene bli mer passive, fordi referansene blir mer generelle og medierte. Den identifiserende og estetiske funksjonen blir mindre intensjonal og forbundet med rene perseptive forhold, akkurat som tilfellet er med naturfenomener; brukeren går i stigende grad over til å være tilskuer og gjest. Castelnovi forklarer dessuten at mens brukerne har et perseptivt forhold til bygningene eller de stasjonære og permanente elementene som danner byrommet, har de et mer aktivt eierskap til det han kaller møblene, og som i denne oppgaven defineres som rekvisita (Castelnovi 1980, s. 181-187).

Møbler – eller rekvisita – er objekter som signaliserer identitet og kultur, og det kan ifølge Castelnovi være snakk om menneskers antrekk og gester, dekorasjon, skilt og andre elementer som fanger oppmerksomheten. De som spiller en aktiv rolle i byrommet bruker med andre ord rekvisita for å kommunisere deres egenart og identitet (Castelnovi 1980, s. 186).

Fig. 37 viser den sentrale plassen i Douz, en liten by i Tunisia. Det er rekvisita – treet, teppene og mennene rundt bordet med sine tradisjonelle drakter – som gir byrommet karakter. At de som bor eller arbeider på plassen har hengt tepper fra treet er også tegn på at de føler et eierskap til plassen.

Fotografiet på neste side (fig. 38) viser en bar i Petralia Soprana, en liten by på Sicilia. Her spiller brukernes bidrag til byrommet en like viktig rolle som den arkitektoniske utformingen, også fordi denne legger forholdene til rette for bruk av rekvisita som planter, skilt, møbler, vinduslemmer og vaser[8].

Castelnovis observasjoner angående deltakelse og eierskap, og hvordan disse faktorene varierer mellom nabolag og sentrale bydeler og mellom større elementer som bygninger og

[8] Se også avsnitt 4.3

mindre som møbler (eller rekvisita) er svært relevante for spørsmålet om et steds egenart kan undergraves hvis vi lar innflyttere prege byen med deres kulturelle og etniske identitet. Hans konklusjoner tyder på at eventuelle bidrag til egenart som ikke er stedspesifikke vil finne sted i mer perifere nabolag, og ikke i sentrum, og at de vil involvere rekvisita, ikke bygninger. Gevinstene i form av deltakelse og integrering som kan høstes hvis vi tillater innflyttere setter preg på sine omgivelser kan med andre ord se ut til veie opp for eventuelle ulemper i form av tap av lokal egenart[9].

Figur 35: En bar i Petralia Soprana, Sicilia

6.7 Inklusiv og selektiv persepsjon

Ett av hovedpoengene i denne oppgaven er at vi opplever alt i byrommet med alle sanser, i tid og rom. Dette må imidlertid ses i lys av det paradoksale faktum at nesten alt det våre sanser fanger opp i omgivelsene blir møtt med uoppmerksomhet. En av årsakene til dette er estetiseringen av hverdagslivet eller den stadige strømmen av tegn og bilder som gjennomsyrer vår hverdag (Featherstone 2007, s. 66). Castelnovi forklarer at alle elementene som kappes om vår oppmerksomhet i omgivelsene, som for eksempel reklame, resulterer i en form for inflasjon; det skal mer til for å fange vår oppmerksomhet, og mye informasjon går

[9] Se også avsnitt 5.3

dermed tapt. Han påpeker også at forskning har vist at vi ikke er i stand til å oppfatte mer enn syv objekter samtidig, og at vi derfor syntetiserer all informasjonen. Denne prosessen kjennetegnes ved at vi velger og dømmer elementene vi allerede kjenner, og ignorerer eller forkaster de som er fremmede. Vi leter gjerne etter elementene vi er på «bølgelengde med» eller som vi har behov for (Castelnovi 1980, s. 102-5). Nyere studier av persepsjon og adferd i trafikken bekrefter dette; forsker Trine Marie Stene påpeker at vi mennesker ikke er stand til å håndtere all informasjonen vi mottar fra verden omkring oss, men velger ut det som synes å være relevant i en gitt situasjon. Fysiske og perseptuelle filtre skiller mellom fremtredende eller lettoppfattelige elementer og andre som er vanskelige å ta inn, mens kognitive filtre er knyttet til menneskets muligheter og begrensninger med hensyn til tankeprosesser, som hukommelse, kunnskaper, interesser og erfaringer (Stene 2004).

Den teknologiske utviklingen spiller også inn; mange oppgaver utføres i dag av datasystemer, og vi fratas i stadig større grad selvstendigheten til å ta egne valg, finne egne løsninger og klare oppgaver uten maskiner, samtidig som at kravene som stilles våre mentale evner overveldes av informasjon, IT og ny teknologi, understreker Helena Drottenborg, en forsker spesialisert i estetikk og trafikksikkerhet (Drottenborg 2004).

