

Malin Pettersson Öberg  
Mikaela Steby Stenfalk

# MODELL ARKIVET

## ETT VITTNEN TILL STADEN

Arvinus + Orfeus



**MODELLARKIVET**

**ETT VITNE TILL STADEN**

05-300 1:500

SMILLADET

ROSLAGSVINGEN

MEDALJONGEN 428 1:500

KOPIERAMEN 126-180 1:500

1:500 33

39 RÅDHUSET 55/227 1:500

VÄSTERMIA KUNSTEN

VÄSTERMIA KUNSTEN

VÄSTERMIA KUNSTEN

1:500

Malin Petterson Öberg  
Mikaela Steby Stenfalk

# MODELL ARKIVET

ETT VITTNE  
TILL STADEN

Arvinius + Orfeus

# 0. Modellarkivet

---

Malin Pettersson Öberg

VEM BYGGER STADEN och för vem? Hur organiserar vi våra liv tillsammans? Miniaturvärlden inbjuder oss att drömma, skriver Bachelard i *Rummets poetik*. ”Vi äger världen i samma mån som vi förmår miniaturisera den. Men när vi gör det måste vi förstå att i miniaturen förtätas och berikas värdena. Det räcker inte med en platonisk dialektik mellan det stora och det lilla för att lära känna miniaturens dynamiska kraft. Vi måste lämna logiken bakom oss för att uppleva det som är stort i det lilla.”<sup>1</sup> Men visst medför drömmar och visioner – denna förmåga att se världen uppifrån och flytta runt dess delar – ett särskilt ansvar?

I en bostadsutredning från 1895, återgiven i boken *Storstockholms bebyggelsehistoria*, framgår att var fjärde person ur arbetarbefolkningen vid tidpunkten saknade egen bostad, liksom att sjuttio procent beräknades sakna den ”luftrymd per person” som ur medicinsk synvinkel ansågs vara den minimala. Det vill säga, femton till tjugo kubikmeter, eller en golvyta på fem till sju kvadratmeter. Åtta år senare hade bostadsbristen förvärrats och hyrorna stigit med i genomsnitt trettio procent. En ny utredning visade att luftrymden per person i de nyproducerade lägenheterna på Östermalm översteg hundra kubikmeter. Men trots skillnaden i utrymme var hyres-

nivån för de små lägenheterna avsevärt högre: 3,95 kr jämfört med 2,92 kr per kubikmeter. ”Det vill säga att de dyraste våningarna är de billigaste.”<sup>2</sup>

I Stockholms stads modellarkiv finns närmare femhundra modeller, staplade på hyllor, i lådor och skåp. Ett Stockholm i mini-format breder ut sig för våra ögon, en stad vars delar går att flytta runt. Kan arkivet som rum i egenskap av modellvärld, tidskapsel, förvaringsplats – för såväl byggda som obbyggda ”visioner” – bli ett verktyg för att förstå staden och varför den ser ut som den gör?

Ola Andersson beskriver modernismens stadsplanering och ombyggnaden av Stockholm i sin bok *Vykort från Utopia*. Arkitekternas fixering vid att ge staden en ny form, de modernistiska anläggningarna och funktionsseparerade zonerna. Vad gör de med livet i staden? Vad utmärker det urbana och hur kan staden underlätta för de utbyten mellan människor som han menar är dess viktigaste funktion? ”Den flygplats som inte är en centralstyrd anläggning och följer på förhand uttänkta rutiner och program är en mar-dröm”, skriver han. ”Men en stad är inte ett stort hus och ett hus är inte en liten stad. Skillnaden mellan byggnader och städer är inte en skillnad i skala utan en artskillnad. Ingen anläggning kan åstadkomma en värdig eller fungerande miljö för det urbana livet, eller skapa det utrymme för oförutsägbarhet som endast en urban struktur kan rymma.”<sup>3</sup>

I *Rummets rymder*, en slags inventering av de rum och platser som omger oss, beskriver Georges Perec det han uppfattar som obeboeliga rum: ”Föraktfull och ytlig arkitektur, höghusens och skyskrapornas fåfänga medelmåttighet, tusentals kyffen staplade på varandra. Det knappa, det kvävande, det lika, det futtiga, det på millimetern uträknade. Kåkstäder, betongförorter, det fientliga, det gråa, det opersonliga, det fula. Tunnelbanegangar, badhus, lagerlokaler, parkeringar, fabriker, kaserner, fängelser...”<sup>4</sup> Listan fortsätter. Perec nämner aldrig ordet modernism i texten och den

stad han utgår ifrån är Paris. Men visst känner vi igen oss? Vem vill egentligen bo i en modernistisk anläggning?

En lika kritisk, men kanske något mera hoppfull, bild av det moderna samhällsbygget i Sverige ger Yvonne Hirdman i sin text *The Happy 30s – A Short Story of Social Engineering and Gender Order in Sweden*.<sup>5</sup> Hon beskriver sin fascination för den närmast utopiska idé som låg till grund för planeringen av den svenska välfärdsstaten och av folkhemmet: idén att det är varje samhälles plikt att producera lycka för sina medlemmar. Men vad händer när ett fåtal ska definiera ”lycka” och ”ett gott liv” för de andra? Övergrepp blir oundvikliga, menar Hirdman. I sin avhandling *Att lägga livet tillrätta* skriver hon: ”När människor skulle ordnas in under normer och föreställningar om ’hur det ska vara’ fanns det risk för övergrepp. När politiken breddes ut över tidigare ’mörka’ områden fanns det risk för övergrepp. Det gäller också oavsedda konsekvenser av det goda samhällets ’gåvor’ som förvandlar medborgare till barn, klienter, ’brukare’. Det handlar om synen på människor – ovanifrån och neråt.”<sup>6</sup>

Att skapa en form. Att trycka ner den över en massa, att göra ett avtryck. Att titta ner över en stad och bestämma vilka byggnader som ska få vara kvar. Att skapa ett mönster – kanske en solfjäder – som bara går att uppfatta ovanifrån, ur ett fågelperspektiv. Att över huvud taget inte befinna sig i grodperspektivet. Att zooma ut, minska ner, förstora upp, sprida ut. Att övervaka, gripa in, dra sig tillbaka, betrakta.

Stockholms stads modellarkiv fick sin nuvarande form på sextio-talet då staden övergick från att tillverka modeller i en tusendel till en femhundredel. Modellerna blev dubbelt så stora. Planen var att bygga kvarter som kunde sättas samman till en enda stor modell över Stockholm, likt ett enormt pussel. Systemet slutfördes aldrig och år 2010 genomfördes en stor utrensning där tjugo ton modeller slängdes. Anställda på modellenheten befarar att ”femhundredelstaden” står näst på tur. Den är trots allt närmast museal – en

historisk lämning som har förlorat sin funktion. När övergår ett föremål från ”användning” till museets ”kyrkogård”? I denna gradvisa övergång, hur kan vi försvara ett föremåls värde och rätt att finnas kvar, om än med ändrat syfte?

På trettioalet skriver Walter Benjamin om samlande i sitt oavslutade *Passagearbetet*: att det utmärks av föremål som ryckts ur sitt sammanhang för att uppgå i ett annat – i en typologi av föremål med liknande egenskaper. ”Samlande är en form av praktiskt minne, och av alla världsliga uttryck för ’närhet’ är det det mest bindande.”<sup>7</sup> Han beskriver hur ett nytt föremål stiger upp ur havet som en ö, för att ingå i samlingens helhet. I ett skåp med enbart kyrkor står Engelbrektskyrkan på en rund plattform. Originalen har målats blått för att skiljas från de vita kopiorna. Nästan allt i arkivet är vitt och liksom upphöjt från sin omgivning.

*Haifa, London, New York, Kolonisten, Flygmaskinen, Filmen.* Namnen öppnar associationer och berättar om sin tid. I Frihamnen fick kvarteren namn efter andra städer i världen, med vilka handel pågick. Kvarternamnerna har levt ett skyddat liv – många känner inte ens till namnet på sitt eget kvarter. Gatunamnerna skapar större intresse och har burit fler av samhällets viktiga funktioner. 1920, efter en namnrevision i slutet av 1800-talet med syfte att bringa ordning i stadens namn, inrättades Namnberedningen. Den blev ett led i visionen om att bygga ett modernt samhälle och en rationellt ordnad, väl fungerande stad.

I entréplan på Stadsbyggnadskontoret finns en skylt med en paragraf ur Plan- och bygglagen. Där står: ”I denna lag finns bestämmelser om planläggning av mark och vatten och om byggande. Bestämmelserna syftar till att, med hänsyn till den enskilda människans frihet, främja en samhällsutveckling med jämlika och goda sociala levnadsförhållanden och en god och långsiktigt hållbar livsmiljö för människorna i dagens samhälle och för kommande generationer.”<sup>8</sup>



Framtid. Dåtid. Drömtid. Hur förhåller sig stadens form till formen för våra liv? Med tanke på de hierarkier som präglat framväxten av Stockholm – synliga i modellernas skala, i var och hur staden rivits, byggts och planerats, liksom av vem, i den tydliga uppdelningen mellan centrum och periferi – är det svårt att ta paragrafen på allvar. När får vi vara med och bygga en stad som inte sorterar sina invånare i fack eller knuffar dem längre och längre ut i en periferi? I modellsamhället Sverige – när får vi vara med och drömma?

#### NOTER

1. Gaston Bachelard, *Rummets poetik*, övers. Alf Thor (Lund: Skarabé, 2000), 187.
2. Ingemar Johansson, *Storstockholms bebyggelsehistoria* (Stockholm: Gidlunds, 1987), 313.
3. Ola Andersson, *Vykort från Utopia* (Stockholm: Dokument Press, 2012), 43.
4. Georges Perec, *Rummets rymder*, övers. Fredrik Rönnbäck (Stockholm: Modernista, 2012), 132.
5. Se: Yvonne Hirdman, "The Happy 30s – A Short Story of Social Engineering and Gender Order in Sweden," i *Swedish Modernism: Architecture, Consumption and the Welfare State*, eds. Helena Mattsson och Sven-Olov Wallenstein (London: Black Dog Publishing, 2010).
6. Yvonne Hirdman, *Att lägga livet tillrätta* (Stockholm: Carlssons, 1989), 17.
7. Walter Benjamin, *Passagearbetet*, övers. Ulf Peter Hallberg (Stockholm: Atlantis, 2015).
8. Regeringskansliets rättsdatabas, Plan- och bygglagen, kap 1:1 (Stockholm: Regeringskansliet, 2011), <https://rkrattsbaser.gov.se/sfst?bet=2010:900>.



Stadsbyggnadskontorets arkivrum i samband med inspelningen av filmen *Modellarkivet*, 2017.

## IV

### 0. Modellarkivet

Malin Pettersson Öberg

<b>1. Förord</b>	<b>11</b>
Mikaela Steby Stenfalk	
<b>2. Livet i arkivet</b>	<b>20</b>
Samtal med Harri Anttila	
<b>3. Stockholms namn</b>	<b>27</b>
Samtal med Kristian Rosengren	
<b>4. Modellstäder</b>	<b>40</b>
Pedro Ignacio Alonso	
<b>5. Var (och med vem) du sover</b>	<b>47</b>
Secretary (Helen Runting, Karin Matz & Rutger Sjögrim)	
<b>6. Arkivet som förlaga och kopia</b>	<b>55</b>
Samtal med Malin Zimm	
<b>7. Miniaturer om miniaturer</b>	<b>63</b>
Magnus Florin	
<b>8. Ett särskilt ansvar</b>	<b>84</b>
Olivia Eriksson	
<b>9. Löftet</b>	<b>97</b>
Samtal med Axel Wieder	
<b>10. Stockholm: Fragmenterad stad</b>	<b>105</b>
Carlos Mínguez Carrasco	
Biografier	113
Tack	119
Kolofon	120

---

Mikaela Steby Stenfalk

LÄNGST NER I Stadsbyggnadskontorets tegelbyggnad på Fleminggatan 4 i Stockholm gömmer sig en skatt. Där, innanför låsta dörrar, förvandlas staden utanför till ett hav av modeller. Inne på modellenheten förminskas och förenklas staden. Samtidigt breder den ut sig, både framåt och bakåt i tiden, till och med till alternativa verkligheter genom bortglömda förslag till arkitekttävlingar eller stadsbyggnadsplaner som aldrig sattes i verket. I ännu inte uppdaterade gipsmodeller kan vi minnas en svunnen stad och i tredimensionella utskrifter syns planer för stadens framtid. En stad i miniatyr, en förlaga och en kopia. Att röra sig i modellarkivet är att röra sig i skala, rum, tid och dröm på en och samma gång.

Trots att arkivet och dess innehåll berör stadens invånare är det få förunnat att nå in i modellenhetens rum. I vissa sammanhang kan en eller ett par modeller leta sig ut i Stadsbyggnadskontorets foajé, men för det mesta hålls modellerna kvar i sin djupa källare. En chans att besöka arkivet har vi dock, genom Malin Pettersson Öbergs film *Modellarkivet* (2017).

I filmen sträcker sig modellstaden inte bara genom tid, rum och dröm, utan tangerar även filosofi, politik, historia och samhällsdebatt i sin ambition att få syn på vår samtid. År 2017, då filmen pro-

ducerades, var bostadsfrågan högaktuell i Stockholm och trots att rekordmånga bygglov beviljades hade det krävts nästan det dubbla för att tillgodose stadens behov. Med en såväl kritisk som undersökande röst bjuder filmen in oss att se på vår omgivning genom dessa vita, omsorgsfullt modellerade objekt.

Den här boken är i sin tur en fördjupning och utveckling av filmens frågeställningar som, omkring sex år senare, är lika aktuella som när *Modellarkivet* spelades in.

I boken har vi bjudit in verksamma inom konst, arkitektur, stadsplanering, litteratur och filmvetenskap att dela sina reflektioner utifrån fragment i filmens manus. För i stort sett varje fragment finns i boken ett helt kapitel.

Vi börjar inne i själva arkivet med en intervju av modellören Harri Anttila, en person som förutom att genom sina ord ge liv åt arkivets innehåll också varit betydande för filmens (och därmed bokens) tillkomst. Därefter rör vi oss utåt i staden via en annan avdelning på Stadsbyggnadskontoret, nämligen Namnberedningen, där tjänstemannen Kristian Rosengren öppnar dörren till kvarterens och gatornas namn. Vilka visioner speglas i stadens namn?

Väl ute i staden pendlar våra tankar fram och tillbaka mellan modell och stad i arkitekten Pedro Ignacio Alonsos text *Modellstäder*. Vilka framgångar och misslyckanden i staden kan vi läsa av i modellerna? Och är i själva verket staden ett arkiv av rekonstruerade modeller? Härnäst tar arkitekttrion Secretary oss med in i stadens bostäder genom deras omfattande studie av de 14 495 bygglov som beviljades samma år som filmen spelades in. Det ska visa sig att bostadspolitiken och dess skriftliga bestämmelser sipprar in i den mest intima delen av privatlivet – *Var (och med vem) du sover*.

Ordets betydelse blir alltmer påtaglig i samtalet mellan arkitekten Malin Zimm och Malin Pettersson Öberg. Samtalet inleds med ordet ”arkiv” och hur det etymologiskt kan härledas till både ”ursprung” och ”sista plats” – precis som modellen kan ses som en

förlaga såväl som en kopia av staden. Författaren och dramaturgen Magnus Florin tar oss sedan med på en resa i miniatyrernas mytomspunna värld. Vilka associationer, världar och sagor kan de små, vita stadsdelarna ta oss till? Och vilka berättelser kan hjälpa oss att förstå dessa arkitektoniska verktyg?

Från litteraturen tar vi oss vidare in i filmens värld, specifikt essäfilmens och arkivkonstens. I en analys av *Modellarkivet* och utställningsrummet *Boxen*, den yta på ArkDes – Sveriges nationella centrum för arkitektur och design som år 2018 invigdes med utställningen *Modellarkivet*, lyfter filmvetaren Olivia Eriksson fram en fråga om ansvar inom filmproduktion, som speglas i arkitektur och stadsplanering. Texten inleder bokens sista del i vilken ytterligare två kapitel belyser *Modellarkivets* uppkomst och sammanhang.

I ett samtal med Axel Wieder, tidigare verksamhetschef på Index – The Swedish Contemporary Art Foundation och beställaren av filmen *Modellarkivet*, diskuteras ursprunget till filmen och tankarna bakom utställningen *The Promise* (2017). Slutligen leder oss Carlos Mínguez Carrasco, chef för intendenterna på ArkDes, hela vägen från Giovanni Battista Piranesis fragmenterade Rom via *Modellarkivet* till konstnären Amie Siegels filmporträtt av arkitektkontor i ett samtida New York. Mínguez Carrascos analys, *Stockholm: Fragmenterad stad*, avslutar boken.

Genom dessa texter och samtal får modellstaden på Stockholms stadsbyggnadskontor breda ut sig på nytt – den här gången i våra tankar – och åter väcka till liv de komplexa frågeställningar. *Vem bygger staden och för vem, hur relaterar stadens form till formen för invånarnas liv?* Vad har arkivet för potential i samtiden och framtiden, och hur kan arkitekturmodeller fungera som verktyg för såväl drömmar som ett prövande av den befintliga staden? Hur ser arkitektens och stadsplanerarens ansvar ut, liksom medborgarens möjligheter att påverka sin stad?

Filmen och boken är också båda ett bevarande i sig – en tidskapsel

av den föränderliga modellstad som dagligen bearbetas av modellenhetens modellörer. Som i så många andra arkiv finns ett varaktigt hot om utrensning, platsbrist och ifrågasättande av relevans.

Just det här arkivet är dock särställt i och med dess dubbla roll som arkiv och verkstad. Likt den verkliga staden byggs modellstaden om, rivs ner, förtätas – vägar planeras och bostäder byggs. Men arbetsprocessen i modellstaden är snabbare och mindre nostalgisk än i den verkliga staden, vilket är både dess styrka och svaghet. Som verktyg för stadens planerare är modellen effektiv, en skiss som kan förkastas lika snabbt som den skapats. Men tittar vi noga kan modellerna även bli ett verktyg för något helt annat; ett redskap att syna såväl visionerna som gett oss den stad vi nu har (eller hade kunnat få) och ordningen som kommer att forma dess framtid.