Likevel er kanskje likegyldighet det største problemet for vår opplevelse av byrommet. Allerede i 1934 påpeker Dewey at våre opplevelser i dagliglivet ofte ødelegges av apati, sløvhet og ensformighet; verden føles som en byrde, vi er så følelsesløse at hverken sanseinntrykk eller tanker påvirker oss, og vi reagerer med likegyldighet (Dewey 2005, s. 271). At mangel på elementer som vekker vår interesse kan være en faktor i dette bekreftes av forskning; når for eksempel en vei er altfor forutsigbar blir kjøreoppgaven for lett, og dette resulterer i nedre grense av vekkelse og dermed trøtthet og besværligheter (Stene 2004).

Når en persons oppmerksomhet fanges av noe interessant kalles dette *arousal* eller vekkelse i psykologien. Positive estetiske opplevelser kan forårsake en slik vekkelse; forskning har vist at det er den emosjonelle og ikke den kognitive komponenten som spiller en sentral rolle i hvordan individet påvirkes av det ytre miljø, og at det er affekten og ikke kognisjonen som spiller en avgjørende rolle når man studerer individets oppmerksomhet (Drottenborg 2004).

Kunst kan utgjøre et overraskelsesmoment og vekke oss fra denne dvalen. Dewey forklarer at den fjerner forhenget som skjuler ekspressiviteten i det vi opplever; den vekker oss fra sløvende rutiner og gjør det mulig for oss å glemme oss selv i gleden over å oppleve verden rundt oss i all dens mangfold (Dewey 2005, s. 108).

Figur 39: Skulptur av Ugo Rondinone, Tjuvholmen, Oslo

Ugo Rondinones skulptur foran Astrup-Fearnley museet på Tjuvholmen i Oslo (fig. 39) er et eksempel på dette. På en avsats i den vide trappen foran kontorbyggfasadene står det noe som kan minne om et mummitrollhode med øgletenner. Den står oppå en røft sammenspikret trekasse. Det er noe skjemtsomt og barnslig i det smilende ansiktet. Trekassen minner om en transportpall. Det kan nesten se ut som om noen har glemt den der under transport, men nei, det er umulig: Hodet er i bronse og må være verdifullt. Det hele virker som en slags spøk. Når vi til slutt aksepterer at det må dreie seg om en utsmykning, har våre sanser våknet og vi er blitt mer oppmerksomme på våre omgivelser. Skulpturen beriker omgivelsene med et innslag av spill og lek.

6.8 Kollektive og individuelle minner

Bygninger og steder i byen har egne liv og skjebner, forklarer Rossi; besøker man et sykehjem kan man føle smerten som noe konkret; den sitter i murene, i bakgårdene, i rommene. Og når pariserne rev ned Bastillen var det for å slette ut alle århundrene med urett og smerte som Bastillen sto for i Paris (Rossi 1966, s. 112).

Byens kollektive ånd, historiske essens og kontinuerlige liv, som Patrick Geddes understreker betydningen av (Geddes 1949, s. xxx), kan lett undermineres av samtidens stedstap og svake affektive bånd.

San Lorenzo-basilikaen i Milano (fig. 40) er et eksempel på hvordan perioder kan ligge lagvis og vitne om historie og tidsepoker. Den eldste delen er fra 400-tallet, men det finnes romerske ruiner i kjelleren, og materiale fra amfiteateret som lå like ved ble brukt i konstruksjonen. Kapellene rundt basilikaen er fra middelalderen, mens kuppelen sto ferdig på 1600-tallet.

Bygningens blanding av stiler og materialer forteller en historie om en by som har eksistert, vokst og fornyet seg i mer enn to tusen år. Som Dewey påpeker gir den ikke bare uttrykk for masse og energi, men også varige samfunnsverdier; den representerer et vell av minner, historier og forventninger (Dewey 2005, s. 230).

Men selve stedet har en dyster historie: Det var på plassen bak kirken at hekser ble brent, den siste i 1641 (Colussi 2002), og kriminelle ble henrettet frem til 1800-tallet. Jeg har i flere år passert San Lorenzo nesten daglig, og beundret denne fascinerende blandingen av epoker. Men jeg er blitt fortalt, mer enn en gang, at det var her man brente hekser. Dette er med andre ord noe som fremdeles lever på folkemunne i byen.

Figur 36: San Lorenzo-basilikaen i Milano

Det er nok mange som har negative assosiasjoner til plassen bak kirken også i dag. Den har lenge har vært flittig brukt av narkotikalangere, og det er best å unngå den etter mørkets frembrudd. Også slike assosiasjoner er del av byens minne. Som Rossi observerer har vi alle forskjellige opplevelser og inntrykk når vi vandrer i byen; noen føler seg ille til mote på et sted fordi noe ubehagelig har skjedd der, mens andre har positive assosiasjoner til et sted. Også slike erfaringer og summen av dem er en del av byen. I denne betydningen må vi, selv om det kan være vanskelig for oss moderne mennesker, erkjenne at rommet har en karakter (Rossi 1966, s. 22).

Rossi skriver om Italia, et land med mange velbevarte kulturminner som har hatt relativt stabile folketall i flere tiår. Selv om det finnes både drabantbyer og innflyttere, spesielt i de industrielle områdene, kan man fremdeles snakke om kollektivt minne i Italia. Situasjonen blir en helt annen i land med økonomisk og demografisk vekst og høy mobilitet; det vil ta mange år før nye boligfelt og drabantbyer bygger opp noe kollektivt minne, og før innflyttere fra inn- og utland føler noen tilhørighet til stedet og kanskje blir kjent med dets historie.

Hvis det i tillegg ikke finnes offentlige rom som legger til rette for sosial omgang med fremmede, er det lite sannsynlig at kollektive minner vil overleve på folkemunne. Betydningen – og opplevelsen – av San Lorenzo-basilikaen hadde ikke vært den samme hvis ikke bekjente hadde fortalte meg om heksebrenning; stedets historier og legender er blitt jordet i virkeligheten, og det har oppstått en kobling mellom mitt sosiale nettverk og stedet. Den imaginære byen har fått substans.

Det er nettopp dette affektive båndet som er blitt brutt i moderniteten. Som Lash & Urry forklarer, fører den stadig raskere sirkulasjonen av personer og objekter forbundet med moderniteten til at mennesker løsrives fra konkret tid og rom; byer med identiske rettvinklede gater og kjedebutikker blir abstrakte og tømmes for mening (Lash & Urry 1996, s. 13).

Massey analyserer fenomenet tid/rom-kompresjon og usikkerheten, den destabiliserende virkningen og følelsen av sårbarhet den kan forårsake. Kan stedsfølelse representere et slags tilfluktssted fra all forvirringen, spør hun, eller er det i beste fall snakk om romantisk eskapisme og i verste fall om nasjonalisme eller introvert obsesjon med arv? Hun konkluderer med at vi må akseptere at mennesker har behov for en eller annen form for tilhørighet (Massey 1991, s. 5)

Det skrives mye om å bevare røtter og tradisjoner, men kanskje mindre om det faktum at det mange steder ikke finnes hverken røtter, historie, tradisjon eller for den saks skyld samfunn; for eksempel Jacobs forteller at forskere som studerte samfunnsstrukturen i et

område i Detroit kom til den uventede konklusjonen at det ikke fantes noen samfunnsstruktur (Jacobs 1961, s. 62-68). Verdens befolkning har fordoblet seg på litt over femti år; det sier seg selv at dette innebærer utbygging og mange nye og historieløse områder. Er det mulig å motarbeide abstraheringen og løsrivningen fra konteksten som dette medfører? Lash & Urry hentyder indirekte en løsning i følgende sitat:

> Når sosialt strukturert rom ikke erstattes av informasjon og kommunikasjonsstrukturer er ikke resultatet individualisering men anormalitet og den typen sosial disorganisasjon vi finner i Øst-Europa eller i den amerikanske ghettoen (Lash & Urry 1996, s. 111)

Utfordringen i dag er å holde det kollektive minnet i live og gjøre det kjent der det finnes, og å gjenskape det på alle stedene der det ikke finnes hverken historie eller samfunn, fordi enten selve stedet er nytt eller fordi mange beboere er innflyttere, eller ganske enkelt fordi «jungeltelegrafen» har opphørt å fungere i mangel på offentlige rom som legger til rette for interaksjon. En mulig løsning kan være å ta i bruk nye former for kommunikasjon, internettbaserte sosiale nettverk og massemedier for å skape et kollektivt minne eller historier innbyggere kan ha til felles, eller verne om eksisterende egenart, og her er det mye kunnskap å hente fra eksperter i *branding*[10]. Ifølge Kornberger er sannhet er basert på relasjoner mellom mennesker og ting, og formuleres deretter i språket til vi tenker på den som en ting i seg selv: «I virkeligheten er identiteter historier» (Kornberger 2010, s. 90-102).

[10] Dette drøftes nærmere i kapittel 5.3

7 Oppsummering og konklusjoner

7.1 Oppsummering

Jeg har drøftet estetikkteorien som kan anses for relevant for problemstillingen og gitt et historisk overblikk over byens utvikling i de siste århundrer, og kan på grunnlag av dette arbeidet konkludere med å anbefale et videre estetikkbegrep der man ikke trekker skiller mellom kunst, brukskunst og design, og der alle sanser bidrar til opplevelsen av byrommet.

Spørsmål to, eller hva vi opplever i byrommet og hvordan, er blitt drøftet på grunnlag av teatermetaforen; elementene på byens scene er blitt identifisert – i hovedkategoriene objekter, intersubjektive kvaliteter og subjektive opplevelser –, analysert og drøftet.