**Modeller, Stadsbyggnadskontoret, 2018.**









Modell över Kungsträdgården, Stadsbyggnadskontoret, 2018.





Träd i en av modellerna, Stadsbyggnadskontoret, 2018.

## 2. Livet i arkivet

---

### Samtal med Harri Anttila

*Ett samtal mellan Malin Pettersson Öberg och modellören Harri Anttila som arbetade på Stadsbyggnadskontorets modellenhet i tjugonio år. Mötet ägde rum i enhetens arkivrum på Tekniska nämndhuset i Stockholm, den 23 februari 2017.*

HARRI ANTILLA: På ett sätt träffas vi kanske sex år för sent. Då skedde den stora ”utrensningen”. Jag tror att vi slängde tjugo ton modeller. Tiden kommer ikapp en. Modeller är ju väldigt skrymmande, arbetet är tungrott. Det är en långsam teknik på det viset. Dessutom ska man härbärgera dem, vilket vi gjorde fram till 2010.

Då hade vi ett dubbelt så stort förråd i huset intill. Där fanns det material kvar från gamla arkitekttävlingar, den för Husarviken 1989 till exempel. Men tävlingar vinnas, prispengar betalas ut och sedan – ingenting. En tävling i sig är ju bara en tävling och det bästa förslaget måste sedan jobbas vidare med här i huset och av Stadsbyggnadsnämnden. Det skedet kan bli svårt, som vi har sett med tävlingsförslagen för bland annat Stadsbiblioteket och Slussens alla vinnarförslag genom åren. På modellenheten hade vi kvar alla de gamla modeller som vittnade om den svåra processen. Tanken var

att de skulle finnas kvar ifall att diskussionen skulle återkomma, men nu är allt det slängt.

MALIN PETTERSSON ÖBERG: Det hade varit ett fantastiskt arkiv att ha kvar. Alla de där idéerna och visionerna som inte blev av är väl minst lika intressanta som det som blev?

HA: Javisst. Men där går tiden ifrån oss. Direktörer byts ut, har nya krav och de planhandläggare som en gång var inblandade går i pension. Nya personer anställs, som inte alls har samma koppling till tidigare projekt och därmed kanske inte inser värdet. Plötsligt ska modellenheten utvärderas och det måste bestämmas vem som vårdar allt material, då kan allting ändras. När Per Kallstenius – stadsarkitekt i Stockholm 1984–1989 och 1994–2010 – slutade blev det en sådan ridå. Han kopplade bakåt i historien mycket och tyckte dessutom att det var roligt. Men när han slutade klipptes trådar som hängde löst av.

MPÖ: Precis, kontinuiteten är väldigt skör. Som i alla samlingar och arkiv.

HA: Men samtidigt som det var smärtsamt så var det också skönt att göra ett nytt urval – bestämma vad vi sparar och vad vi kastar bort. Nästa gång det rensas är det nog skåpen med originalkvarter i skala 1:500 som ligger risigt till. De lever i ett mellanland nämligen – de har inte längre den kraft som när de tillverkades, men har ännu inte uppnått ett musealt värde. De är någonstans däremellan.

I den senaste rensningen hade vi tur att Stadsmuseet tog in några av våra gamla gipsplattor. De har en ganska fin samling nu faktiskt, för att inte tala om deras andra samlingar. De har ett helt våningsplan av gamla dörrar som till exempel kan användas vid filminspelningar. Stadsmuseet har ett uppdrag som vi inte har, men som vi ändå

hamnar i – att bevara historien. Det var så roligt att de ville ha modeller från vår samling, även om det såklart bara blev ett urval.

Någonting händer när saker övergår i ett museums ägor, de tappar all sin funktion – blir museal. De dör och kommer till en grön äng där de inte får röras vid. Men Stadsmuseet är ett häftigt ställe.

MPÖ: Det är intressant att jämföra vad som bevaras i olika länder. Jag tänker på min erfarenhet av Frankrike, där kulturarv skattas högt och får mycket stöd för att kunna bibehållas, och Sverige som känns mer pragmatiskt. Jag är ju en sådan som skulle vilja spara allt.

Ska vi gå in i arkivet och promenera runt? Prata om det som står framme, som jag har filmat, och lyfta de tankar modellerna ger upphov till. Jag är intresserad av det modernistiska samhällsbygget och de visioner för samhället, jämlikhet, välfärd och standard som fanns i det. I arkivet kan vi försöka utläsa hur det faktiskt fungerade i Stockholm.

HA: Det som händer här i huset är väldigt beroende av vilka som är planhandläggare och hur arbetet delas upp rent geografiskt. Det har inte varit helt smärtfritt alltid. Stockholm har en ganska spretig form med gamla förorter, närförorter, förorter längre bort och de centrala delarna. Det bildas snabbt hierarkier. Innerstaden har alltid betraktat sig som viktigast, medan periferin är mindre intressant. Ju längre bort desto mindre betydelsefullt och det läggs desto mindre tid på detaljer.

MPÖ: Det är märkligt att det fungerar så i Sverige, i ett land där vi pratar så mycket om jämlikhet. Självbilden består ofta av den här idén om en socialistisk välfärdsstat, och intentionerna med den var bra. Men i verkligheten är det till mångt och mycket ett hierarkiskt samhälle och ett klassamhälle. Kan man se spår av de här hierarkierna och uppdelningarna här i arkivet?

HA: I skalorna kunde man tidigare se spår av vad som ansågs viktigt. I stadens utkanter ansågs det räcka med en översiktlig planering, i bästa fall gjordes en modell i skala 1:1000. Om något skulle byggas om i innerstaden beställdes modeller i skala 1:100, som studerades jättenoga. Det är ett väldigt tydligt tecken på hierarkier.

Det här är en av de äldre modellerna vi har, av nedre Norrmalm på trettioalet. Man ville ha en stor modell. Först är den tillverkad i gips, kanske i delar, sedan gjuten i araldit med hjälp av en lim- eller silikonform på sextioalet. Det är otroligt utmanande att gjuta en så stor form, den här modellen är nästan som en präst som visar att det omöjliga är möjligt. Den var så utmanande att tillverka att den fick bli kvar trots rensningen.

MPÖ: Det är roligt det här med att modeller alltid varit vita. Att man inte ska fastna i detaljer. Det ger en väldigt speciell estetik och stämning till arkivet att allting är vitt.

HA: Det ger en nakenhet, det är svårt att gömma oönskade delar. Det är betänkligt om en planarkitekt har beställt en modell som ska täckas med mycket träd. Träden blir som ett skynke som döljer allting, som kommunicerar att något inte ska synas.

MPÖ: Lite liknande de grekiska skulpturerna, som vi vant oss vid att tro att de var vita. Vad händer när vi får reda på att de faktiskt var målade från början? Att vi har byggt ett skönhetsideal på det vita, som inte stämmer överens med originalen. Om ett hus ska vara svart i slutändan blir ju verkligheten en helt annan och kommunicerar något helt annat än de här vita modellerna gör.

HA: Jag vet inte om jag berättade det, men de här bruna formarna är original. Man gjorde originalen i färg för att man skulle kunna skilja dem från de vita kopiorna. Till exempel den här bruna model-



len av Sofia kyrka är den första som gjordes, sedan konstruerades en limform för att kunna gjuta kopior av originalet. Just de här gjordes på 40–50-talen och lades faktiskt ut på Konstfacks elever som troligtvis fick göra dem som övningsuppgifter. Då skars husen ut i plastilina, vilket är helt osannolikt. När man tittar noga kan man se att de är handgjorda, trots att de är så skarpa. Men i vissa detaljer kan man se att plastilinan inte fungerar lika bra som gips – där blir formerna lite rundade.

Den här modellen av Engelbrektskyrkan är gjord av modellören Oskar Berchtold, en gammal kollega till mig. Han var från Tyskland, men blev kvar i Sverige efter en cykelsemester med sin bror. Han hade en stukatörsutbildning och arbetade först på modellverkstaden i Gustavsberg. Till slut hamnade han här på modellenheten och vi arbetade ihop några år innan han gick i pension. I den stora rensningen sparade jag allt hans ritningsmaterial. De är verkligen mästerliga ritningar över hur man bygger en modell, hur all problematik kan lösas rent tekniskt. Så länge jag finns kvar på modellenheten finns ritningarna kvar, men vad händer när jag går i pension?

MPÖ: Nästa person kanske inte förstår varför det är viktigt.

HA: Precis. Kanske är jag inspirerad av vad du gör med din film, men jag tänker att jag ska försöka göra något med allt det här materialet. Som ett avslut även för mig.

MPÖ: Vad roligt att höra. Det är ju ett hantverk, en konstform, som går i graven. Om man jämför med dagens modeller som skärs ut i en maskin eller pressas ut av en skrivare.

HA: Ja, det är svårt att gjuta gips mot gips så många gånger och samtidigt behålla skärpan. Man måste veta precis vad man gör.

De här hyllorna innehåller modeller i skala 1:500, den befintliga

staden. Tanken med den var från början att dessa skulle uppdateras när arbetsmodellerna spikats och allting byggt. Att den befintliga modellstaden skulle förändras med den verkliga staden.

MPÖ: Så de större modellerna är av stadsdelar, medan de mindre är modeller för specifika projekt?

HA: Det är arbetsdelar i projekt, ja. De börjar i centrum och fortsätter med Kungsholmen, Norrmalm, Östermalm. Men över Östermalm har vi väldigt få modeller. När byggdes något stort projekt där senast? Eftersom det inte har funnits några projekt så har det inte funnits någon anledning att bygga någon modell heller.

Tanken var att fortsätta bygga modeller över Stockholms kommun tills hela staden fanns representerad, men kraften tog slut. Man ville att det skulle gå att köpa avgjutningarna, till exempel om någon behövde en modell av Moderna Museet. Det var en väldigt ambitiös plan!

MPÖ: Så systematiskt. Det är intressant hur system byts ut – de blir daterade och oanvändbara trots att någon har lagt ner så mycket jobb på dem. Det är synd att inte försöka bevara saker ur ett kunskaps- eller kulturarvsperspektiv. Var det i slutet av sextiotalet som man bestämde sig för att göra den här stora hopsättningsbara modellen över Stockholm?

HA: Ja. Modellerna vi hade sedan tidigare var i skala 1:1000, men det upplevdes nog som en för liten skala, även om de modellerna användes väldigt länge.

Här är mitt första hus: Sjökrigsskolan på Skeppsholmen. Efter rensningen 2010 saknades vissa modeller av det området, så mycket av vårt uppdrag blev att återskapa modeller av byggnader och hus.

Vi återskapade även Moderna Museet och Amiralshuset. Vissa delar är gjorda i gips och andra i trä – de är som chokladpraliner.

MPÖ: Hur är det att jobba med staden på det här sättet? Vad får man för relation till Stockholm som stad? Du åker ju förbi de här husen. Det måste vara speciellt att ha tillverkat dem i miniatyr?

HA: Ja. Jag kan inte besöka nya Moderna Museet utan att tänka ”Vad var vinklarna på de här kuporna nu igen? Hur var det med ljusinsläppet här, som aldrig riktigt fungerade? På ritningarna kunde man ju se hur det var tänkt...” och så vidare. Det påverkar absolut min relation till staden.

---

## Samtal med Kristian Rosengren

*Ett samtal mellan Malin Pettersson Öberg och Kristian Rosengren, tjänsteman i Namnberedningen på Stockholms stadsbyggnadskontor. Mötet ägde rum på Tekniska nämndhuset i Stockholm den 13 mars 2017.*

MALIN PETTERSSON ÖBERG: I Stadsbyggnadskontorets modellarkiv ser man hur kvartersnamn och fastighetsbeteckningar ger uttryck för sin tid. Identitet, värderingar, drömmar och visioner speglas i namnen. Till exempel finns det modeller med namn som ”Filmen”, ”Flygmaskinen” och ”Kolonisten”. Jag är fascinerad av språkets betydelse här och vill gärna veta mer.

KRISTIAN ROSENGREN: Jag kan börja med att berätta om hur vi arbetar här. Jag arbetar som tjänsteman i Namnberedningen på Stadsbyggnadskontoret. Det är vi som tar fram förslag till namnen, även om det är Stadsbyggnadsnämnden som fastställer förslagen. De har möjlighet att besluta om ett annat namn men i praktiken är det nästan alltid våra förslag som fastställs.

Namnberedningen inrättades som institution år 1920 för att man ansåg att det fanns en oordning bland stadens namn. Men re-

dan 1885 gjordes den stora namnrevisionen. Före den fanns det fyra-fem "Hamngatan" på olika platser i Stockholm och vissa gator hade mer än ett namn. Namnrevisionen var en ambition i linje med byggandet av det moderna samhället. Det skulle finnas riktiga adresser dit man kunde dela ut post och man ville bygga en fungerande stad. Man "städade upp" bland namnen och såg till att det inte fanns några dubbletter. Det var i förlängningen av det arbetet som Namnberedningen kom till.

Det första som gjordes var att gå igenom de brister i namnen som fanns och att hitta principer att följa. Namnen skulle vara språkligt korrekta och fungera väl. Gatunamnen hade funktionen som adressbärare, precis som före namnrevisionen, men man tänkte även att det kunde vara farligt om två namn förväxlades, exempelvis i en nödsituation. Det har vi fortfarande som ledstjärna samtidigt som vi tar hänsyn till kulturhistoriska och språkliga aspekter.

Vad gäller kvartersnamnen så är de avgörande för fastighetsbeteckningarna. All mark har delats upp som i ett stort lapptäcke över hela Sverige, där varje liten del har en unik beteckning. Det är viktigt att dessa inte kan blandas ihop eftersom de är belåningsobjekt och i stora delar ligger till grund för ekonomin. Länder som saknar ett system för markuppdelning halkar lätt efter gällande investeringar och liknande. Till exempel om det är otydligt vem som äger en fastighet, hur stor den är eller om storleken plötsligt kan ändras. Då kan det avskräcka banker att använda fastigheten som säkerhet för att låna ut pengar. Namnen har viktiga samhällsliga funktioner och "krokar i" allting annat.

Namnberedningen består av tio ledamöter varav åtta är experter som kommer hit sex gånger om året. Mellan mötena tar jag emot förslag och förbereder underlag som ledamöterna tar ställning till. Min uppgift är att se till att namnförslagen inte redan finns i samma eller angränsande kommuner. Nästan alla nya namn

tas fram för att Stadsbyggnadskontoret har tagit fram en ny detaljplan.

MPÖ: Vilka ingår i Namnberedningen? Är det enbart personer kopplade till universitetet och forskning eller kan det ingå konstnärer och författare?

KR: Två av dem är politiska ledamöter som utses av de politiska blocken. De andra åtta är det Namnberedningen själv som föreslår och dessa fastställs sedan av Stadsbyggnadsnämnden. I själva arbetet är alla fullvärdiga ledamöter och det kan bli långa diskussioner om vissa namn. En gång har det hänt att en av de politiska representanterna skrev en reservation om att hen inte ville stå bakom ett förslag.

MPÖ: Vad kan det röra sig om?

KR: Diskussioner uppstår oftast kring gatunamnen – de skapar mycket intresse. Det är kul att du bryr dig om kvarteren för det är det nästan ingen som gör.

MPÖ: Ja, det är framför allt gatunamnen som medborgaren möter. Men nere i modellarkivet är det kvartersnamnen som syns.

KR: Många vet inte om namnet på kvarteret de bor i. Man kommer sällan i kontakt med kvartersnamnen. Den politiska representantens reservation handlade om ifall det skulle heta ”gata” eller ”väg”. I det här fallet föredrog politikern ”gata” eftersom hen tyckte att det lät mer stadsmässigt.

MPÖ: Ja, det har ju funnits en urbaniseringstrend. Hur kommer ni på nya gatunamn? Det verkar som att många är variationer på ett tema, till exempel blommor eller berömda personer.

K R: Det stämmer. Kategorier, eller gruppnamn, är ett bra stöd. Dessa började man använda redan i början av 1900-talet. I vissa kategorier finns det många ord att välja på men ibland kan de bli smala eller tekniskt komplicerade. Till Kabelverket – ett utvecklingsområde vid Älvsjö – satt vi i flera timmar och läste på om kabeltillverkning, men antingen blev namnen för långa eller för svåra. För att förenkla använde vi olika kabeltyper men då blev vi kontaktade av den lokala hembygdsföreningen. De var upprörda för att en kabeltyp som vi använt aldrig hade tillverkats där och därför tyckte de att vi hade gjort våld på historien. Men vi väger in att gatunamnen även måste fungera språkligt och inte enbart kulturhistoriskt.

M P Ö: Försöker man ofta utgå ifrån platsen när man bestämmer tema?

K R: Ja, men det förutsätter att det finns något historiskt att utgå ifrån. Det finns många exempel när en kategori bara har valts – alla författarnamn i Fredhäll till exempel. Så vitt jag vet var det ingen av dem som faktiskt bodde där.

M P Ö: Berättar kvartersnamnen mer än gatunamnen om kvarteret, om vad det har varit historiskt?

K R: Ja, så kan det vara. Kvartersnamnen kan vara längre och mer komplicerade, eftersom de inte är lika avgörande i ett larmläge. Men som du var inne på tidigare är namnen en spegling av sin tid. Till exempel diskuteras ofta Ernst Ahlgrens väg i Fredhäll eftersom Ernst Ahlgren var en pseudonym för Victoria Benedictsson. Många vill att namnet ska bytas till hennes riktiga namn, vilket jag håller med om. Tyvärr finns det begränsningar för att byta namn, som beror på en paragraf i Kulturmiljölagen. Den säger att man inte får

ändra hävdvunna ortnamn om det inte finns starka skäl, vilket det här namnbytet inte har. Dessutom är det rent praktiskt ett stort arbete att byta namn; skyltar ska bytas ut, kartor ändras, de som bor där behöver ändra adress, och så vidare.

MPÖ: Finns det exempel på när ett byte skett?