Jeg vil her se nærmere på det tredje spørsmålet, eller hvilke kulturpolitiske implikasjoner denne forståelsen av estetikk i byrommet kan ha, og spørsmålet som oppsummerer hele problemstillingen, eller med andre ord hvordan begrepet estetisk utforming av omgivelsene kan defineres i forbindelse med den tette byen fra et kunsthistorisk og estetikkfaglig synspunkt.

7.2 Kulturpolitiske implikasjoner

Bauman maner frem en verden der de vellykkede slipper inn i kjøpesentrenes varme mens alle de andre - arbeidsløse, enslige mødre og uføre - marginaliseres. Selv ikke vinnerne i et slikt samfunn kan føle seg trygge, både fordi de kan havne blant taperne hvis noe uforutsett skulle skje, og fordi de lever i frykt; nabolaget blir en truende jungel, fremmede blir potensielle farer, og de innbruddsikre boligene privatiserte fengsler. Samtidig er dagens individualisme ikke så mye et valg som den eneste løsningen. Men som Bauman understreker må ikke livet være slik:

> Rommet vi deler kan være godt utformet på en måte vi samtykker i; og i et slikt rom der vi deler mange ting som er livsviktige for oss alle (transport, skoler, legekontorer, kommunikasjonsmedia) kan vi se andre mennesker som en betingelse, og ikke en hindring, for vårt både kollektive og individuelle velvære (Bauman 1995, s. 283-284).

Når mennesker har bodd sammen på samme sted og byer har utviklet seg over tid, kalles dette spontan eller selvgrodd arkitektur. Men som Castelnovi understreker er det ikke noe

spontant i denne arkitekturen i det hele tatt; den er tvert imot regulert av klart definerte modeller og organisert etter kodifiserte forhold (Castelnovi 1980, s. 200).

Det er i dag planleggerens oppgave å skape en urban struktur som møter samfunnets krav i like stor grad som byrommene samfunn verden over som har utviklet «spontant» over årtusener. Vi har mye kunnskap om dette, men kanskje ikke alltid den riktige innstillingen.

Når vi snakker om å designe en stol forstår vi intuitivt at det ikke er mulig å ignorere menneskets anatomi. Vi tar med andre ord utgangspunkt i menneskekroppen; vi spør ikke brukeren hvordan stolen bør utformes, men om den er komfortabel. Gehl tar utgangspunkt i menneskets sanser og bevegelsesradius for å identifisere hensiktsmessige dimensjoner, avstander og klimatiske forhold i byrommet (Gehl 2010); mens Norman tar utgangspunkt i menneskets kognitive evner og sanser for å designe kontrollrom og grensesnitt som er intuitivt forståelige og dermed eliminere menneskelig feil. Han understreker betydningen av menneskesentrert design, eller design basert på menneskets anatomi, kognitive evner, motorikk og adferd (Norman 2002, s. viii). I planleggingen av byen er det ikke bare mennesket, men også samfunnet som må være utgangspunktet.

Kroll understreker at spørsmålet om hvem arkitekten jobber for, eller med andre ord om han eller hun er på parti med økonomisk eller politisk makt eller med beboerne, er tilbøyelig til å påvirke resultatet i mye større grad enn arkitektens bestrebelser som sådan (Kroll 1986, s. 9). Det er med andre ord først og fremst snakk om en holdningsendring.

Et annet aspekt som kommer klart frem av denne oppgaven er hvor viktig den offentlige sfæren blir i et flerkulturelt samfunn der mange ikke lenger er stedbundne. Jacobs forklarer at i en småby vil familie, venner og venners venner danne et nettverk der alle kjenner alle, om ikke direkte så indirekte. Slike byer kan fungere uten offentlige rom eller samspill mellom fremmede (Jacobs 1961, s. 115). Kommer man utenfra kan det imidlertid bli vanskelig å bli akseptert, og dette gjelder ikke bare utlendinger. Hvis for eksempel en gruppe innvandrere ikke ser på oppholdet som varig, kan dens medlemmer velge å verne om egen identitet fremfor å «komme inn i varmen». På steder der byrommet fungerer som offentlig sfære er ikke dette like problematisk, fordi alle kan omgås i dette rommet. Når for eksempel Equadors nasjonaldag[11] feires med nasjonaldrakter og parader i sentrum i en italiensk by, er dette uttrykk for gjensidig tillitt: Lokale innbyggere og myndigheter aksepterer et nytt og fargerikt etnisk innslag, og innvandrerne føler seg velkomne nok til å ta det offentlige rom i bruk for å

[11] Se avsnitt 6.5

feire sin identitet. Slike arrangementer forutsetter imidlertid at det finnes gode offentlige rom der folk trives og velger å oppholde seg.

7.3 Begrepet «estetisk utforming av byrommet»

Begrepet «estetisk utforming av byrommet» er ikke problemfritt. Hvis vi forstår estetikk som en kunstteori og går ut fra at opplevelsen av det skjønne er subjektiv og at alle har vår egen høyst individuelle oppfatning av hva som er stygt og vakkert, hvordan er det da mulig å utforme noe slik at det oppleves som vakkert? Det er umulig.

Men det er, som resultatene av denne oppgaven viser, mer enn en grunn til å utfordre denne forståelsen av estetikk. For det første har nyere estetikkteori beveget seg i retning av et videre begrep av estetikk som ikke trekker noen skarpe skiller mellom kunst, brukskunst og design. Og for det andre viser forskning at opplevelsen av skjønnhet, eller estetikk, ikke er et spørsmål om smak men kan generaliseres (Drottenborg 2004).

Det er også viktig å huske at opplevelsen av byrommet ikke er bare visuell eller begrenset til arkitektoniske kvaliteter: Vi ser, hører, føler og lukter byrommet, og vår opplevelse inkluderer ikke bare bygninger og monumenter men også alle gjenstandene og menneskene, for ikke å nevne atmosfæren som noen ganger er til å ta og føle på.

Det er med andre ord fullt mulig å skape noe som oppleves som vakkert av de aller fleste av oss, og vi har mye kunnskap om hva mennesker setter pris på og opplever som trivelig. Vi vet også mye om hva slags byrom som kan bidra til mer interaksjon mellom mennesker. Men hvis dette skal være mulig, må de som planlegger byrommene ta utgangspunkt i hvordan de som skal bruke byrommet vil oppleve det. Planleggeren eller arkitekten må med andre ord ikke bare utforme et rom, men iscenesette en opplevelse; og denne opplevelsen vil ikke inkludere bare det fysiske rommet, men også gjenstander og mennesker. I mange tilfeller vil dette bety at alt det som danner den fysiske rammen for byens scene – bygninger, monumenter og andre stasjonære elementer – kan komme til å gli inn i bakgrunnen fordi andre elementer stjeler scenen. Det kan også bety at det til en viss grad vil være umulig å forutsi hvordan byrommet vil se ut etter at beboere og næringsdrivende har satt preg på sine omgivelser med for eksempel gatemøbler, planter, skilt, farger og belysning. Planleggeren må med andre ord være villig til ikke bare å tillate at brukerne bidrar til å gi byrommet karakter, men legge til rette for og oppmuntre slike bidrag. Men hvis han eller hun lykkes i å skape – eller agere som katalysator i utviklingen av – et slikt rom, kan det danne scenen eller rammen for spillet og feiringen som står så sentralt i Gadamers kunstforståelse

(Gadamer 1986), og som Vattimo oppsummerer i utsagnet «det skjønne er det som skaper samfunn» (Vattimo 2010, s. 85).

Hvis byrommet sammenlignes med en teaterforestilling i denne oppgaven er det derfor ikke bare fordi elementene i byrommet kan sidestilles med scenens kulisser, rekvisita og statister og fordi opplevelsen utfolder seg i tid og rom, men fordi det i begge tilfeller er snakk om spill. Vi spiller alle forskjellige roller på byens scene, og selve spillet er et uttrykk for felles kultur, for samfunn, og en viktig del av den estetiske opplevelsen av byrommet. Det som skiller opplevelsen av en teaterforestilling og opplevelsen av byrommet er at tilskueren i byen befinner seg på scenen, og er både objekt og subjekt, og at spillet på byens scene ikke er like forutsigbart som det som foregår i teateret; aktørene på livets scene følger ikke et manus.

Urbane omgivelser må utformes og organiseres slik at sosiale arenaer dannes og tas i bruk, og dette krever noe mer enn planlegging av de fysiske og stasjonære elementene. Opplevelsen av byrommet vil avhenge av forskjellige faktorer som kan oppsummeres i: *byrommet* som helhet og aktivitetene det inneholder; *arkitekturen og kunsten* som befinner seg i dette rommet; brukernes *deltakelse* og *eierskap*; og alle *historiene* og *minnene* byrommet er omspunnet av. I noen byrom finner vi alle disse faktorene; byrommene er mangfoldige og folksomme, de prydes av vakker arkitektur og kunstverk, det er samspill mellom brukerne og de setter preg på sine omgivelser, og historier forbundet med stedet lever på folkemunne. På andre steder danner ikke bygningene noe byrom, det finnes ikke noen nevneverdige arkitektoniske verk eller kunstneriske innslag, brukerne unngår å hilse eller se på hverandre og har ikke noe eierskapsforhold til annet enn deres private eiendommer, og siden ingen snakker med hverandre eller deltar i noe, går historier og legender i glemmeboken.

Calvino forteller om Cloe, storbyen der menneskene som møtes i gatene ikke kjenner hverandre. Når de ser hverandre forestiller de seg tusen ting, møter, samtaler, overraskelser… Men ingen hilser på hverandre. Av alle de femtifem byene han beskriver, er det bare i Cloe at noe lignende finner sted (Calvino 1993, s. 49). Det Calvino åpner våre øyne for med denne historien er det samme som Sennett formulerer i mer klare vendinger, nemlig at dagens døde offentlige liv og perverse samfunnsliv historisk sett er en anormalitet (Sennett 1977, s. 312).