KR: Ja. Vi ändrade nyligen "Bällstaåvägen" till "Bällstaågatan" för att gatunamnet var nytt och det visade sig vara problematiskt för de företag som hade sin adress där. De fick många utlandsleveranser där adressen var skriven utan å, ä och ö. Då blev "Ballstaavagen" ofta förväxlad med Bällstavägen som ligger några kvarter bort. Eftersom namnet bara funnits i några månader bestämde vi oss för att ändra.

Ett annat exempel är när man ändrade en del av Tunnelgatan till Olof Palmes gata efter statsministermordet, men det var ju en helt speciell händelse. Det var ett politiskt beslut i grunden och bytet gick väldigt snabbt. Man kan tycka att det är lite märkligt att namnsätta just den gata där han blev mördad.

MPÖ: Lite makabert, ja. Men det var kanske en del av ett kollektivt sorgearbete som faktiskt behövdes.

KR: Det kallas "memorialnamn" när man namnsätter efter en person. Idag finns det riktlinjer från FN som säger att man ska vänta minst tre till fem år efter att en person har avlidit. Just för att det inte ska ske i affekt eller trauma. Fast vi brukar säga att det ofta är bättre att vänta tjugofem år för att se vilka personer som blir betydelsefulla för historien.

MPÖ: Finns det något här som definierar Sverige? Som att många namn är tagna från naturen, till skillnad från i Paris där många gator har namn efter politiker, ledare, författare och konstnärer.



Frankrike har ju en identitet kopplad till humaniora medan Sverige kanske är mer knutet till naturen.

K R : I Stockholm är vi ganska försiktiga med just memorialnamn. Det finns en lista med kriterier som ska uppfyllas, även om det mest är riktlinjer. Det är svårt att avgöra vem som är tillräckligt ”förtjänt” att få en gata uppkallad efter sig. Sedan måste vi även ta hänsyn till hur lätt namnet är att stava – om någon har ett väldigt speciellt namn faller det tyvärr bort. Det finns också en lustig formulering i riktlinjerna om att man ska vara av nordisk börd eller en ”väl naturaliserad utlänning”. Det kommer ofta in motioner där man vill frångå den regeln, till exempel för att uppkalla en gata efter Salvador Allende, Chiles tidigare president. Många flydde från Chile till Sverige efter att Allende störtades i militärkuppen 1973. Det finns en stark grupp med chilenskt ursprung som vill få igenom det namnet. Men vi försöker undvika memorialnamn, som sagt, för de blir ofta konfliktfyllda. Det kanske är något i den svenska mentaliteten, att vi föredrar andra typer av namn än att framhäva enskilda personer.

M P Ö : Man kan även tänka sig namngivningen som en slags historieskrivning, att det blir ett sätt att komma ihåg och sprida kunskap. Då kanske intressanta personer kan vara värda att lyfta i ett allmänbildande syfte även om personerna inte är jättekända.

K R : Ja, vi överväger ofta den folkbildande aspekten. Till exempel finns det ett kvarter som heter ”Bostadslotteriet” i Äppelviken. Det syftar på Egna hem-perioden när medborgarna kunde vinna en tomt från staten. För en som inte känner till historien kan det se ut som ett ganska lustigt namn, men om man kollar upp det så kan man lära sig något. I och med det är det ett lyckat namn.

MPÖ: Hur kommer fiktion och fantasi in i namngivningen? Det är roligt med de namn som uppstår av sig själva. Till exempel den del av Vasastan som började kallas "Sibirien" för att den uppfattades som så avlägsen.

KR: Det är en typ av inofficiella namn som kallas "spontannamn". Birkastan och Röda bergen finns inte heller med på kartorna, men de som bor där säger så. Spontannamnen får sin livskraft av att folk anammar dem och de behöver egentligen inte finnas på kartorna. De har inte någon adressfunktion, utan deras tillämpning är att skapa en vi-känsla.

En annan typ av inofficiella namn är de kommersiella, till exempel "Västermalm" som Skanska försökte lansera för några år sedan. Det blev verkligen stort i lokaltidningarna! I förra veckan ringde en kvinna till mig som ville veta exakt var gränsen till "Nedre Kungsholmen" gick, men det finns ingen sådan definition. Hon höll på att bli osams med sin väninna som menade att en av dem minsann bodde på Nedre Kungsholmen. Det var så lustigt! Namnen och språket engagerar verkligen.

MPÖ: Ja, de gör ju det.

KR: Apropå namn som har fått en betydelseförskjutning, har du hört talas om kvarteret "Negern" i Karlstad? Det tillkom i mitten av 1800-talet i efterdyningarna av inbördeskriget i USA. Precis som i Stockholm är det dåligt med dokumentation, men det finns teorier från Språktidningen om att kvarteret namngavs i samband med att den svenska översättningen av *Onkel Toms stuga* kom ut. Boken handlade om att lyfta fram de svartas utsatta situation men idag uppfattar vi namnet på ett helt annat sätt.

MPÖ: Precis som alla namn som anspelar på kolonialismen. I efterhand har de blivit negativt laddade och vi läser av dem helt annorlunda.

KR: Exakt. Kvarternamnerna är mer anonyma, så kvarteret hette "Negern" långt in på 2000-talet. Tills man gjorde en ny detaljplan för området och annonserade stort på alla bibliotek: "Ny detaljplan för kvarteret Negern". Det blev, med rätta, en ganska stor debatt. Då skickade Karlstads namnberedning en remiss om detta till Riksantikvarieämbetet, Lantmäteriet och Ortnamnsrådet – alla de tunga instanserna. De tyckte alla att namnet skulle behållas av historiska skäl, vilket fick mycket kritik i media, särskilt gällande politisk representation i det offentliga rummet.

MPÖ: Ja. Det uppfattades fel trots att tanken var att öppet visa sin historia.

KR: Precis. Det slutade faktiskt med att de tog bort namnet utan att skapa ett nytt. Kvarteret heter ingenting idag. Det är svårt det här med betydelseförskjutning. Det ska givetvis inte vara kränkande, men man hamnar ofta i svåra avvägningar.

Ett annat exempel finns i Rinkeby och Tensta. Där hade man en politisk ambition att namnsätta nya gångvägar med olika nationaliteter. Det avrådde Namnberedningen ifrån eftersom det kunde bli laddat. Det fanns en risk att snarare underblåsa motsättningar, särskilt när det redan fanns motsättningar mellan olika folkgrupper i området. Till slut blev det namn med ett kvarntema. Allt heter någonting med "kvarn" nu – ganska oförargligt.

MPÖ: Haha, vilken konflikträdsla.

KR: Kvarntemat fanns troligen sedan området byggdes men man behövde ta fram fler namn. Varför? Anledningen var att polisen

ofta hamnade fel under sina insatser för att platsen hade så många planskilda nivåer. Broarna användes för att kasta sten ner på bilarna som körde under dem. Eftersom broarna saknade namn blev det svårt för polisen att kommunicera. Så det var en sorglig bakgrund till just den namngivningen. Politikerna ville framhäva en mångkulturalitet, vilket var en fin tanke. Men när man tänkte några steg längre förstod man att det snarare fanns risk att förstärka motsättningar.

MPÖ: Allt som görs på ett ogenomtänkt sätt kan bli fel. Frågan om representation är svårhanterlig, särskilt i ett område i snabb förändring där nya grupper flyttar in och ut.

KR: Precis. Vem ska välja vilka grupper som ska vara representerade? Även representation av manliga och kvinnliga namn diskuteras. Det finns ju en snedfördelning, men den speglar en annan tid – de flesta namnen är väldigt gamla. Även om män fortfarande har en framskjuten position så var snedfördelningen ännu värre förut. Eftersom vi inte kan byta namnen så lätt måste vi leva med dem. Memorialnamnen utgör egentligen bara ungefär fyra procent men de diskuteras ofta eftersom de lämnar ett stort avtryck.





Stadsbyggnadskontorets arkivrum som det visas i filmen *Modellarkivet*, 2017 (stillbild rekonstruerad 2018).





Stadsbyggnadskontorets arkivrum som det visas i filmen *Modellarkivet*, 2017 (stillbild rekonstruerad 2018).



## 4. Modellstäder

---

Pedro Ignacio Alonso

Vilken är relationen mellan modellen av en stad och staden själv?

Det finns flera möjliga svar på den frågan. Det första (och mest uppenbara) är idén om modellen som en idealstad – inte staden så som den är utan så som den borde vara.<sup>1</sup>

Inom stadsplanering och urban design relaterar modellen till projekt, som per definition är abstrakta verktyg hemmahörande i representationens värld. Denna abstraktion reducerar verkligheten till ett fåtal komponenter och, alltför ofta, till frågan om yttre form. Färdigställda stadsplaneringsprojekt är projiceringar i stadsrummet av idealiseringar, som till en början antagit formen av modeller. Eftersom de är gjutna i stadens verkliga skala representerar modellerna inte städerna, utan städerna representerar modellerna. Formen på den (nya) staden borde därmed efterlikna modellens form. Kanske borde därför sambandet vara omvänt: modellen är inte en representation av staden, utan staden är ett återuppförande av modellen. Med andra ord: om modellen visar idealet så är staden dess avbild.

En annan fråga väcks till liv: Hur kan vi förutspå komplexiteten i det urbana livet, enbart genom att betrakta dess likhet med formen på en abstrakt modell?

Den frågan är särskilt central i den modernistiska staden, som utformades just i modeller, med syfte att skapa en ny och idealisk värld. Idealet skulle uppnås genom den instrumentella logiken hos representationer, som skulle projiceras in i verkligheten. Det modernistiska projektet skulle vara en rationell och i slutändan vetenskaplig strävan. Det råder därför ingen tvekan om att representationens roll i den modernistiska staden var färgad av experimentell forskning, och begreppet laboratorium blev ett grundläggande paradig inom arkitekturen.

Detta framgår tydligt av Le Corbusiers bok *Urbanisme* (1925), där han stolt beskriver sina storskaliga stadsplaneringsprojekt i början av 1900-talet: ”Jag har agerat som en vetenskapsman i sitt laboratorium, undvikit alla undantag och allt som kan ses som tillfälligheter och jag har från början utgått ifrån en idealisk plats.”<sup>2</sup> Det vill säga, för att kunna placera en idealmodell i den verkliga staden behövde han först föreställa sig den verkliga staden som en abstrakt modell. Därmed även beröva den allt det som skulle kunna ses som en tillfällighet, nämligen det urbana livets komplexitet och oförutsägbarhet. Detta nästan hundra år gamla citat avslöjar att ”Le Corbusier först utarbetar en abstrakt lösning eller prototyp, medan den verkliga tillämpningen kan vänta.”<sup>3</sup> Livet måste upphöra tills det att modellen av en stad äntligen blivit en stad byggd utifrån en modell. Inbyggt i hans synsätt finns det faktum att modeller som förmedlar optimistiska visioner om sociala framsteg är till för att förneka nuet med dess trängande materiella behov. Med denna kritiska synvinkel skulle modellerna alltså fungera som en ren negering av verkligheten. Ur ett modernistiskt perspektiv måste därmed staden först och främst betraktas som en slags abstraktion, om modellen ska fungera.

Något som också är tydligt i Le Corbusiers citat är den modernistiska ambitionen att avlägsna arkitekterna från den subjektiva konsten och i stället tillskriva dem en vetenskaplig objektivitet.

Denna objektivitet är nödvändig för att kunna övertyga sig själva om att modellen av en stad och den byggda staden på något sätt hänger ihop. Trots att varken instinkt eller det mänskliga medvetandet automatiskt skulle göra den kopplingen.

Sambandet mellan modell och stad kräver flera intellektuella språng för att förstås, vilket i grund och botten inbegriper en gemensam uppfattning om att ett litet föremål av kartong (eller gips) kan likställas med en stad. Även om vetenskapens objektivitet (som idealiserats av modernistiska arkitekter som Le Corbusier) idag har ifrågasatts, verkar dragningskraften till laboratorier och (design som) forskning starkare än någonsin i den samtida arkitekturen.

Som Ola Andersson påpekar tycks modernismens ”anläggningar” inte kunna erbjuda ”det utrymme för oförutsägbarhet som endast en urban struktur kan rymma”.<sup>4</sup> Detsamma gäller för modellernas abstraktion. Därmed sker det verkliga experimentet inte i modellerna, utan uppstår först efter att staden har byggts och bebotts under ett visst antal år. Med andra ord är det ingen skillnad mellan experiment och verklighet inom arkitektur och stadsplanering. Laboratoriet är verkligheten. Men verkligheten är inget annat än en avbild av modellen. Experimentet sker därmed i avbildningen, vilket i teorin inte verkar vara något problem. Men i den experimentella arkitekturen är det inte modeller; former, som utsätts för experiment, utan människor.

Den modernistiska staden verkar dock ha byggts på en idé om ett laboratorium som förmodligen aldrig existerat. Det kan vi läsa i Bruno Latour och Steve Woolgars välkända text om laboratorielivet och konstruktionen av vetenskapliga fakta: Genom etnografiskt arbete och antropologiska metoder i förhållande till vetenskap hjälper de oss att förstå den mytiska karaktär som präglat arkitektens förståelse för laboratoriet.<sup>5</sup>

Albena Yaneva och Kostya S. Novoselovs undersökning av det nya materialet *grafan* vidareutvecklar Latours och Woolgars banbry-

tande arbete och visar att det verkliga laboratoriet är långt ifrån en tillrättalagd plats för objektivitet.<sup>6</sup> Paradoxalt nog liknar laboratoriet bokstavligen mer en stad, med tanke på komplexiteten hos de många aktörer, situationer och mellanmänniska relationer som pågår i laboratoriet; aspekter som inte går att skilja ifrån slutresultaten i den vetenskapliga forskningen och experimenten. Trots att staden sedan länge befriats från sin modernistiska idealisering, och den magiska trollformel som i vetenskapens namn influerat moderniseringen av städer världen över, byggs städer än idag genom ett återskapande av olika modeller. I slutändan är staden fortfarande ett arkiv av rekonstruerade modeller.

Denna förståelse kastar nytt ljus över vårt sätt att närma oss modellarkiv, exempelvis det som finns i Stockholms stadsbyggnadskontor i Sverige. Det här är också poängen med Malin Pettersson Öbergs essäfilm *Modellarkivet*, där hon porträtterar ett arkivrum fyllt av originalmodeller som ifrågasätter sina förstorade kopior. Kanske är det därför modellarkiv är så sällsynta. Förutom att de är både skrymmande och ofta mest samlar damm är modellarkiven ovanliga eftersom deras blotta existens undergräver stadens anspråk på överlägsenhet. I arkivet är Stockholm en stad som kan liknas med en hög modeller. För att staden ska kunna hävda sitt företräde måste förlagan därför gömmas (eller förstöras).

Modellarkivet speglar en stad som förskräckt inser hur olik den är sin ursprungliga modell. För att speglingen ska fungera måste modellen bevaras. Inte själva staden, utan den ursprungliga modellen. En problematik som så vackert sammanfattats inom litteraturen (tankarna går till Alexandre Dumas eller Oscar Wilde) med den oönskade dubbelgångaren som till varje pris måste döljas för världen på grund av att dess existens blottar bedragarens falskhet. Precis som i spegeln är idealbilden i reflektionen en ren representation, en kontur som är fri från verklighetens skavanker. Modellen, det vill säga den abstrakta bilden, tar inget ansvar för de förvrängningar

som sker i dess avbild när verkligheten och livet släpps fritt. Detta blir desto mer smärtsamt när vi inser att experimentet var ett dåande misslyckande och att den modernistiska staden, som ett fult ansikte i en åldrande kropp, varken är omtyckt eller önskad av de människor som den var tänkt att husera.

Optimistiska framtidsvisioner som bygger på förhoppningen om socialt framåtskridande växer sig starka först när de delas av en mänsklig gemenskap. Dessa visioner kommer inte enbart från arkitekter, utan kan även spridas av nationalstater, företag, sociala rörelser samt yrkesföreningar, och flera visioner kan samexistera. Vissa visioner stöds av politiken, men också av andra maktinstitutioner, som till exempel media. På så sätt förmedlar modellerna sociotekniska visioner. Sheila Jasanoff beskriver dem som ”kollektivt förankrade, institutionellt stabiliserade och offentligt framförda visioner om önskvärda framtider, som drivs av gemensamma uppfattningar om socialt liv och social ordning.”<sup>7</sup> Därför uppstår problem när dessa visioner betraktas som experimentella resultat av laboratoriarbete, och på grund av det inte delas vidare av den myndighet som ansvarar för dem. Utan denna möjlighet blir de optimistiska visionerna om socialt framåtskridande svaga. Staden blir en storskalig samling svaga avbilder.

Trots modellarkivens naturliga sällsynthet borde detta möte mellan modell och stad förstärka betydelsen av att arkivera modeller. Var annars kan vi bevara idén om den tänkta, ideala staden? Var annars kan vi ha tillgång till våra *första* skissartade av drömmar och förhoppningar om en bättre stad, och i förlängningen ett bättre samhälle? Var annars skulle vi söka efter den förlorade riktningen i vår åldrande modernitet? Modellarkiven innehåller den verkliga modernistiska drömmen och representerar fortfarande dess ursprungliga principer.

Den israeliska statsvetaren Yaron Ezrahi har påpekat att politiska visioner ”hänvisar till fiktioner, metaforer, idéer, bilder eller före-

ställningar som får makt att reglera och forma det politiska beteendet och de politiska institutionerna i ett visst samhälle”.<sup>8</sup> Arkitektur och stadsplanering spelar en aktiv roll i utformningen av samhället så länge de först tar sin form i modeller. Modellarkiv bevarar därmed något ytterst politiskt. Särskilt om, som Ezrahi fortsätter, ”politiken består av att upprätta visioner som legitimerar makt och auktoritet”.<sup>9</sup> Denna legitimering lever kvar i modellarkivet, även om den inte återspeglas i den verkliga staden. Den är en legitimering av modernismens mest omhuldade fantasier som gör arkivet till en plats där modernismen ser sig själv, både i dess framgångar och misslyckanden.