En by med bygninger og mennesker, men uten samspill mellom menneskene, er *urbs* men ikke *civitas*[12]. Det faktum at det ikke er vanskelig å finne bydeler der mennesker ser ut til å unngå hverandre, og der det ikke finnes noen felles arena, betyr ikke at dette er normalt sett fra et historisk perspektiv.

[12] Se avsnitt 2.2

Har man vandret i en by, så merker man raskt forskjell på den mer upersonlige sentrale gaten der ingen snakker sammen eller ser ut til å føle noen tilhørighet, og plassen eller gaten i det litt mer perifere nabolaget der folk hilser på hverandre, snakker sammen på fortauet og i butikkene, der butikkinnehavere feier området foran butikken og setter ut plantekasser, og har tid til å slå av en prat med kundene.

Trivelige byrom kan gi positive opplevelser og bidra til mer interaksjon blant fremmede i det offentlige rom; men de kan ikke løse alle problemene dagens byer står ovenfor. Som Bauman understreker er det snakk om utfordringer som oppstår på et globalt og ikke lokalt nivå, og byer har ikke noen mulighet til å takle dem (Bauman 2003a, s. 19). Men det er nettopp på grunn av disse utfordringene at behovet for fungerende offentlige rom er blitt større enn noensinne. Det faktum at mange er mindre stedbundne enn før betyr også at det kan være nødvendig å ta nye medier i bruk og gå kreativt til verks for å gjenopprette eller skape kvaliteter som kollektivt minne, historie og egenart.

8 Litteraturliste

Alberti, L. B. (1989). *L'architettura*. Milano: Edizioni Il Polifilo.

Ambiente Italia, E. (2003). *European Common Indicators*. Milano.

Arendt, H. (1996). *Vita Activa*. Oslo: Pax Forlag.

Aureli, V. (2011). *The possibility of an absolute architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.

Bale, K. (2009). *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax.

Baudelaire, C. (1994). *Il pittore della vita moderna*. Milano: Marsilio.

Bauman, Z. (1995). *Life in fragments*. Oxford, UK: Blackwell Publishers Ltd.

Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge, UK: Polity Press.

Bauman, Z. & Yakimova, M. (2002). A postmodern grid of the worldmap. *Critique & Humanism*.

Bauman, Z. (2003a). *City of fears, city of hopes*: Goldsmith's College.

Bauman, Z. (2003b). Utopia with no topos. *History of the Human Sciences*, 16 (1): 11-25.

Bauman, Z. (2011). *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge UK: Polity Press.

Baumgarten, A. G. (2008). Fra Aesthetica. I: Bale, K. & Bø-Rygg, A. (red.) *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Benevolo, L. (1975). *Storia della Città - La città contemporanea*, b. 4. Roma-Bari: Laterza.

Benjamin, W. (2007). *Reflections*. New York: Schocken Books.

Bramley, G. & Power, S. (2009). Urban form and social sustainability: the role of density and housing type. *Environment and planning. B, Planning & design*, 36 (1): 30.

Byantikvaren, i. O. (2011). *Veileder for tilgjengelighet til verneverdig bebyggelse i Oslo*. Oslo: Byantikvaren i Oslo.

Böhme, G. (1993). Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. *Thesis Eleven* (36).

Böhme, G. (2003). Contribution to the critique of the aesthetic economy. *Thesis Eleven*, 73 (1): 71-82.

Böhme, G. (2013). The art of the stage set as paradigm for an aesthetics of atmospheres. *Ambiances* (Februar 2013).

Calvino, I. (1993). *Le città invisibili*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

Calvino, I. (2006). *Usynlige byer*. Oslo: Aschehoug.

Castelnovi, P. (1980). *La città: istruzioni per l'uso*. Torino: Giulio Einaudi editore.

Cattaneo, C. (1950). *La società umana*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Colussi, P. (2002). *Cronologia sulle streghe di Milano*. Milano. Tilgjengelig fra: http://www.storiadimilano.it/Repertori/cronologia_streghe.htm (lest 22.10.2014).

Daum, J. (2003). *Intangible Assets and Value Creation*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons.

Dear, M. J. & Flusty, S. (2002). *Spaces of Postmodernity*. Oxford, UK: Blackwell.

Debicke van der Noot, P. (2013). *Piazza Mercanti, il salotto medievale di Milano*. Tilgjengelig fra: http://milano.mentelocale.it/53449-milano-piazza-mercanti-salotto-medievale-milano/ (lest 15.9.2014).

Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. New York: Penguin Books.

Diaconu, M. (2011). *City Walks and Tactile Experience*: Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library.

Dickens, C. (1987). *Hard Times*. London: Methuen English Texts.