#### NOTER

1. Termen ”modell” refererar här till fysiska modeller, det vill säga skalenliga representationer av den moderna staden. Termen modell används inte i mer generell bemärkelse, som i matematiska modeller, digitala modeller, etcetera.
2. Charles-Édouard Jeanneret, *Urbanisme* (1925), citerad i Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: The Architectural Press, 1960), 253.
3. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (London: The Architectural Press, 1960), 253.
4. Se: Ola Andersson, *Vykort från Utopia* (Stockholm: Dokument Press, 2012), 43.
5. Se: Bruno Latour och Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts* (1979) (Princeton: Princeton University Press, 2013).
6. Se: Albena Yaneva och Kostya S. Novoselov, *The New Architecture of Science: Learning from Graphene* (London: World Scientific Publishing, 2020).
7. Sheila Jasanoff, ”Future Imperfect: Science, Technology, and the Ima-

ginations of Modernity”, i S. Jasanoff, & S. Kim (eds.) *Dreamscapes of Modernity. Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power* (London: University of Chicago Press, 2015), 4.

8. Yaron Ezrahi, *Imagined Democracies: Necessary Political Fictions*. (New York: Cambridge University Press, 2012), 3.
9. Ezrahi, *Imagined Democracies*.

# Var (och med vem) du sover

---

5.

Secretary (Helen Runting, Karin Matz  
& Rutger Sjögrim)

BRYR DU DIG om arkitektur? Skulle du till och med kunna lära dig att älska den?

För att utforska den frågan – som kopplar samman kvantitativa frågor om rum med kvalitativa livsfrågor – tar vi omvägen över en studie av planlösningar i svensk bostadsarkitektur.<sup>1</sup> Låt oss börja nära och personligt: Föreställ dig platsen du kallar ditt hem, den plats vi skulle referera till som ”bostad”. Känner du något? Det är svårt att föreställa sig en person som inte har någon (positiv, negativ eller annan) relation till begreppet bostad, även om förhållandet utgör en *brist*. Hemlöshet och osäkerhet kring boende är båda förfärliga situationer som utsätter kroppen för en stor risk, men även när tillgången till bostaden har säkrats är det sällan beständigt. Bostaden är ett ständigt pågående arbete som kräver betydande ekonomiska och känslomässiga investeringar under hela ens livstid. Som filosofen Judith Butler skriver, ”Utan skydd är vi sårbara för väder, kyla, värme och sjukdom, kanske även för överfall, hunger och våld.”<sup>2</sup> Det var av den anledningen som FN:s deklaration om de mänskliga rättigheterna (1948) omfattade ”adekvat bostad” som del av en fullgod levnadsstandard.

Även om det programmatiska begreppet ”bostad” kan kännas



något abstrakt så verkar det ganska naturligt att utveckla en relation till *vårt eget hem*. Vi spenderar trots allt en väsentlig del av våra liv i bostaden, om så bara för att vila våra trötta ben mellan aktiviteter. I bostaden sover vi, äter, har sex, tar hand om varandra, tvättar och klär på oss. Vi bråkar, gråter, drömmer, umgås och drar oss undan från världen utanför. Bostaden är också en plats för arbete – vilket normaliserades för många kontorsarbetare under COVID-19-pandemin, då de förväntades ”jobba hemifrån”. Många andra yrkesgrupper (sjuksköterskor, omvårdspersonal, städare, personliga assistenter, trädgårdsmästare, sjukgymnaster, med flera) räknar också andras bostäder som deras arbetsplats, vare sig det pågår en pandemi eller inte. Dessutom utgör till synes världsliga handlingar som att diska eller natta barn ett socialt arbete. Flera generationers feminister har argumenterat för att dessa viktiga arbetsformer suddar ut gränsen mellan hem och arbetsplats.<sup>3</sup>

Som arkitekter och stadsplanerare upplever vi hemmet på ytterligare ett annat sätt: Som en *produkt* av arbete; ett resultat av långa dagars och veckors och månaders och års gemensamma ansträngningar och avlönade jobb. Hemmet är summan av oräkneliga ritningar, telefonsamtal, musklick, knapptryckningar och förhandlingar. ”Det här är *mitt* hus” kan betyda många saker för en arkitekt – förutom en referens till deras eget hem kan meningen lika väl referera till ett obyggt projekt eller en byggnad som de en gång har ritat och nu (flera år senare) återupptäckt på gatan eller i ett fotografi. För arkitekturhistoriker och teoretiker är hemmet något att studera, eller utgå ifrån i spekulativa tankeställningar. För dessa lärda talar bostaden ett hemligt språk som avslöjar våra samhällens inre funktioner och dolda normer, vad vi anser vara okej och vad vi anser oacceptabelt. Bostaden är därmed en spegel och ett par glasögon som kan användas för olika tankegångar. Det är i den egenkapen vi närmar oss temat bostäder i den här texten.

En plats för arbete, en plats utanför arbetet, resultatet av arbete.

Bostaden framstår som en komplicerad teknologi för boende som vi kan älska, hata, uppskatta och längta efter med samma entusiasm oberoende av vem vi är, vad vi gör och vem vi vill bli. Men bli inte vilseledd av denna uppenbara definition av ”frihet.” Under nyliberalismen har omsorg underkastats ansvar när det kommer till hemmet och vi kan själva ha ganska lite att säga till om i frågan. Enligt den nyliberala ekonomiska teorin – som blev framträdande under andra halvan av 1900-talet och som idag utan tvekan genomsyrar många aspekter av individens och samhällets styrning – säkras framgång genom att myndigheter, företag, institutioner, samhällen och individer tillämpar *marknadslogik*.<sup>4</sup> Med en sådan världsåskådning blir bostaden en ”ekonomisk plats” som kan generera, prestera och kommunicera framgång. Således omformas vår affektiva relation till hemmet, och världen närmast oss, till en ”investering” som vi dessutom kan förvänta oss en framtida avkastning på. Feministiska forskare som Melinda Cooper har påpekat hur denna skenbart ekonomiska hållning, uttryckt i begrepp som ”humankapital”, inte bara avsevärt har förändrat vårt förhållande till marknaden. Den har även skiftat vår syn på hemmet, familjen, reproduktionen och därmed livet självt (det är vad vi kan kalla nyliberalismens ”biopolitik”).<sup>5</sup> Detta har flera konsekvenser. För det första har vi plötsligt förvandlats till såväl producenter som konsumenter och produkter i våra hem, där vår smak och våra prestationer visas upp. I jakten på framgång måste vi dessutom arbeta hårt för att undvika misslyckanden. Detta betyder inte enbart att vi sliter för att ha råd med vår bostad (vilket ironiskt nog leder till att vi i allt högre grad tillbringar tid utanför hemmet) utan också att vi måste anstränga oss för att vår bostad ska bibehålla eller öka sitt värde. Alternativt måste vi motverka prisökningar som leder till att hyrorna stiger på ett ohållbart sätt – en ständig oro för alla hyresgäster. Från att ha varit en mänsklig rättighet – och därmed en självklarhet – tycks bostaden plötsligt ha blivit något som kräver enorma mängder energi, kärlek, tid och pengar från sina invånare.

Är *likgiltighet* då något att eftersträva? Inte direkt. Att inte bry sig om arkitektur är knappt en möjlighet för någon. Särskilt inte för arkitekter, trots de anklagelser som riktas mot yrkesgruppen för att göra just det. Exempelvis i Joan Trontos senaste påstående om att ”de flesta arkitekter enbart bryr sig om att använda ’saker’ för att ge röst åt vissa frågor (framförallt makt och kapital) och därmed slår deras omsorg snett.”<sup>6</sup> Det är inte dit vi är på väg med detta resonemang, och uttalandet gör mer skada än nytta.<sup>7</sup> Kanske började vi i fel ända. Istället för att fråga dig om du skulle kunna bry dig om arkitektur borde vi kanske istället ha frågat: Tror du att arkitektur skulle kunna bry sig om dig?

För närvarande är svaret i Stockholmsregionen: Kanske (om du har (väldig) tur). När vi tittar närmare på regionens bostäder upptäcker vi både drömmar och mardrömmar som spökar i vår samtid. Samma tyngd som vi känner – av förväntningarna på framgång och det hårda arbetet med att undvika misslyckanden – känner även våra bostäder. I Stockholm är bostäderna och deras infrastruktur kraftigt undermålig för att klara av det som förväntas av dem. Det finns, till att börja med, alldeles för få bostäder. Som många andra regioner är Stockholm officiellt i en bostadskris. I tre års tid har vi på Secretary samlat planritningar för 356 byggnader och 14 495 lägenheter. Av materialet framgår att *antalet* lägenheter som beviljades bygglov av kommunerna i Stockholmsregionen år 2017 (när den senaste tidens byggboom var som störst) utgjorde 12 382 lägenheter *färre* än vad som behövdes, baserat på Boverkets bostadsprognos för 2018.<sup>8</sup> För att göra saken ännu värre visar vår noggranna och kvalitativa analys även att hela 25 procent av de beviljade lägenheterna var ettor, 39 procent var tvåor och mer än hälften (56 procent) var avsedda för enpersonshushåll (det vill säga ettor på mindre än 35 kvm eller tvåor på mindre än 55 kvm).<sup>9</sup>

Bristen på utrymme intensifierar vår användning av de bostäder som finns: när det inte finns tillräckligt måste vi dela. När föresprå-

kare för så kallade ”vakanskedjor” menar att ”det i själva verket inte saknas bostäder. Problemet är att vi inte använder de bostäder som finns effektivt nog,<sup>10</sup> har de på många sätt rätt. Man kan alltid optimera ett begränsat utbud genom att intensifiera användningen. Men vilken nivå av ”intensifiering” kan vi godta som överlevnadsbar, i relation till storstadens och befolkningens skala, samt med hänsyn till den enskilda kroppen?

Gränsen mellan ”acceptabel” och ”oacceptabel” intensifiering kan sammanfattas i begreppet ”överbefolkning.” Överbefolkning mäts i Sverige med två olika normer som båda kretsar kring den ganska intima frågan om var du sover (och – desto viktigare – med vem du sover). Norm 2, som härstammar från 1960-talet, fastställer att högst två personer ska sova i ett sovrum i en lägenhet och utöver det ska det finnas ett kök och ett vardagsrum. Enligt Norm 3, som har sina rötter i 1980-talet efter att miljonprogrammet färdigställts, ska alla hushållsmedlemmar (inklusive barn) ha ett eget sovrum. Endast par kan dela rum och förutom sovrummen ska det finnas ett kök och ett vardagsrum.<sup>11</sup> I Norm 3 räknas inte vardagsrummet som ett potentiellt sovrum, vilket betyder att alla ettor per definition är ”överbefolkade”. Även om normen kan anses vara väl strikt står Norm 3 för en radikal generositet i regleringen. Det mest intressanta är dock att oavsett vilken norm vi använder oss av så visar sig överbefolkningen bero på den ganska intima frågan: Hur vi ska sova – var och bredvid vem? Återigen handlar det om en djupt biopolitisk frågeställning, särskilt om besluten fattas av någon annan än oss själva. Att sova i vardagsrummet har blivit så pass vanligt i Stockholm att det känns konstigt att fråga: Är det (verkligt) okej? Under Norm 2:s storhetstid på 1980-talet hade svaret varit ”typ, men inte egentligen”. Även om det ansågs vara okej på en individuell nivå skulle det vara problematiskt som norm, särskilt för de (exempelvis äldre) kroppar som inte hade ekonomiska förutsättningar att välja något annat.<sup>12</sup>

I arkivstudier kan vi urskilja normer och tillåta oss att problematisera saker vi annars hade tagit för givet. Ibland kan de till och med ge oss en inblick i framtiden. När vi berättar att 56 procent av alla lägenheter som beviljades bygglov 2017 var avsedda för enpersonshushåll, säger vi också att denna del av bostäderna i framtiden inte kommer att erbjuda möjligheten att sova bekvämt i andra kollektiva former än par- eller enpersonshushåll. Lägenheterna kanske fungerar på ett ekonomiskt plan, men hur går det med övriga värden? Förutom att sova, går det att äta, ha sex, ta hand om varandra, klä på oss, tvätta oss, bråka, gråta, drömma, umgås och dra oss undan från världen utanför? Och vad händer när dessa rum också förvandlas till andra människors arbetsplatser? Den rumsliga förutsättningen för att hävda möjligheten att *göra mer än det minsta möjliga* är ganska enkel: man måste *höja standarden*. I Stockholms pressade arkitektoniska klimat kan detta kräva ett nyktert erkännande av att miniminivån i själva verket har blivit norm, och att nyliberala doktriner om hemmet som en ekonomisk investering alltid kommer att driva på mot en form av nollpunkt om det tillåts ”löpa sin egen väg”.

Så, om du inte bryr dig om arkitektur är det helt okej. Vi drömer om en stad där du inte behöver göra det, och om ett bostadsbestånd som inte kräver vår kärlek, utan främjar den. Vi tänker oss en arkitektur som gör det möjligt att leva tillsammans utan att sova tillsammans, liksom att sova tillsammans utan att bo tillsammans och att arbeta tillsammans utan att störa varandras sömn. Med andra ord krävs det återigen en radikal generositet i regleringen.

#### NOTER

1. Det här är en observation som vi utforskar mer djupgående i: Helen Runting, Karin Matz, och Rutger Sjögren, 14 495 *Lägenheter: En bok om*

- bostadsbristens bostäder* (Secretary: Stockholm, 2021). Denna essä använder sig av material utvecklat i det projektet, vilket vi sedan har omformulerat för att passa denna publikation.
2. Judith Butler, "Rethinking Vulnerability and Resistance," i *Vulnerability in Resistance*, Judith Butler, Zeynep Gambetti och Leticia Sabsay, utg. (Durham: Duke University Press, 2016), 13.
  3. "Every abortion is a workplace accident," sade Silvia Federici i sitt välkända feministiska manifest "Wages for Housework," och underströk därmed att för efterkrigstidens hemmafruar var hemmet inte bara en arbetsplats, utan en plats för en särskild sorts (affektivt) obetalt arbete. Silvia Federici, *Wages against Housework* (Bristol: Power of Women Collective and the Falling Wall Press, 1975), 2–3.
  4. I en föreläsning år 1979 beskrev Michel Foucault den neoliberala marknaden som något som inte bara finns där, utan något som behöver produceras aktivt: en logik som konstrueras genom sin egen utövning. Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–1979* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008).
  5. Se exempelvis Melinda Cooper, *Family Values: Between Neoliberalism and the New Social Conservatism* (Zone Books: New York, 2017).
  6. Joan C. Tronto, "Caring Architecture," i *Critical Care: Architecture and Urbanism for a Broken Planet*, eds. Angelika Fitz and Elke Krasny (Vienna: Architekturzentrum Wien, 2019), 27.
  7. Helen Runting, "Book Review: Critical Care: Architecture and Urbanism for a Broken Planet," *Journal of Architecture* 26, nr. 4 (2021), 559–565.
  8. Runting, Matz, och Sjögrim, *14 495 lägenheter*.
  9. Runting, Matz, och Sjögrim, *14 495 lägenheter*.
  10. I originalformuleringen på svenska: "Egentligen är det inte så ont om bostäder. Problemet är att vi inte utnyttjar de bostäder som finns optimalt." Maria Pleiborn, "Använd dyrkarna till att öka flyttkedjorna," *Fastighetstidningen* (September 2, 2019), <https://fastighetstidningen.se/anvand-dyrkarna-till-att-oka-flyttkedjorna/>.

11. Helen Ekstam, "Trångboddheten i storstadsregionerna" (Karlskrona: Boverket, 2016).
12. Det här sista villkoret introducerades för att "en stor del av den äldre befolkningen bodde i enrumslägenheter", och trots att "människor som bodde i enrumslägenheter inte betraktades som ett problem, var målet att du inte av ekonomiska skäl skulle vara tvungen att bo i en enrumslägenhet som resultat av åldrande." Helen Ekstam, "Trångboddheten i storstadsregionerna", 11.

## Samtal med Malin Zimm

*Ett publikt samtal mellan arkitekten och forskaren Malin Zimm och Malin Pettersson Öberg på Index – The Swedish Contemporary Art Foundation i Stockholm i samband med utställningen The Promise (2017). Ett tillägg till samtalet har gjorts i en e-postkonversation år 2020.*

MALIN ZIMM: En modell är ett slags strukturellt drömmande – den besitter potentialen att förverkligas. Och den kommer att förbli i detta tillstånd av att besitta potential. Som förberedelse för det här samtalet gjorde jag något som jag alltid gör när det finns en speciell fråga: jag tittar på ordens etymologi. Jag är en riktig nörd: en av mina mest besökta webbplatser är tydligen *Etymology Online*. När jag slog upp ordet arkiv och fortsatte vidare till ordets rötter hittade jag några överraskande och samtidigt motsägelsefulla betydelser. Om man söker på "arche" återfinns det i en traditionell grekisk betydelse som "början", "ursprung" och "första plats". På något sätt, i en annan del av etymologin, betyder ordet "sista plats". Det har också inslag av "styrning" eller "regering" eftersom "arche" är en av de nio pelarna i det antika romerska styret av en stad. Kan du i ditt arbete relatera till någon eller några av dessa betydelser?



Hur skulle du förhålla dig till frågan om en första eller sista plats – att arkivet är antingen eller?

MALIN PETTERSSON ÖBERG: För mig är arkivet som en ”första plats” kopplat till denna idé om potentialitet. Att det kan utgöra startpunkten för nya visioner och idéer om staden, för drömande eller kritisk reflektion. Eftersom modellerna är små och flyttbara ger de mig intrycket av en verktyglåda full av möjligheter.

MZ: På tal om formspråk och metod finns det beskrivningar av de flesta av dina verk. Jag tror att du kallar dem för essäfilmer? Jag älskar idén om essän - ordet betyder ”försök” – och när det gäller att pröva saker och ting eller söka i verktyglådan har du konsekvent arbetat med kameraåkningar. Har du några tankar att dela med dig av om dina metoder, när det gäller det visuella språket i ditt arbete?

MPÖ: I den här filmen, och i några andra, har jag använt mig av dessa långsamma kameraåkningar längs arkivets hyllor. Tanken är att avslöja rummet bit för bit snarare än allt på en gång, och att skapa en spänning gällande skalan (vi kanske undrar om vi tittar på en riktig stad eller en modell). Dessutom har jag arbetat med essän som format och med att väva samman fragment: bildfragment och textfragment. I filmen består de visuella fragmenten av tagningar längs hyllorna, genom korridorerna och verkstaden, liksom av svarta glapp däremellan. I berättarrösten är fragmenten mer ”sömlöst” sammanfogade och består av tolv kapitel. Dessa pekar i olika riktningar, mot ämnen och källor relevanta för filmens tema, och innehåller öppna frågor ställda direkt till betraktaren.