Drottenborg, H. (2004). Programbeskrivning inom området vägarkitektur: genom integrering av ämnesområdena trfikteknik, tillämpad estetik, miljöpsykologi, fysiologi, landskap och etik. *Bulletin 218/3000*.

Eco, U. (1986). *Travels in hyperreality*. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.

Engels, F. (1968). *The Condition of the Working Class in England*. Stanford: Stanford University Press.

Epstein Nord, D. (1988). The City as Theater: From Georgian to Early Victorian London. *Victorian studies*: 159-188.

Érdi, P. (2008). *Complexity Explained*. Heidelberg: Springer-Verlag.

Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism*. Second utg. London: Sage Publications.

Gadamer, H.-G. (1977). Skjønnhetens aktualitet. Kunst som lek, symbol og fest. I: Bale, K. & Bø-Rygg, A. (red.) *Estetisk teori, en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Gadamer, H.-G. (1986). *The relevance of the beautiful and other essays*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Gadamer, H.-G. (2012). *Sannhet og metode*. Oslo: Pax Forlag.

Geddes, P. (1949). *Cities in Evolution*. London: Williams & Norgate LTD.

Gehl, J. (2010). *Byer for mennesker*. København: Bogværket.

Giddens, A. (1997). *Modernitetens konsekvenser*. Oslo: Pax Forlag.

Greenberg, C. (2006). *Experiences in visual culture*. Visual culture, b. 4. London: Routledge.

Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. 1992 (Vintage) utg. New York: Random House.

Kornberger, M. (2010). *Brand Society. How brands transform management and lifestyle*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Kroll, L. (1986). *The Architecture of Complexity*. London: B.T. Batsford Ltd.

Kunnskapsforlaget. (2003). *Norsk ordbok*. Guttu, T. (red.). Oslo: Aschehoug & Co.

Lash, S. & Urry, J. (1996). *Economies of Signs & Space*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications Inc.

Le Corbusier. (2004). *Mot en arkitektur*. Oslo: Spartacus Forlag.

Lowenthal, D. (1986). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

MacCannell, D. (1992). *Empty meeting grounds - The tourist papers*. London: Routledge

Maltz, D. (2003). Wilde's The Woman's World and the Culture of Aesthetic Philanthropy. I: Bristow, J. (red.) *Wilde Writings: Contextual Conditions*. Toronto: University of Toronto Press.

Mandelbrot, B. B. (1977). *The Fractal Geometry of Nature*. New York: W. H. Freeman and Company.

Massey, D. (1991). *A global sense of place*: na.

Meyrowitz, J. (2004). The rise of glocality. *Nyili, Kristof (2005), A Sense of Place. The Global and the Local in Mobile Communi-cation. Passagen, Communication in the 21th Century. P21-30*.

Miljøverndepartementet. (2008). *Lov om planlegging og byggesaksbehandling*.

Monrad, J. (2014). *Bærekraftig fortetting i praksis*. Trondheim: NTNU, Institutt for byforming og planlegging.

Mumford, L. (1938). *The Culture of Cities*. New York: Harcourt, Brace and Company.

Mumford, L. (1961). *The City in History*. Harmondsworth, Storbritannia: Penguin Books.

Musil, R. (2000). *Mannen uten egenskaper*, b. 1. Oslo: Solum Forlag.

Nietzsche, F. (2004). *Historiens nytte og unytte for livet*. Oslo: Damm.

Norberg-Schulz, C. (1967). *Intensjoner i arkitekturen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Norberg-Schulz, C. (1992). *Mellom jord og himmel*. Oslo: Pax Forlag.

Norman, D. (2002). *The design of everyday things*. New York: Basic Books.

O'Connor, C. (2005). *Rethinking the bottom line: how externalities of private development impact the value proposition and negotiation process*: Massachusetts Institute of Technology.

Ortega y Gasset, J. (1934). *Massenes opprør*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Paetzold, H. (2013). *The Aesthetics of City Strolling*: Ann Arbor, MI: MPublishing, University of Michigan Library.

Pine, B. J. & Gilmore, J. H. (2011). *The experiene economy - updated edition*. Boston: Harvard Business Review Press.

Pine, J. & Gilmore, J. (2007). *Authenticity - what consumers really want*. Boston: Harvard Business School Press.

Poe, E. A. (2000). *Mannen fra mengden og andre noveller*. Oslo: Bokvennen forlag.

Quatremère de Quincey, A. C. (1999). *The Historical Dictionary Of Architecture*. London: Andreas Papadakis Publisher.

Reclus, É. (2013). *Anarchy, Geography, Modernity. Selected writings of Élisée Reclus*. Oakland CA: PM Press.

Rossi, A. (1966). *L'architettura della Città*. Venezia: Marsilio.

Rossi, A. (1984). *The Architecture of the City*. Cambridge: The MIT Press.