MZ: Jag förstår att den här produktionen har gjorts under en ganska kort, koncentrerad tid – bara några månader – och ändå är det en såväl meditativ som vilsam upplevelse för åskådaren. Man bärs

nästan fram av rösten, eller leds av den. Du tar dig an frågan om tid i alla dina produktioner, men i det här fallet gör du det i dubbel bemärkelse. Tempot och tiden i ditt arbete, och tempot och tiden i din verbala berättelse. Åkningarna i din film är så meditativa – de får betraktaren att resa genom sitt eget medvetandes ”arkiv”, om man tillåter sig. Ändå kan verkligheten bakom filmskapande vara ganska hektisk, eller hur?

MPÖ: Ja, den här filmen gjordes på kort tid. Jag började arbeta med den i november 2016 och den var färdig till vernissagen i början av juni 2017. Det är ganska kort tid för att producera en film, beroende på hur man arbetar. Jag föredrar att göra mycket research men i det här fallet bestämde jag mig för att skildra arkivet som det är – i sitt befintliga skick – i stället för att titta för mycket på specifika modeller. Jag valde att göra ett porträtt av rummet i sig. Och kamerans långsamhet är för mig ett sätt att skapa fokus – ett meditativt tillstånd för åskådaren att uppleva verket. Filmens verbala kommentar är ganska tät, full av information och referenser, så det var naturligt att låta bildmaterialet vara ganska ”enkelt”.

MZ: Tid är essensen av både rörelse och förändring. I all filmproduktion är tiden i fokus – man måste förhålla sig till den. Kan vi utforska modellen dels som ett sätt att representera, och dels som en tidsaspekt? Modellen som artefakt kan antingen vara en vision av något som ska bli, något som av någon anledning aldrig kommer att bli eller en representation av något som redan finns. Vi ser exempel på alla tre. Modellen har potential att upprepas; vissa skalmodeller kan reproduceras och säljas, andra kan reproduceras som en specifik del av staden. Modellen är en artefakt som illustrerar tid, i nutid och i framtid. Alla dessa tidsaspekter är inbäddade i artefakten. Hur har du tänkt på förhållandet mellan tid och modellen?

MPÖ: En sak som jag kommer att tänka på är frågan om vad vi väljer att spara och inte spara. Exempelvis, när modellenheten hade en storstädning år 2010 slängde de omkring tjugo ton modeller.

MZ: Två tredjedelar av arkivet.

MPÖ: Ja, det var främst modeller av byggnader, förslag till tävlingar och sådant som inte längre existerar. Det är intressant att reflektera över varför vi behåller vissa saker och andra inte. Varför behålla den stad som redan finns där ute och inte den stad som kunde ha varit? De förslag som inte byggdes kanske hade varit mer värdefulla. Jag är intresserad av historia och av att bevara nästan allt – jag har ett väldigt känslomässigt förhållande till arkiv och till att samla på föremål. Det kan vara en motståndshandling; vi har makten att antingen behålla eller kasta bort och min impuls är alltid att behålla. Arkiv och föremål har ofta en viktig funktion när det gäller att förmedla kunskap om vårt förflutna och om oss själva.

MZ: När det gäller att bestämma vad som ska sparas håller jag med om att det kan bli en överväldigande situation: en urvalsprocess i händerna på de personer som för närvarande arbetar på Stockholms stadsbyggnadskontor. Vi litar på att de ska välja åt oss om denna artefakt från det förflutna ska bevaras eller inte. I det här fallet var det trettio containrar av dem. Stadsmuseet fick chansen att göra sitt urval av materialet och de valde ut några stycken, men det kvarstår fortfarande en känsla av stor förlust. Även om jag inte vet exakt vad som gick förlorat vet jag att tillverkningen av dessa modeller krävde mycket arbete. Det är en förlust i en lång tradition av hantverk och kunskap om att göra gipsmodeller. Här är vi – tjugo ton senare och inte mycket klokare.

MPÖ: Harri Anttila, som har varit min kontaktperson på modellenheten under filmproduktionen, har arbetat där som modellör i

nästan trettio år. Han nämnde att den stora utrensningen hängde mycket samman med enskilda individer, de som var ansvariga vid den tiden. En av de tidigare stadsarkitekterna i Stockholm var mycket engagerad i att bevara historien i form av handlingar, dokument, filmproduktion, och så vidare. Under hans mandatperiod bevarades allting. Senare fattades beslutet att rensa ut modellerna. Så kontinuiteten i arkivet är i ett bräckligt tillstånd.

MZ: Din film är inte en debattartikel, utan en essä. Du tar med andras röster i ditt manus och ibland finns det ganska långa citat. Ljudspåret förstärker ytterligare närvaron av röster med den underbara läsningen av Helena Lopac – en av mina favoritröster i svensk radio! Jag föreställer mig ditt arbete som en form av motstånd mot glömska, där texten och rösterna bildar en kör som försöker att hålla glömskan på avstånd.

MPÖ: Ja, i mitt arbete har det ofta känts viktigt att hänvisa till andras texter, idéer och erfarenheter. Vi förhåller oss alltid till det som redan finns, det som andra har skrivit eller gjort före oss. På ett generöst sätt försöker jag visa det kollektiva medvetande eller den kunskap som vi är en del av, snarare än att försöka dra nytta av någon annans arbete. Min avsikt är att visa att vi är beroende av varandra. I mina manus försöker jag sedan att väva samman dessa citat och reflektioner till en ny berättelse.

MZ: Jag tycker att det förklarar tydligt hur din film hänger ihop med de andra verken i utställningen *The Promise* här på Index: de är alla goda exempel på strategier för att ta hand om varandra och manifestationer av en kollektivitet. Ditt arbete sammanför det här på ett vackert sätt. Tack, Malin, för att du delar med dig av dina tankar och visar allt detta.

FRÅGA FRÅN PUBLIKEN: Du formulerar hela detta ämne på ett riktigt bra sätt, Malin Pettersson Öberg. En del av ditt arbete påminner mig om aforismer. I Walter Benjamins *Passagearbetet* finns det någonting vackert i en filosofi – en materiell filosofi – där en idé inte konkret behöver relateras till en annan. Denna ”slumpmässighet” ser jag i ditt arbete med modellarkivet, där det är godtyckligt hur en modell passar till nästa – det finns ingen rim och reson.

MPÖ: Det är sant. Walter Benjamin är en av mina referenser i filmen. Jag älskar *Passagearbetet*, bland många av Benjamins verk. Det är ett stort fragmentarbete, och ett oavslutat verk. Formbarheten i det som inte är färdigt – det som är öppet för tolkning och kan ta olika riktningar – blir synlig. Jag uppskattar avsaknaden av ett didaktiskt budskap, dess omtagningar och skissartade kvaliteter. På sätt och vis illustreras omöjligheten i hans uppdrag här: att dokumentera en stad som Paris, mitt i en högteknologisk revolution. Vi måste komma ihåg att *Passagearbetet* redigerades och publicerades postumt, och vi vet inte om det var Benjamins avsikt. Vi är dock mycket tacksamma för det i dag.

MZ: Något vi kan hämta från Walter Benjamin här är hans tankar om förstörelse, där han konstaterar att de stora städerna, som Paris, skapades under samma tidsepok som också uppfann medlen för att förstöra dem.<sup>1</sup> Det vi ser i filmen är en perfekt återgivning av dessa två krafter i arbete, i samma bild. Modellerna på hyllorna är föremål för diskontinuitet, en förstörd modell om man så vill. De representerar samtidigt den stora staden och dess inneboende förstörelse. Arkivet är ”sovande” – och detta är min egen vision som jag låter den Benjaminska ”drömmaren” komma in i – och Malins kamera undersöker dess egenskaper medan det sover. Drömmaren är betraktaren, som svävar mellan modellernas tillstånd av förstörelse och potentialitet.<sup>2</sup>

Jag uppskattar också din hänvisning till Gaston Bachelard:tan-

ken om att föremål är förtrollade och får oss att tala på olika sätt. Att modellerna i arkivet kan öppna upp en diskussion om stadsplanering och beslutsfattande lättare än, låt oss säga, en ritning. När tankarna lämnar pappret och står upp som volymer får de oss att tala – hur kommer det sig?

MPÖ: Den tredimensionella upplevelsen, kanske? Eftersom vi har kroppar och upplever dessa miljöer genom våra kroppar. I *Passagearbetet* beskrivs den här kroppsliga upplevelsen av staden väldigt tydligt.

MZ: Dessutom är det en fråga om skala. Hur du förhåller dig till modellen beror på vilken skala den har. När skalan är tillräckligt stor kan du lättare dyka in i modellen. Man kan se hur saker och ting står i förhållande till varandra, var gator försvinner och hur landskapet möter byggnaderna – det är en mycket fysisk upplevelse. Fast när skalan på modellen är för liten blir den för abstrakt. I det ögonblicket vänder modellen tillbaka till en tvådimensionell känsla och förlorar sin magi.

FRÅGA FRÅN PUBLIKEN: På tal om arkivet och dess syften: Det finns en presentationsyta vid Stadsbyggnadskontorets ingång där stadens pågående byggprojekt visas upp genom modeller. Poängen är att bjuda in till ett offentligt samtal och att möjliggöra allmänhetens deltagande. På sätt och vis håller jag med om att modellerna är fascinerande, som något människor kan samlas kring och diskutera, både som visioner och rumsliga möjligheter. Utställda modeller kan bli viktiga punkter i en offentlig förhandling om rum och arkitektur.

Det finns ett arv kopplat till dessa typer av presentationer. Tyvärr är det ofta så att de omvandlas till en mer framtvingad inkluderingsprocess. De diskussioner som äger rum skulle potentiellt kunna vara

användbara för beslutsfattandet, i stället blir de ett verktyg för att legitimera stadsplaneringen på ett mer effektivt sätt. Följaktligen finns det en ambivalens i fråga om deltagande: en process som har en viktig tradition av att demokratisera utvecklingen av det offentliga rummet blir ett teknokratiskt verktyg och förstärker i stället beslut uppifrån och ner. Är det något du tänkte på när du gjorde filmen – de samtida syftena med modellerna när vi ser dem i arkivet?

MPÖ: Det är något som jag ofta tänker på och som jag håller med om. Processen att involvera människor – att låta dem se och vara delaktiga i beslutsfattandet – är komplex och sammanfaller inte alltid med det ögonblick då besluten fattas, i slutändan.

MZ: Som arkitekt tror jag att det åtminstone är svårare att ljuga – att vilseleda – i form av en modell än i andra former av representation. Naturligtvis kan man använda ett material för att få något att se mer aptitretande ut än vad det egentligen är, men det finns en mycket större möjlighet att ljuga i en tvådimensionell visualisering. Modellen garanterar en mer objektiv representation än vad man kan få på annat sätt.

#### NOTER

1. Walter Benjamin, *Paris 1800-talets huvudstad, Passagearbetet* (3 band). Övers. Ulf Peter Hallberg (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992), 125 [C 7a, 4].
2. Walter Benjamin, *Paris 1800-talets huvudstad, Passagearbetet*, 315 [K 1, 4].

# Miniatyrer om miniatyrer

# 7.

---

Magnus Florin

FILOSOFEN OCH VETENSKAPSHISTORIKERN Gaston Bachelard (1884–1962) ägnade en stor del av sitt liv åt att formulera området för det vetenskapliga tänkandet, som han såg format av rationell systematik och teoretisk metod. Men parallellt växte det i hans tankevärld fram ett komplementärt område – vagt, intuitivt och svårt att fatta med vanliga begrepp. Det är vad han såg som den poetiska fantasins fält, grundat i omedelbara rumsliga och sinnliga erfarenheter och samtidigt mest levande för oss i vakendrömmen och via litteraturen och konsten. Hos de fyra elementen elden, vatten, jorden och luften utforskade han ett primärt vetande utanför vetenskapens gränser, och sökte det också i sin studie *Rummets poetik*. Han skriver där om hur människans tankevärld dras till och närs av trappor, källare, skrubbar och lådor, till fågelbon, växter och musselskal. Ett särskilt avsnitt ägnar han åt miniatyrer, åt den ”miniatyrisering” av världen som han ser gestaltad i sagor och i den litteratur som brukar benämnas ”fantastika”. Det är som han påpekar lättare sagt än gjort att miniatyrisera i verkligheten, men så har också den fantiserade miniatyren en sällsam kraft att kasta omkull vår föreställningsvärlds vanliga stadiga proportionstänkande.<sup>1</sup>

I den romerska författaren Plinius den äldres naturhistoria



läser jag en något svårtolkad uppgift om en handskrift av Iliaden så liten att den kunde rymmas ”i ett nötskal”.<sup>2</sup> ”I ett nötskal” – en ordvändning som klingar så bekant att vi knappt tänker på det. Något låter sig sammanfattas i det lilla: populärvetenskapen erbjuder oss storpolitiken, buddhismen, musikhistorien, Afrika och hela kosmos ”i ett nötskal”. Men var kommer uttrycket ifrån? För de flesta är det nog inte Plinius som klingar, utan Shakespeares *Hamlet*. Efter att hela världen har beskrivits som ett fängelse utropar dramats titelgestalt, den olycklige prinsen: ”O Gud! Jag skulle kunna låta stänga in mig i ett nötskal och anse mig för konung över oändliga rymder, om jag bara icke hade så elaka drömmar”.<sup>3</sup> Fick Hamlet bara vara i fred för sina maror, då kunde han från jordens minimalaste plats vara fri att råda över sig själv och sin tankes gränslösa vidder.

Iliaden i ett nötskal - men det lilla barnets första bokstäver ritas stora. Ett S, ett L och ett T tar plats över det vita papperet. Senare i livet kan bokstäver skrivas mycket smått, ibland av nödvändighet och tvång: i krigens fångenskap och läger skrivs rader i chiffer och miniatyr på papperslappar som kanske smugglas ut. Ibland utvecklas miniatyrskrivandet till en särskild konstart med eget namn: ”mikrografi”, förmågan att skriva med så små bokstäver som möjligt på minsta möjliga yta. Filosofen och författaren Walter Benjamin (1892–1940) var en sådan mikrografiker. På Judiska museet i Berlin ser jag några av hans små anteckningsböcker och bevarade papperslappar, med en ström av tankebilder noterade med mycket små skrivtecken. Jag får intrycket att skrivsättet står i förbindelse med den metodiskt lösliga utformningen av hans stora verk: det väldiga oavslutade och labyrinthiska *Passagearbetet* om Paris som 1800-talets huvudstad.<sup>4</sup> En annan mikrografiker (med ännu mindre skrift) var den märkvärdiga schweiziska författaren Robert Walser (1878–1956). Han lät sig drygt femtio år gammal intas på mentalsjukhus och blev kvar där resten av livet utan att

längre skriva – men under åren före framställde han en gigantisk mängd anteckningar, ofta noterade på kuvert och kvitton och skrivna med millimetersmå blyertsbokstäver. På så vis skapade han sig en levande alternativ värld, uttryckt både i själva skrivakten och i dess ström av betraktelser, pjäsutkast, kommentarer, kortprosa och även en roman. Först långt efter hans död kunde handstilen tydas och manuskripten dechiffreras – en textmängd motsvarande 4000 boksidor.<sup>5</sup>

Den amerikanska brottsutredaren och kriminalteknikern Frances Glessner Lee (1878–62) har kallats ”den forensiska vetenskapens mor” – begreppet ”forensisk” känner vi i Sverige igen från exempelvis ”Nationellt Forensiskt Centrum” inom Polismyndigheten. Glessner Lee växte upp i en mycket förmögen familj och fick som dotter undervisning av privatlärare och övning i traditionellt kvinnliga färdigheter. Sömnad, brodyr och heminredning hörde dit, men också utförandet av små miniatyrföremål och dockskåp. Efter föräldrarnas död ärvde hon familjeförmögenheten och fick möjlighet att skaffa sig högre utbildning vid Harvard inom det spirande men outvecklade området kriminalteknik. Det var här hon under 1940-talet började använda sina särskilda ”kvinnliga” färdigheter till att bygga små modeller av interiörer där hastig död ägt rum: ett mord, en olyckshändelse eller ett självmord. Avsikten med modellerna var att använda dem i undervisningssyfte vid regelbundna veckolånga seminarier. Fotografier visar henne som lärare till ett femtiotal manliga deltagare. I den vanliga dockskåpsskalan 1:12 byggde hon upp tjugo olika dioramor med utgångspunkt från kända rättsfall. Några exempel: på golvet ligger en man, en kvinna och ett spädbarn, bredvid dem ligger ett gevär, blod syns runt deras döda kroppar; i ett badkar ligger en påklädd flicka drunknad; på vinden hänger en död kvinna i en snara; i ett kök ligger en död kvinna med en kniv i ryggen. Allt är minutiöst utfört: tapeter, mattor, blomkrukor,

tändsticksaskar, kastruller, radioapparater, tavlor, mordvapen... Seminariedeltagarna ställdes inför att studera scenerna och där finna de rätta ledtrådarna till fallens lösning. Fortfarande används dioramorna ibland i kriminalteknisk utbildning, men de har med tiden kommit att snarare ses som en kombination av utsökta konstföremål och objekt för kulturvetenskapliga studier. En iakttagelse är att hon i dem som yrkesarbetande modern kvinna återvänder till de hemmets interiörer som hon en gång bröt upp från – och skildrar dem som scener för brott och död. Hon fortsatte att som under uppväxten även tillverka vanliga dockskåp med typiska interiörer, men i dem finns inga dockor – inga mordoffer. Nötskalet hos Plinius och Shakespeare kommer tillbaka i den övergripande titeln som hon valde för sina forensiska dioramor – *The Nutshell Studies of Unexplained Death*: deras mening var att ”döma de skyldiga, fria de oskyldiga och finna sanningen i ett nötskal”.<sup>6</sup>

Solförmörkelse, partiell. En händelse som jag inte vill missa att se. Men jag vet att även när förmörkelsen endast är partiell, så är det inte tillrådligt att låta ögat se rakt mot solen, inte ens bakom kraftigt mörkade glas. Därför använder jag mig av en helt enkel metod: jag ser fenomenet i det reflektionsspel som bildas under solljuset av bladen på ett träd. Varje sådant blad blir en spegel som återkastar bilden av den delvis förmörkade solen på marken. Medan himlen fördunklas och fåglarna tystnar ser jag den skynda solen mångfaldigad.