Rowe, C. & Koetter, F. (1973). *Collage City*. Cambridge: MIT Press.

Rustad, R. (2009). *Hvad er tidsmessig arkitektur: En undersøkelse av arkitekturens diskursive rammer gjennom tre arkitektkonkurranser og tre tidssnitt*. Trondheim: NTNU.

Sennett, R. (1977). *The Fall of Public Man*. New York: Alfred A. Knopf.

Sennett, R. (1978). *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*. New York: Vintage Books.

Sennett, R. (1990). *The Conscience of the Eye - The Design and Social Life of Cities*. London: Faber and Faber.

Sennett, R. (1996). *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. London: Faber&Faber.

Shakespeare, W. (1997). *As You Like It*: Project Gutenberg.

Sinisi, S. I., Isabella. (2003). *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie* Milano: Bruno Mondadori.

Sitte, C. (1965). *City planning according to artistic principles*. New York: Random House.

Skjold Lexau, S. (2000). *Mind the Gap*. Oslo: Akribe forlag.

Snow, C. P. (1960). *De to kulturer*. Oslo: J.W. Cappelen.

Stene, T. M. (2004). Atferdstilpasset vegnormal - Grunnlag for revisjon av håndbok 017. Trondheim: SINTEF.

Storbacka, K. (1997). Segmentation based on customer profitability—retrospective analysis of retail bank customer bases. *Journal of Marketing Management*, 13 (5): 479-492.

Trilling, L. (1972). *Sincerity and Autenticity*. London: Harvard University Press/Ebrary.

Vattimo, G. (2010). *Introduzione all'estetica*. Sesto Fiorentino: Edizioni ETS.

Vico, G. (1990). De nostri temporis studiorum ratione. I: Battistini, A. (red.) b. 1 *Opere*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Vitruvio. (2002). *Architettura*. Milano: RCS Libri.

Whyte, W. (1980). *The Social Life of Small Urban Spaces*. Washington, D.C.: The Conservation Foundation.

Winslow, C. (2010). *The Handbook of Techniques for Theatre Designers*. Ramsbury, Marlborough, UK: The Crowood Press.

Zevi, B. (1957). *Architecture as space. How to look at architecture*. New York: Horizon Press.

9 Illustrasjoner – kilder og referanser

Omslag: Monrad, august 2014

Figur 1: Foto av Alexander Rauboti, 2014, med tillatelse til å publisere

Figur 2: Monrad, august 2014

Figur 3: Fra: http://www.vanityfair.it/show/extra/2011/04/21

Figur 4: Monrad, august 2013

Figur 5: Fra: http://thecharnelhouse.org/2013/04/16/the-humanization-of-nature/

Figur 6: Fra: http://www.fractalsciencekit.com/types/classic.htm

Figur 7: Fra http://www.businessinsider.com/zaha-hadids-beko-building-in-belgrade-2012-11

Figur 8: Fra: http://library.calvin.edu/hda/node/1416

Figur 9: Foto av Alexander Rauboti, 2014, med tillatelse til å publisere

Figur 10: Monrad, august 2014

Figur 11: Monrad, august 2014

Figur 12: Monrad, august 2014

Figur 13: Monrad, august 2014

Figur 14: Fra zefirino.deviantart.com

Figur 15: Fra www.margheritapalli.it

Figur 16: Monrad, februar 2014

Figur 17: Monrad, august 2014

Figur 18: Monrad, august 2013

Figur 19: Fra http://www.ilpiacenza.it/foto/cronaca/

Figur 20: høyre foto fra: http://www.zaresdeluniverso.com/preparar-quesadillas-en-un-comal/
venstre foto fra: http://www.turkeysforlife.com/

Figur 21: Monrad, november 2014

Figur 22: Monrad, juli 2014

Figur 23: Fra http://kunsthistorie.com/fagwiki/Fantoft_stavkirke

Figur 24: Fra http://www.panoramio.com/photo/3242656

Figur 25: Fra: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Venetian_outside.JPG

Figur 26: Monrad, august 2014

Figur 27: Monrad, januar 2010

Figur 28: Monrad, februar 2011

Figur 29: Foto av Colinda van Liere, 2013, med tillatelse til å publisere

Figur 30: Foto: Ukjent, Rørosmuseets arkiv

Figur 31: Monrad, april 2014

Figur 32: Fra http://spitalfieldslife.com/2012/03/28/tom-jerrys-life-in-london/

Figur 33: Monrad, august 2014

Figur 34: Monrad, august 2014

Figur 35: Monrad, august 2014

Figur 36: Fra: www.associazioneparatodos.com. Publisert med tillatelse.

Figur 37: Monrad, januar 2010

Figur 38: Monrad, august 2014

Figur 39: Monrad, februar 2014

Figur 40: *Fra www.Corriere.it*

(alle illustrasjoner er hentet fra nett eller kontrollert den 2.11.2015)

NTNU

Kunnskap for en bedre verden