Och det behövs ingen förmörkelse för den synen. August Strindberg beskriver fenomenet i sin berättelse *Taklagsöl*: ”då landen voro nygrävda kommo tusentals glasbitar upp i dagen, och varenda en reflekterade solen i klart väder, bildande var och en en liten sol. Och i månsken låg marken sållad med månar i miniatyr.”<sup>7</sup>

Just det är också min syn: ett gytter av solskärvor utspridda framför mig.

Vilken skala är naturlig? Alberto Giacometti (1901–66) målade och skulpterade ofta efter modell, men fann det plågsamt svårt eller rentav omöjligt att rätt återge vad ögat såg. Själva betraktandet av modellen förändrade den för hans blick, så att den undandrog sig avbildning. Men han har själv berättat om hur han fann en väg framåt via miniatyren och det skedde av en lika avgörande som slumpmässig händelse. Han skulle sammanträffa med sin vän och modell Isabel Nicholas (senare Rawsthorne) – och när han såg henne på långt håll slogs han av att just litenheten som följde på avståndet återgav henne på ett riktigare sätt. Så följde Giacomettis arbete med en rad ytterst små skulpturer. Han kunde försöka med ett större material, men det reducerades varje gång. ”Till min förskräckelse blev skulpturerna mindre och mindre, de fick en likhet bara när de var små.”<sup>8</sup> En av anekdoterna från 1900-talets konsthistoria berättar om hur han strax efter krigsslutet tog nattåget från Geneve till Paris med de senaste årens samlade produktion som minimalt bagage: allt rymdes i sex tändsticksaskar.

En miniatyrmålare ska ha ett lugnt temperament, inte sova för mycket, inte ägna sig åt häftig dans eller sport, ska använda finaste mårdhårspenslar, se upp för hårstrån, röra vid arbetet endast med en mjuk fjäder och mala sin färg på en dammfri plats – damm är miniatyristens plågoris. Så läser jag i gamla handledningar för ”miniatyrister”, yrkesmässiga såväl som amatörer.

Ordet ”miniatyr” har en ursprunglig förbindelse med *minum*, medeltidslatinets ord för mönja, som på medeltiden användes till att ge den rätta röda kulören till handskrifternas anfanger och utsmyckningar. Med tiden skedde en betydelseglidning från kulör till litenhet genom en sammankoppling med latinets *minor* och *minimus*. Under 1500- och 1600-talen utvecklades miniatyrmåleriet till en högt värderad konststart och de kungliga hoven anställde särskilda konstnärer med enda uppdraget att måla regenternas porträtt i miniatyr, avsedda som exklusiva ynnestbevis till höga

gäster och främmande sändebud. Under 1700- och 1800-talen blev miniatyrerna omtyckta i bredare kretsar, först inom adeln, sedan hos den framväxande borgerligheten som del av en speciell intimitetskultur. Sedan spred sig bruket av miniaturer i den brett framväxande varuproduktionen av smått och gott, souvenirer och krimskrams. På konfektaskar, parfymbuteljer och blomsterkort ersattes personporträtten av små duniga ankungar, nyfödda föl i solsken och skotska slott i månsken. Miniaturmålariet förlorade sin tidigare status, det transformerades från högkulturell fetisch till näpet handarbete.

Bara under några decennier runt år 1800 – den borgerliga sentimentala romantikens tid – hade de personavbildande miniatyrerna sin verkliga storhetstid. Ibland var de beställda ansiktsporträtt av familj och släkt, som vägg- och bordsprydnader eller dekorerande broscher och skrin för många att se. Ibland var de hemliga vängåvor och kärlekstecken infogade i små boetter, medaljonger med dold öppning eller smycken att bära under klädedräkten närmast hjärtat och kanske ta fram i enskildhet vid sänggåendet.

Miniaturporträtten blev under den tiden också del av en särskild mycket sofistikerad ”blickens kultur”, kretsande kring närmande och fjärmande, attraktion, förbud och tillåtelse. Blickar kunde vara skygga men inbjudande, konvenanta och samtidigt hemligt bejakande. Blickar gavs och returnerades – och analogt var miniatyrporträtten avsedda att betraktas, men målade så att de avbildade personerna ofta såg tillbaka. Miniaturisterna blev allt skickligare på att ägna speciell omsorg just åt ögonen. Pupillen, ögonlocken, ögonfransarna och ögonbrynen tecknades så att de samlade sig till en blick som kunde avsända ett för betraktaren åtrått meddelande. Under en tid renodlades sådana porträtt till att endast avbilda själva ögat, kanske bara med en anad infattning av kind, näsa och panna, eller så att en kvinnlig hårlock skymtade

i överkant. Dessa ögonbilder gestaltade ofta en oblyg erotisk överenskommelse mellan två älskande, men det fanns också avbildningar av ett tårfullt eller gråtande öga, med en kristallisk tår eller två just på väg att falla. Inte bara förälskelsen utan även sorgen och ensamheten var omhuldade för den sentimentala tidsanda som sammanföll med miniatyrporträttens guldålder.

Under några timmar vandrar jag genom Louvrens salar och slår mig sedan ner på ett av museets kaféer och tittar på folk. Unga, äldre, långsamma, snabba. Många går in i museets butik och köper några vykort, en reproduktion eller en katalog. Jag går själv dit och väljer ut tio kort, de är ett slags miniatyrer av målningarna som jag nyss såg. På en hylla bakom glas finns butikens dyrare objekt. I grönpatinerad brons, en av de fyra bysantinska hästarna från Konstantinopel. Den vill jag ha. Men köper vykortet, samt en liten sak att sätta på nyckelknippan. Eiffeltornet i miniatyr.

Strindberg skrev sina *Historiska miniatyrer*.<sup>9</sup> Varför kallade han dem "miniatyrer"? För att han tänkte sig en utgåva i litet så kallat duodesformat. Men också för dess innehåll – boken bestod av kortare stycken fristående från varandra. Alltså utan det större Verkets pretention. Även den ekonomiska ersättningen var tänkbart modest, åtminstone som utgångsbud. "Arvodet naturligtvis i miniatyr, efter ditt förslag" (brev till Karl Otto Bonnier 22/5 1905). Men författaren tecknar ett högre anspråk redan i titeln. Författarens scen må vara liten, men den rymmer hela världen och alla tider, miniatyrerna är ju "historiska".

Genom likheternas förbindelser kan det lilla växlas över i det större – Strindberg var uppmärksam på sådana korrespondenser.

Först blir ögat förvillat av ett snår som liknar en vild olivlund i miniatyr. Samma nyckfullhet i de vridna stammarne och de åt alla håll spretande grenarne, samma lansettlika form och silvergrå färg på löven. Men vid närmare påseende röja de otaliga gulröda bären

att det är Havtornsbusken eller Finnbäret, hemma från Nordasien, men även vild och odlad i mellersta Europa.<sup>10</sup>

Vi ser två motsatta rörelser: de gulröda bären rotar havtornsbusken på sin nordiska växtplats, men författarens blick drar upp rötterna och för den till södern, vild som den vilda olivlunden. Det är miniatyrens sammansatta optik: det lilla och det stora i ett accelererat utbyte som både förvillar oss och får oss att se och veta.

Carl Jonas Love Almqvist tyckte om att göra kartor, både under barndomen och som vuxen. Från skoltiden – då han var tolv, tretton år gammal – finns bevarad en färglagd karta över det romerska riket, noggrant och vackert kalkerad på halvtransparent papper. Jag har sett den på Kungliga bibliotekets handskriftsavdelning. Sett den och hållit i den. Där finns också två små fascinerande geografiböcker, ”Geographie über den confedererade staten Tyskland” (1805) och ”Geographie sur Toute la Terre” (1807), även de gjorda för hand av Almqvist under barndomen. I den sistnämnda finns en mycket fint ritad karta över Portugal och i förordet sägs: ”de kartor som finns i denna bok är mycket små – men de ledsagande beskrivningarna är så utförliga att de ändå är tillräckliga”. På den bokens titelsida kan läsas orden ”Första Bandet”, och man anar ett väldigt projekt. Det glömdes inte: långt senare, i romanen *Jaktsslottet*, återkommer förslaget om ”en geografi över hela världen”. Och i hela livet bevarade Almqvist sin kärlek till kartor. Han talade om deras särskilda ”behag”, deras förmåga att inte bara avbilda det som är utan även det som ögat ensamt aldrig kan se och överblicka: kontinenterna, haven, rymderna.

En dag såg den sicilianske konstnären Adalberte Abbato (f. 1975) ett slagsmål utanför sitt fönster. Han fick ingivelsen att göra en miniatyr av det han såg: två män som slåss på gatan, omgivna av folk som ser på. I sin serie *Mikroskulpturer* gick han vidare till scener där det samtida våldet tränger sig fram. I en scen står en brunklädd

man med ett vapen och skjuter ned barn på en skolgård. Ett vitmålat staket, fem gröna träd och en gul brevlåda uttrycker ett förstadslugn som kontrasterar brutalt mot det mördande våldet. Några barn har försökt fly innan de har dödats. Blod färgar gräset rött. En annan av konstnärens miniatyrscener avbildar ett fyravåningshus bakom en bilväg. I gatukanten ligger en man som uppenbarligen har fallit eller själv kastat sig ned från en av våningarna. Blod har stänkt från hans huvud ut över asfalten.

Jag ser några av Adalberte Abbatos scener i Marc Vallis och Margherita Dessanays bok *Microworlds* (2011), med 27 samtida konstnärer som alla arbetar på området för miniatyrer, dioramor och tittskåp.<sup>11</sup> Många av dem är sysselsatta med proportionskollisioner. Några små människofigurer syns framför en för dem gigantisk tobakspipa, en man står och putsar glaset till en för honom väldig bordsväckarklocka, en man cyklar uppför ett hönsägg. Där finns också en jättelik kvinna som ligger utsträckt tvärs över en gata mellan två huslängor. Det är Gulliver-effekten, Gulliver hos de små i landet Lilliput och hos jättarna i landet Brobdingnag. Ofta blandar konstnärerna också ihop proportionerna och inger mig en lustfylld häpnad över att få se något oanat, men lika ofta en osäkerhet och oro: var är jag egentligen hemma? Vissa av scenerna är överväldigande helvetiska visioner av krig och terror – som om konstnären velat ge oss omvägen via miniatyren för att vi ska kunna omfatta det obegripliga.

Jag läser om en miniatyr som väl bör räknas bland de största: ”The Large Waterloo Model” på National Army Museum i London. Det är en märkvärdig skapelse omfattande 25 kvadratmeter, planerad och byggd av militärhistorikern William Siborne (1797–1849). Femton år efter slaget vid Waterloo 1815, där kejsar Napoleons segerrika armé slutligen hade förlorat, fick den då 32-årige Siborne i uppdrag att skapa en modell av slagfältet med dess olika styrkor utplacerade exakt så som de stod den 18 juni kl. 19.45. Det var ett



ytterst prestigefyllt uppdrag – resultatet skulle vara ett patriotiskt uttryck inte bara för den militära segern utan också en politisk manifestation av det brittiska kungadömets storslagenhet och position som världsmakt. Men Siborne tog uppdraget på djupare allvar än hans beställare hade förutsett. Som historiker ville han att modellen skulle vara dokumentärt vederhäftig, han tillbringade lång tid på slagets stridsplatser och samlade in nära tusen enkätsvar från officerare som deltagit. Själva modellen utförde han extremt detaljrikt, bland annat tillverkades 70 000 tennsoldater som alla målades i korrekta kulörer. Arbetet drog ut på tiden och kunde presenteras först 1838 vid en stor utställning som gick vidare bland annat till Berlin. Men den utställda modellen avviker på en avgörande punkt från Sibornes plan. Han hade som noggrann historiker kommit fram till att britternas allierade, den preussiska armén, hade spelat en betydande roll för slagets utgång, utan att stå under hertig Wellingtons direkta ledning – och den realiteten passade varken den brittiska regimen eller Wellington själv. Den nationella mytologin fordrade Wellington i rollen som personlig nedkämpare av Napoleon – och ingen preussisk här fick komplicera den bilden. Därför tvangs Siborne ändra sin planerade modell på så vis att preussarnas armé reducerades kraftigt, från 48 000 till 8 000 man.

The Large Waterloo Model uttrycker kraftfullt nationens ideologi, men inte historikerns sanning. Wellington vann slaget om minnet och eftermälet, Siborne förlorade och dog sedermera fattig och nedbruten.<sup>12</sup>

*Groda*, kropp av barockpärla, huvud och ben av guld och emalj, sitter på blad av guld, postament av gråsvart agat, höjd 4,4 cm. *Lucretia*, byst av vit agat, besatt med diamanter, postament av sköldpadd och guld, höjd 5,7 cm. *Porträtt* av Sigismund III av Polen, skuren i ametist, höjd 1,5 cm. *Hängsmycke*, guld, i form av råttfälla, besatt med diamanter, rubiner, pärlor, dekorerad med

olikfärgad emalj, längd 3,9 cm. *Gigaspelande apa*, kropp och huvud av barockpärla. Övriga delar av kropp och postament av guld och emalj, höjd 5,9 cm.<sup>13</sup>

Jag håller i en liten turistbroschyr från den nederländska staden Madurodam och bläddrar bland bilderna. På de flesta sätt ser det ut som en helt vanlig gammal stadskärna. Men det är en miniatyrstad byggd i skala 1:25 och inpassad i en annan stad – i stadsdelen Scheveningen i Haag. Dit reser alltsedan 1952 över 100 000 turister om året för att gå runt bland modeller av kvarter och byggnader från hela landet. Broschyrens bilder visar några sommarklädda turister på vandring genom staden, likt nyfikna jättar på besök. En flicka är jämnhög med kungliga slottet i Amsterdam. Några pojkar mäter sig med tornet till Grote Kerk i Middelburg. Ett par på promenad passerar med några få steg förbi Rotterdams hamn. Några barn står på knä och tittar in genom de små runda fönstren till ett flygplan på Schiphol.

Madurodam kan i sin betagande litenhet ses som en idylliserande spegling av Holland. Men dess fond är inte idyllisk. Med sitt namn Madurodam minns och hyllar den George Maduro, andra världskrigets motståndsmän av judisk börd som dog i läger strax före krigsslutet. Han var enda barnet till föräldrar som donerade de medel med vilka staden kunde byggas. Det gör Madurodam till på en gång en nederländsk miniatyrstad och ett gigantiskt mausoleum.

Det finns en avresa i fantasin men också en hemkomst till realiteten. Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* var en läsebok i svensk geografi, men också en lektion i fantasins krafter och gränser.<sup>14</sup> Nils är en liten pojke men måste bli ännu mindre för att den stora färden ska bli möjlig. Först efter nedskalningens förtrollning får han tillträde till det stora äventyret. Men när han hemkommen är stor igen förstår han inte längre gässens språk. Han är en människa, ingen pyssling, och inte längre en av dem. Den underbara resan, nyss så verklig, är ett

fantasiminne. En ogenomtränglig vägg skiljer Nils från det som nyss var sant.

*Gösta Berlings saga* inleds med de berömda och ofta citerade orden "Äntligen stod prästen i predikstolen." Men slutet är kanske inte lika åkallat? Det är en berättelse om den lilla trumslagaren Ruster, som kommer hem efter att ha gått i spetsen för den svenska armén när den 1813 ryckte in i Tyskland. Buster tröttnar aldrig på att berätta historier om det märkvärdiga landet i söder, där människorna är höga som kyrktorn, svalorna stora som örnar och bina som gäss. – Bin så stora som gäss? Nå, men bikuporna, då? – De var som våra vanliga bikupor. – Hur kom då bina in i kuporna? – Det, sa lille Ruster, fick de se sig om!

Selma Lagerlöf vänder sig sedan direkt till dig och mig, just innan vi vänder bokens sista blad: "Käre läsare, måste jag ej säga detsamma? Här hafva nu fantasiens jättebin svärmat omkring oss under år och dag, men hur de skola komma in i verklighetens kupa, det få de sannerligen se sig om." I författarens ord finns väl en moral? Så är det ju skrivet. Men jag undrar: vilken är i så fall dess lära? Något om skalor, miniatyrer, förstoringar och skillnader? Det får vi nog se oss om.<sup>15</sup>

Bachelard ledde mig på spåret till miniatyrernas värld och jag stannar kvar där ett slag till. I allt litet som vi inte kan bli och där vi inte ryms med våra kroppar och där bara tankarna slinker in. Hos Tummelisa, Lill-klas och minsta bocken Bruse. På loppcircusen, i flaskskeppen, i dockhusens små dockbyråars utdragbara lådor och de vattenfyllda glaskloten med snöfall över änglar. I *The Bates House Model Paper Kit* med huset på kullen från Hitchcocks *Psycho*. I miniatyrgiljotinen på skrivbordet. I pappteatrarna från Allers Familje-Journal med överskriften "Ei blot till lyst".

## NOTER

1. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1958); *Rummets poetik*, övers. Alf Thoor (Lund: Skarabé, 2000), 185-217.
2. Gaius Plinius Secundus, *Om människan. Naturalis historia*, 7.21.85 (Jonsered: Paul Åströms förlag, 2000), 47.
3. William Shakespeare, *Hamlet*, II, 2, övers. Carl August Hagberg.
4. Walter Benjamin, *Paris 1800-talets huvudstad, Passagearbetet* (3 band), övers. Ulf Peter Hallberg (Stockholm: Atlantis, 2015).
5. Robert Walser, *Betydande människor kallar mig ett barn. Mikroskrifter i urval*, övers. Peter Handberg (Stockholm: Faethon, 2019).
6. [https://en.wikipedia.org/wiki/Nutshell\\_Studies\\_of\\_Unexplained\\_Death](https://en.wikipedia.org/wiki/Nutshell_Studies_of_Unexplained_Death)
7. August Strindberg, *Taklagsöl* (1907), *Samlade Verk 55* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1984), 18.
8. Brev till Pierre Matisse (1947), *Exhibition of Sculptures, Paintings, Drawings*, min övers. (New York: Pierre Matisse Gallery, 1948).
9. August Strindberg, *Historiska miniatyrer, I-II* (1905), *Samlade Verk 54* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1997).
10. August Strindberg, *Vivisektioner* (1887), *Samlade Verk 29* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2011), 261.
11. Marc Valli and Margherita Dessanay, *Microworlds* (London: Laurence King, 2011).
12. Peter Hofschröer, *Wellington's Smallest Victory*, (London: Faber & Faber, 2004).
13. Katalog över den i Kungl. Husgerådskammaren förvarade delen av svenska skattkammarsamlingen: *En värld i miniatyr. Skrifter från Kungl. Husgerådskammaren 2*, 1982.
14. Selma Lagerlöf, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1906-07).
15. Selma Lagerlöf, *Gösta Berlings saga* (1891), (Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 2013), 443.





Utställningsrummet *Boxen* av Dehlin Brattgård Arkitekter i samband med invigningen av utställningen *Modellarkivet*, ArkDes, 2018.

et d'ailleurs nous ont raconté,  
à un moment donné, comment  
difficile était pour lui de se faire  
prendre en compte et de s'exprimer  
dans un monde étranger.

Avant de nous quitter, il nous  
a dit que son fils était très  
intéressé par la culture et les  
arts. Il nous a dit qu'il était  
très heureux de nous avoir  
rencontrés et de nous avoir  
appris quelque chose.

Il nous a dit qu'il était  
très heureux de nous avoir  
rencontrés et de nous avoir  
appris quelque chose.

Il nous a dit qu'il était  
très heureux de nous avoir  
rencontrés et de nous avoir  
appris quelque chose.

"L'art est un langage"





Utställningen *Modellarkivet* av Malin Pettersson Öberg, kurerad av Mikaela Steby Stenfalk, ArkDes (Boxen), 2018.







Modeller och hyllsektioner från Stadsbyggnadskontoret i utställningen *Modellarkivet*, ArkDes (*Boxen*), 2018.



SOKOL 1:12500 1:500

LIMKAKAN 1:500 126-243

122 SKUTAN 1:500 45-199

GEN 3 27-522 1



Modeller från Stadsbyggnadskontoret i utställningen *Modellarkivet*, ArkDes, 2018.

## 8. Ett särskilt ansvar

---

Olivia Eriksson

”Att zooma ut, minska ner, förstora upp, sprida ut. Att övervaka, gripa in, dra sig tillbaka, betrakta.”

CITATET OVAN ÄR hämtat ut Malin Pettersson Öbergs film och installationsverk *Modellarkivet* (2017). Där presenteras det i ett segment som reflekterar över relationen mellan stadens utformning och en hierarkisk samhällsordning. Men de verb som räknas upp skulle lika gärna kunna användas för att beskriva och begreppsliggöra olika aspekter av den filmskapande processen. Inte minst utifrån ett dokumentärfilmsperspektiv där idén om kameran som en fluga på väggen (övervaka, dra sig tillbaka, betrakta) inte längre kan likställas med ett obehäkat sanningsanspråk. Kanske är det i stället just i och med själva det ingripande som filmprocessen innebär som verkligheten blir mer begriplig och överblickbar för oss. Genom den rörliga bilden kan tidigare förbisedda eller bortglömda historiska förlopp och företeelser anta nya proportioner och spridas till en större publik. I Pettersson Öbergs film används Stockholms stadsbyggnadskontors modellarkiv som en projektyta för att begrunda klassamhällets orättvisor. Å ena sidan en plats där visioner skapas och modellsamhällen kan pusslas ihop utifrån en upp-

höjd position. Å andra sidan ett förvaringsutrymme för otidsenliga föremål som eventuellt har spelat ut sin roll, men som icke desto mindre fyller en funktion som del av en samling av kulturhistoriskt värde. Arkivet framställs här som en i allra högsta grad rumslig och avgränsad plats. Samtidigt representerar modellerna en idé om ett offentligt rum, något som de facto existerar ”därute”. De kan på så vis sägas inneha ett slags indexikalt förhållande till verkligheten. Spänningen mellan världen såsom vi känner den och den miniatyrvärld som presenteras här är central för det resonemang som förs kring stadsbyggnad i monologen och modellerna tycks både peka utåt, mot ett större sammanhang och inåt, mot det slutna rum som skildras i filmen.

Om det i filmen föreslås att modellarkivet kan bli till ”ett verktyg för att förstå staden och varför den ser ut som den gör” kan filmen själv förstås som ett försök att närma sig och kritiskt reflektera över arkivets principer. Därför kan citatet som inleder denna text också läsas utifrån arkivets begränsningar och möjligheter. Idén om arkivet som en aktiv agent som inte bara härbärgerar utan också producerar kunskap och därmed utövar makt och kontroll träder fram i gränslandet mellan att ”zooma ut” och att ”minska ned”, ”att övervaka” och ”att gripa in”. Verket knyter således an till ett poststrukturalistiskt tankearbete om arkivet som ett diskursivt begrepp genom att belysa dess politiska och sociala betydelse. Därmed kan det ansvar som här tillskrivs stadsplanering och arkitektur i relation till stadens utformning och samhällets uppbyggnad sättas i paritet med de överväganden som präglar arkivpraktiken. Samtidigt innebär dokumentationen i sig ett antal ställningstaganden som gör sig gällande från produktionsstadium till visningskontext och som på olika sätt interagerar och samspelar med de kunskapsprocesser och maktpositioner som lyfts fram i förhållande till arkiv och stadsplanering.

Arkivet, liksom filmen, förmår inkorporera eller gestalta flera olika skeenden eller tidsnivåer samtidigt. I *Modellarkivet* är det ka-

merans konsekventa rörelse som tillsammans med monologen aktiverar arkivobjektets inneboende temporalitet. Medan ljudspåret väcker frågor, drar paralleller, och växlar mellan in- och utsida nöjer sig emellertid kameran med att relativt sömlöst dokumentera, inventera och att på avstånd undersöka, vilket banar väg för ett slags arkivets estetik. Den långsamma men bestämda och i huvudsak laterala kameraåknigen dominerar det visuella uttrycket. Hyllmeter efter hyllmeter breder arkivet ut sig i bild. Det visar upp sig, liksom stoltserar med sina handskrivna siffror och namnetiketter som vittnar om en inbördes struktur som för den utomstående åskådaren förblir obegriplig. När blicken tillåts vandra mellan hyllorna uppstår likväl en medvetenhet kring rummets beskaffenhet och samlingens särart. Varje modell är unik i sitt slag men är samtidigt tydligt sammanlänkad med de andra. I boken *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media* förklarar Ernst van Alphen hur denna typ av samband är det som utmärker en samling, det vill säga att det finns en ordnande princip som strukturerar dess inneboende logik: ”Utifrån uttalade organiserande principer verkar varje enskilt element i samlingen i kombination med övriga element för att skapa dess specifika identitet.”<sup>1</sup> Taktiliteten, det gripbara och handfasta i en modell eller en miniatyr blir här underordnat samlingens angelägenhet som en helhet. Tillsammans realiserar modellerna idén om det traditionella (och skrymmande) arkivet som motsätter sig det digitala samhällets krav på omedelbar tillgänglighet. Utifrån detta perspektiv kan samlingen upplevas som museal eller närmast arkaisk. Därför blir också tanken om modellernas värde som kulturella artefakter central medan nyttoaspekten här är nedtonad. Det arkivrum som vi genom filmen tillåts träda in i kan med andra ord inte med enkelhet kategoriseras utifrån användbarhet kontra nostalgi eller affektion. Arkivbegreppet presenteras således som ett instabilt och icke-statiskt koncept.

I en inflytelserik artikel från 2004 beskriver konsthistorikern

Hal Foster vad han uppfattar som en arkivtendens inom samtidskonsten. Han lyfter särskilt fram en fascination för arkivobjektets materialitet och en vilja att göra historiskt material tillgängligt för betraktaren i fysisk form. Ofta handlar dessa praktiker om att aktivera eller ifrågasätta den mening och legitimitet som historiskt har tillskrivits ett visst arkivmaterial genom att placera det i ett oprövat sammanhang där det kan ses i ett nytt ljus. Foster nämner även hur arkivkonsten ofta har som mål att skapa en engagerad publik som aktivt deltar i den meningsskapande processen kring materialet.<sup>2</sup> Att se det stora i det lilla, utan att eftersträva totalitet; att lyfta fram det komplexa, det ofärdiga, rentav det spöklika; att sätta i relation och kontextualisera är alla aspekter som i olika hög grad tenderar att vara närvarande i arkivkonst. Dessa figurerar även i *Modellarkivet* som därtill ägnar sig åt att sätta publika institutioner under lupp genom att utforska glapp och luckor i arkivet samt omvärdera bortglömt eller undangömt material. Petterson Öbergs verk sätter fingret på arkivets exkluderande egenskaper genom att reflektera över vem som bestämmer vad som är värt att bevaras. Modellarkivet, kan man ana mellan raderna, för en tynande tillvaro. Filmen kan därför tolkas som en elegi till modellarkivet och som en dokumentation av en analog era som är på väg att gå i graven.

Arkivkonst i sig är inget nytt fenomen, men Fosters artikel uppmärksammade ett nyfunnet intresse för arkivets dynamik som fortsätter att göra sig gällande inom samtidskonsten och som går hand i hand med utforskandet av arkivmaterial i gallerifilm och experimentell dokumentärfilm. I dessa fall blir det ofta tydligt hur filmmediet självt fungerar som en del av en publik minnespraktik och hur filmen som konstform är sammanvävd med minne och historiografi, kunskapsprocesser och historieskapande. När den rörliga bilden installeras i en konstorienterad kontext infogas dessa egenskaper i en annan typ av kunskapstradition, representerad av galleriets eller museets ideologi. Den institutionella och kuratoriella in-



ramningen av bilden är i detta avseende central. Kulturteoretikern Mieke Bal beskriver det som att den skapar en händelse ("event") eller en aktivitet.<sup>3</sup> Bildens teatrala iscensättning i utställningsrummet flyttar fokus från filmen som ett reproducerbart medium till den rörliga bilden som del av en unik konsthändelse. Att film är ett återkommande element inom arkivkonsten är inte bara ett resultat av dess dokumenterande egenskaper, utan har också att göra med dess förmåga att spegla och genom sin teknologiska bas införliva de omvälvande paradigskiften som präglar vår samtid, såsom övergången från analogt till digitalt. Denna övergång har i grunden förändrat ontologin för film och filmskapande på samma sätt som den i grunden har omförhandlat arkivvärlden.

I *Modellarkivet* rör vi oss mellan mikro- och makronivå, i ett ständigt utbyte mellan det vi ser, den lilla miniatyrvärlden, och det vi hör, den stora världen. Förhållandet mellan ljud och bild är därmed centralt. Den argumentation som förs via voice-overn driver filmen framåt och består av olika delar eller kapitel, vilka aviseras tydligt genom klippningen. *Modellarkivet* skriver på så vis in sig i essäfilmstraditionen och idén om kameran som en penna.<sup>4</sup> Enligt filmvetaren Laura Rascaroli kan essäfilmer förstås som "performativa texter som explicit visar upp en tankeprocess och reflexivt engagerar sig i sitt objekt."<sup>5</sup> Tonen i *Modellarkivet* är didaktisk, i huvudsak distanserad, förklarande, resonerande. Monologen förhåller sig inte på ett uppenbart sätt till bilderna, utan svävar liksom ovanför sitt objekt – det vill säga arkivet både som ett teoretiskt kunskapsbegrepp och som det faktiska arkiv som här avbildas. Även om de tankegångar och teoretiska referenser som presenteras är välformulerade och sakligt framställda utmärks monologen likväl av ett prövande tonfall, som för att inbegripa åskådaren i de frågor som filmen vill väcka. Även detta är typiskt för essäfilmen som genre. Film- och medieforskaren Nora M. Alter förklarar:

Essäfilmer möjliggör ett slags förfrämmande. De inbegriper åskådaren i en intrikat process där filmskaparens och åskådarens perspektiv läggs ovanpå varandra för att skapa mening. Dess innebörd är inte bara relationell utan också öppen och utgör ett möjlighetens utrymme där åskådaren spelar en allt större roll. Till skillnad från den relativt tydliga argumentationslinje som utvecklats inom dokumentär produktion, ifrågasätter essäfilmen själva möjligheten till en singular narrativ logik eller ett enskilt perspektiv.<sup>6</sup>

Utifrån detta citat blir det också tydligt hur essäfilmen kan sammanlänkas med Fosters beskrivning av arkivkonsten som relationell och angelägen om att, i samråd och genom ömsesidigt utbyte med åskådaren, öppna upp för en omvärdering eller omtolkning av det material som presenteras. Att på detta sätt motverka idén om arkivobjektets temporalitet som likställd med dåtid och dess mening som förankrad i ett visst historiskt sammanhang, för att i stället fokusera på dess framtida status och omsättning i nya kontexter, är helt i linje med den osäkerhet som tillskrivs modellarkivets öde i Pettersson Öbergs film.

Värt att notera är även hur filmkritikern André Bazin i en, utifrån ett historiskt perspektiv, tongivande text om essäfilmen ger uttryck för vad han i Chris Markers filmer betraktar som ett nytt grepp i form av ett "horisontellt" montage. Istället för att fokusera på den temporala relationen mellan tagningar är det bildens laterala förhållande till ordet som framhävs.<sup>7</sup> Detta förhållande kan sägas accentueras i *Modellarkivet* genom den tidigare nämnda laterala kameraåkningen som också är ett återkommande stildrag i Pettersson Öbergs filmer.<sup>8</sup> Musiken, skapad av Samuel Nicolas, bidrar också till att understryka ordets betydelse genom att bilda återkommande accenter som liksom sätter punkt för en tankegång, eller som inom ramen för det som sägs blir till ett slags frågetecken i form av försynta pianoackord eller elektroniskt gnissel. Ljudspåret, såväl

som kameratekniken och klippningen, präglas överlag av en lågmäldhet och saktfärdighet som är avgörande för att skapa det ”möjlighetens utrymme” som Alter beskriver ovan. Det som skildras är en plats för lugn och eftertanke, långt ifrån den uppkopplade och splittrade vardag som blivit det digitala samhällets norm. På så vis förstärks också sinnebilderna av det traditionella och det hantverksmässiga, det som inte låter sig infogas i en digital databas.

Vid ett tillfälle skymtar vi också de klassiska arkivskåpen som med sina otaliga lådor, alla i samma blygsamma storlek och med enhetliga handtag, vittnar om svunna tider. I detta avseende är det också symptomatiskt hur verkstaden presenteras i filmen; rakt framifrån och med ett allteftersom för kameraögat tydligt framträdande mål – ett arkivskåp med ett öppnat hänglås vars dörrar ändock förblir stängda för åskådaren. Både för att tydligt markera verkstaden som en plats endast för de initierade och för att visa arkivet som en exkluderande praktik. I denna sekvens uppstår också en distinkt narrativ vändning, vilket annonseras av musikens avvaktande hållning. Från att ha varit svalt resonerande blir monologen plötsligt inkluderande och öppet värderande. Efter att ha återgivit George Perecs beskrivning av ”obeboeliga rum” från boken *Rummets rymder* (*Espèces d'espaces*, 1974) tilltalar åskådaren här med en tydligt formulerad fråga och som del av ett kollektivt ”vi”: ”Perec nämner aldrig ordet modernism i texten och den stad han utgår ifrån är Paris. Men visst känner vi igen oss? Vem vill egentligen bo i en modernistisk anläggning?” Även om den senare frågan kan uppfattas som rent retorisk är detta stilbrott anmärkningsvärt eftersom det skiftar fokus från det mer teoretiskt orienterade problem som byggts upp fram till denna punkt i filmen, till ett mer konkret ställningstagande som förutsätter åskådarens delaktighet. Rascaroli är mån om att framhålla hur essäfilmen talar till den enskilda, faktiska åskådaren och inte till en allmän publik. Hon beskriver det i termer av en pågående interpellation och ett dialogiskt förhållande mellan filmens ”förkun-

nare” och den individuella åskådaren.<sup>9</sup> Här blir det tydligt hur denna dialog upprätthålls genom att åskådaren inbegrips i den kollektiviteten som berättaren utgår från. Samma grepp återkommer i filmens epilög där åskådaren återigen tilltalas, denna gång som del av en mer implicit gemenskap i egenskap av invånare – ”I modellsamhället Sverige – när får vi vara med och drömma?”

Frågan är dock vad som händer med idén om ett individuellt tilltal när filmen blir till en rumslig installation. *Modellarkivet* skapades till utställningen och programserien *The Promise* (Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, juni-september 2017) med ett uttalat fokus på staden som ett politiskt rum. Som en del av en större gruppställning där frågan om vem som har rätt till staden löpte som en röd tråd genom de skiftande konstnärliga uttryck som utställningen samlade ter sig ansvarsfrågan i filmen också än mera tydlig och central. Filmen visades i detta sammanhang i en så kallad black box, ett avskilt och mörklagt rum med en tydligt avgränsad en-kanalig projektionsyta. På så vis upptog den en plats som får betraktas som en tämligen konventionell cinematisk visningsmiljö, om än inom konstinstitutionens mer experimentellt orienterade utställningsyta. På ArkDes, där filmen visades under juni-augusti 2018, hade dess beståndsdelar istället blivit till självständiga moduler i utställningsrummet. Vad innebär en sådan förflyttning för upplevelsen av verket? Hur tar sig åskådaren an de olika perspektiv och blickfång som erbjuds i installationen och hur knyter det an till den kritik som framförs i filmen? När verket tillåts sprida ut sig på en fysisk plats ställs frågor om arkivets tillgänglighet på sin spets. På vilket sätt förväntas åskådaren interagera med det material som presenteras här? Och hur omsätts den rörelse som präglar filmen i den platsspecifika installationen?

I ena änden av utställningsrummet på ArkDes återfanns två av de arkivhyllor som förekommer i filmen. Fyllda med de tredimensionella femhundraedelsmodellerna bidrog de i allra högsta grad till

den fysiska iscensättningen av filmens material. Mitt i rummet hade en fristående bildskärm placerats, på diagonalen som för att understryka dess dubbla funktion i utställningsrummet – en projektyta för det kritiska tankearbete kring arkivets betingelser som monologen ger uttryck för, men också ett skulpturalt objekt i sig. Konsthistorikern Kate Mondloch har skrivit om den typ av åskådarskap som utmärker upplevelsen av den rörliga bilden i skärmbaserad installationskonst. I denna kontext påminner hon om hur bildskärmen eller den vita duken i grund och botten är ett tvetydigt ting: ”Skärmar är tveklöst ambivalenta objekt – illusionistiska fönster och samtidigt fysiska, materiella entiteter.”<sup>10</sup> Filminstallation tar inte sällan spjörn mot denna dubbla logik genom att skriva in rörelse i den platsspecifika upplevelsen av verket. Genom att tvinga åskådaren att röra sig mellan olika skärmar eller att cirkulera runt en skärm blir han eller hon delaktig i verkets tillblivelse i stunden. Åskådarpositionen blir på så vis avgörande för förståelsen av bilden i utställningens här och nu. På ArkDes projicerades monologen i form av text direkt på väggen på vardera sida om den stora bildskärmen. För åskådaren innebar detta uppdelande rent konkret att blicken kunde röra sig fram och tillbaka mellan bild och ord, vilket förde uppmärksamheten till hur kamerarörelse och monolog arbetar tillsammans för att aktivera det aktuella arkivobjektet. Utställningsrummets estetik var nedtonad och anpassad för att stämma överens med den enhetliga miljö som visas i filmen. Två bänkar av enklare modell agerade sittytta, en på varje sida om skärmen. På den ena sidan visades verket spegelvänt och den för filmen så utmärkande sidorörelsen blev därmed motsatt. Detta skapade en intressant spänning mellan de båda projektytorna och adderade ytterligare en dimension till den en-kanaliga filmens så konsekventa filmspråk. Det tjänade också som en påminnelse om hur arkivet skapas och aktiveras i rörelsen mellan det förflutna och nuet och utifrån vår egen fantasi, i interaktionen mellan ”framtid, dåtid, drömtid”.

Även om film och rörlig bild numera innehar en omistlig ställning inom samtidskonsten är det likväl viktigt att uppmärksamma hur gallerirummets tidsrumsliga specificitet påverkar filmupplevelsen, inte minst när det gäller ett verk som aktivt har omarbetats för att ställas ut i en ny kontext. I detta fall är denna förflyttning dessutom synnerligen relevant att beakta med tanke på verkets fokus på arkiv. Museet som en publik institution med en tydligt formulerad samhälls- eller funktion kan sägas brottas med samma typ av överväganden som arkivpraktiker gällande urval och klassifikation. Dessa verksamheter konvergerar i deras gemensamma intresse för ett objekts eventuella värde som konstföremål, eller som kulturhistorisk artefakt, och huruvida det kvalificerar sig för att ingå i en viss samling. Därför är det också värt att notera att det slutna arkivrum som visas upp i filmen i sin nya form på ArkDes fick möjlighet att veckla ut sig såväl rumsligt som tidsmässigt. Samtidigt fick det också se sig underordnat en ny arkitektonisk inramning i form av den då helt nya utställningslokalen *Boxen*. Ett rum i rummet, framröstat som vinnare med förslagstiteln *A Room with a View* (Dehlin Brattgård Arkitekter, 2017) i den tävling som museet utlyste för detta ändamål fungerar *Boxen* som en ”pulserande och ständigt omväxlande plats för experimentella och utforskande utställningar om samtida design och arkitektur.”<sup>11</sup> Förslagstiteln tycks anspela på hur museibesökare, genom att gå upp för en utanpåliggande ramp och trappa, når en avsats från vilken det blir möjligt att se ned på det som försiggår i utställningsrummet.

För att återkomma till essäfilmens tilltal framhåller alltså Rasca- roli att det är den individuella åskådaren och inte en anonym publik som är den avsedda mottagaren av de frågeställningar som essäfilmen formulerar. I det delade rum som gallerikontexten innebär kan dock inte meningsskapandet förstås som överlämnat till indivi- den, utan uppstår i stället i och med det sociala rum som utställ- ningen både är en del av och aktivt är med och skapar. I åskådarnas gemensamma utforskande av verket går det inte att bortse från hur

det skapas tillfälliga åskådarkollektiv där erfarenheter kan utbytas. I detta fall är detta en tacksam uppgift då modellarkivets objekt på ett så uppenbart och tilltalande sätt bjuder in till dialog kring stadens utformning, ofta utifrån ett rent personligt perspektiv och en barnlig nyfikenhet och upptäckarglädje i stil med ”titta, där bor jag”. Därför var det också avgörande för upplevelsen av verket på ArkDes att några av de modeller som skymtar i bild var närvarande i rummet. Genom att cirkulera runt de båda arkivhyllorna var det möjligt att få syn på detaljer i modellerna som kameralinsen inte lyckats fånga. På nära håll var det lätt att förstå varför dessa modeller hyser en särskild plats i stadsbyggnadskontorets lokaler. Deras skulpturala kvaliteter och (kanhända imaginärt) fragila status som arkivobjekt blev i utställningsrummet än mer uppenbara. Samtidigt innebar placeringen av arkivhyllorna i ena änden av rummet en naturlig plats att uppehålla sig vid även efter det att filmen nått fram till slutet av sin loop.

”Att se världen uppifrån och flytta runt dess delar”, framhåller berättaren i filmen, innebär ”ett särskilt ansvar”. Även om det ansvar som här åsyftas rör stadsplaneringens långsiktiga konsekvenser kan det argumenteras för att filmskaparen ser världen utifrån samma upphöjda position. Rascaroli föreslår exempelvis att essäfilmen plats utanför filmindustrins huvudfåra och ekonomiska system har politiska implikationer: ”Att säga ’jag’ eller ’vi’ är i första hand ansvarets och skyldighetens åtbörd, även i fråga om filmskapande.”<sup>12</sup> Inom arkivkonsten för det regelmässiga återanvändandet av befintligt material med sig liknande implikationer i form av etiska ställningstaganden eller moraliska begrundanden. Filmen kan genom montage flytta runt verklighetens beståndsdelar och förmår också omstrukturera eller förvränga våra mentala minnesbilder eller förståelse av historiska förlopp. I *Modellarkivet* förnekas åskådaren en tydlig överblick av det material som förevisas. I stället får vi nöja oss med svepande bilder av de modeller som utgör samlingen.

Kameran håller sig på avstånd och avstår från att sätta sig ovan eller bemästra sitt material, till och med i det fall då monologen explicit refererar till en specifik modell. Materialet presenteras således som sammanvävt med och beroende av den plats som upprätthåller dess existensberättigande och, ytterst, som ett resultat av arkivets kunskapsproducerande praktik. Därför är det värt att notera att den kuratoriella iscensättningen av filmen på ArkDes, genom *Boxens* arkitektoniska utformning, möjliggjorde ett ovanifrån-perspektiv där åskådaren tilläts anamma den privilegierade plats som beskrivs i filmen. *Modellarkivet* som filminstallation iscensätter därmed den problematiska upphöjda position som tillskrivs den osynliga auktoriteten inom narrationens argumentation. Därifrån har åskådaren kontroll över rummet nedanför och är i det närmaste allseende – med möjligheten att i rummet ”zooma ut, minska ner, förstora upp”, att ”övervaka, dra sig tillbaka, betrakta”. Med detta, kan man hävda, kommer också ”ett särskilt ansvar”. Vilken plats väljer du?

#### NOTER

1. Ernst van Alphen, *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media* (London: Reaktion Books, 2014), 56 (min översättning).
2. Hal Foster, ”An Archival Impulse,” *October*, nr. 110 (höst 2004): 3-22.
3. Mieke Bal, ”Curatorial Acts”, *Journal of Curatorial Studies* 1, nr. 2 (2012): 180.
4. Alexandre Astruc, ”The Future of Cinema” [1948], i *Essays on the Essay Film*, red. Nora M. Alter och Timothy Corrigan (New York: Columbia University Press, 2017), 93-101.
5. Laura Rascaroli, *How the Essay Film Thinks* (New York: Oxford University Press, 2017), 170 (min översättning).
6. Nora M. Alter, *The Essay Film after Fact and Fiction* (New York: Columbia University Press, 2018), 7 (min översättning).



7. André Bazin, "Bazin on Marker" [1958], i *Essays on the Essay Film*, red. Nora M. Alter och Timothy Corrigan (New York: Columbia University Press, 2017), 103.
8. Se till exempel *Att läsa glaset* (2015) och *Ögats vandring* (2018-).
9. Laura Rascaroli, "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments" [2009], i *Essays on the Essay Film*, red. Nora M. Alter och Timothy Corrigan (New York: Columbia University Press, 2017), 186.
10. Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), xii (min översättning).
11. ArkDes websida om utställningslokalen *Boxen*: <https://arkdes.se/boxen/>.
12. Rascaroli, *How the Essay Film Thinks*, 5 (min översättning).

---

  
Samtal med Axel Wieder

*Ett samtal mellan Axel Wieder, vid tidpunkten verksamhetsledare för Index – The Swedish Contemporary Art Foundation, Mikaela Steby Stenfalk och Malin Pettersson Öberg i Stockholm den 16 november 2019.*

MALIN PETTERSSON ÖBERG: En av mina utgångspunkter i arbetet med filmen *Modellarkivet* var ditt abstrakt för utställningen *The Promise*, som filmen beställdes till. Utställningen ägde rum på Index – The Swedish Contemporary Art Foundation i Stockholm sommaren 2017, och jag uppfattade dess tema som relaterat till idén om ett ”sviket löfte” från den modernistiska stadsplaneringen till sina medborgare.

*[från abstraktet]* ”Hur lever stadens invånare tillsammans och hur påverkar stadens utformning – arkitektur, stadsplanering, landskapsarkitektur och infrastruktur – förutsättningarna för livet i staden? Ända sedan modernismens tidiga år har formgivning ansetts bära en betydande social funktion. Den modernistiska stadsplaneringen kretsade kring en lägsta levnadsstandard och likvärdig tillgång till rum, luft, ljus och vatten – det var ett löfte om ett bättre

samhälle för alla. Samtidigt är stadsplanering bara ett ramverk för stadslivet. Formgivningens makt att skapa nya verkligheter har överskattats och människans många och varierande relationer till sin livsmiljö försumrats, vilket ofta har resulterat i en känsla av misslyckande.”

Jag tänkte att vi kunde börja med att prata om din vision för utställningen, och om den sedan blev som du hade tänkt dig?

AXEL WIEDER: Om vi börjar med modernismen och dess svek eller besvikelse, så anser jag att det löftet fortfarande är vid liv. Några av de mest banbrytande förslagen, så som Ernst Mays ”nya Frankfurt” eller *Der Kollektivplan* för Berlin efter 1945, utgör viktiga ankarpunkter för att tänka kring mer välfungerande framtida städer, även i dag. Därför skulle jag inte prata om misslyckanden – det gick inte som det var tänkt men det finns fortfarande ett värde och en verklighet knutna till dessa förslag.

Vad gäller utställningen på Index var dess placering vid Kungsbros strand en viktig utgångspunkt. När jag fick veta att institutionen ligger mitt i ett modernistiskt bostadsområde, en vacker samling trettiotalshöghus som ritades av Sven Wallander på Kungsbros strand, bara ett stenkast från centralstationen, blev jag först väldigt imponerad. Det verkade så typiskt svenskt att bygga ett sådant bostadsområde, med relativt små lägenheter mitt i staden, och jag tog det som en ambition om en blandad stadskärna, med bostäder för arbetarklassen. Med tiden insåg jag dock att området har totalprivatiserats och att de boende faktiskt själva äger husen. Tvärt emot vad jag först trodde är kvarteren nu väldigt dyra och ett privilegium, mestadels för pensionärer eller unga och framgångsrika bostadsrättsägare. På ytan ser det fortfarande ut att vara ett modernistiskt ideal, men utvecklingen har gått åt ett helt annat håll. Det

här gjorde mig intresserad av modernismens bakgrund i Sverige och kapitaliseringen av staden från 1980-talet framåt (vilket uppenbarligen inte är en utveckling enbart i de klassiskt kapitalistiska delarna av världen utan också i de nordiska länderna). Ett av resultaten är den kraftiga segregation som vi upplever i Stockholmsregionen i dag, där bostäder för låginkomsttagare trycks längre och längre ut från stadskärnan. Å andra sidan var jag intresserad av begrepp som folkhemmet, vilket utvecklades för en stabil och relativt homogen befolkning, och hur detta begrepp utmanades av en förändrad demografi. En del av den kritiska diskussionen om bostäder i Stockholmsförorterna kretsar kring de normer gällande familj och livsstil som dessa lägenheter föreslår, genom sina planritningar. De svenska modernistiska idealen utmanas alltså av städernas nyliberala utveckling liksom av öppnandet och diversifieringen av det svenska samhället. Och slutligen, vilken roll borde en konstinstitution belägen i den exklusiva stadskärnan spela?

Med tanke på räckvidd: vem är egentligen vår publik? Och är det möjligt för oss att anpassa oss till, eller åtminstone bemöta, denna situation på ett undersökande sätt?

MIKAELA STEBY STENFALK: Skulle du vilja utveckla det du sa om att det modernistiska löftet lever än i dag, och att den utopiska potentialen finns kvar?

AW: Historiskt sett har modernistisk arkitektur och andra utopiska stadsplaneringsvisioner byggts på att samhällsförändring kan ske genom arkitektur, och, i bredare bemärkelse, design. En design som genomsyrar varje del av livet. Detta har med rätta ifrågasatts av aktivister, medborgare och även arkitekter, i alla fall sedan 1950-talet, på grund av dess paternalistiska förhållningssätt: att någon – ofta en manlig, etablerad arkitekt – berättar för samhället hur dess invånare ska leva sina liv på ett bättre sätt.

I arbetet med utställningen ville jag använda arkitekturen som ett verktyg för att förstå det sociala läget i staden. I samtal kring arkitektur försöker jag ofta förstå hur staden fungerar och vilken slags samhällsdynamik som spelar in. I det här fallet blir det modernistiska löftet en påminnelse om arkitekturens, stadsplaneringens och formgivningens ansvar – även konstens, åtminstone om vi tänker på dess offentliga roll. Jag tycker att det borde finnas en ambition inom dessa yrken att fortsätta hålla, följa upp och infria löftet om att samhällsförändring är möjlig.

*M S S*: Min erfarenhet som både (relativt ung) arkitekt och formgivare är att jag ofta känner en utomstående press på att leverera en *lösning*. Att svara på ett löfte, som jag inte själv har givit. Vem är det egentligen som ska stå till svars för detta löfte?

*A W*: Jag tror att det här löftet började med ett socialt och politiskt ideal, som kanske såg annorlunda ut än dagens situation där många designyrken svarar mot ett kundbehov. Ett behov som oftast inte ifrågasätts, eller ens betraktas som en designfråga. Min erfarenhet är att arkitekturutbildningen ser väldigt annorlunda ut nuförtiden om vi jämför med diskurserna för omkring femtio år sedan. Behovet är ofta definierat utifrån en marknadsundersökning, snarare än från avsiktliga designbeslut där arkitekterna försöker hitta mer av ett förslag än en lösning. Vi kan se olika tillvägagångssätt gällande synen på byggnaders flexibilitet eller anpassningsförmåga, exempelvis när man försöker luckra upp den snäva strukturen i ett arkitektuppdrag. Detta är fortfarande ett ganska utforskat område.

*M P Ö*: Jag tycker att Bauhauskolan och dess era, 1919–33, är en historiskt intressant brytpunkt. Som ett ögonblick när formgivning började få en mer social funktion och en högre ställning. Den sortens vision – som även genomsyrade Sverige på 1930-talet – är

imponerande. Den politiska och samhälleliga tron på att design och arkitektur faktiskt *kommer* att omdefiniera samhället och leda till en större jämlikhet.

I mitt arbete med filmen inspirerades jag av möjligheten att undersöka platser – så som modellarkivet på Stockholms stadsbyggnadskontor – där tillfällena erbjuds att reflektera över samhället. Platser där vi kan pröva ”andra versioner” av staden genom att flytta runt delarna i arkivet. Dessa landskap och byggnader i miniatyr öppnar för en rad tankeexperiment, som gör det här arkivet till en särskilt rik och fascinerande plats – inte minst värd att fånga på film.

A W : Det var fantastiskt att upptäcka modellarkivet. Å ena sidan på grund av att det är en fascinerande plats där arkitektur kan förhandlas – inte som en lösning på ett problem, utan som ett panorama av alternativ. Arkivet är en plats där något så stabilt och långsiktigt som arkitektur plötsligt blir flexibelt, genom att visa även sådant som inte byggdes. Här öppnas till och med beslutsprocessen upp. Å andra sidan uppskattade jag arkivet som en plats för kunskap och en utgångspunkt för forskning, där historien materialiseras genom väldigt konkreta detaljer. Arkiv hjälper mig alltid att förstå...

M P Ö : ... samtida situationer?

A W : Ja, och det förflutna genom konkreta exempel snarare än genom en övergripande berättelse. På så sätt blir din film en reflektion över rummet – den erbjuder möjligheter för tänkande, och förståelse av hur den byggda miljön är konstruerad. Men filmen blir också en reflektion över samhällelig och politisk föreställningsförmåga och hur denna är kopplad till rummet, med tanke på arkivets livslängd.

MPÖ: Ja. Större delen av modellsamlingen byggdes från 1960-talet och framåt, men det finns även ett fåtal modeller från sent 1800-tal och perioden kring sekelskiftet.

AW: När vi gick igenom arkivet tillsammans med Harri Anttila (tidigare modellör på modellenheten) berättade han så många historier om modellerna. Ofta handlade det om förslag till olika arkitekttävlingar, vilka kan tolkas som uttryck för en önskan om förändring. För det mesta innebar tävlingarna en indikation om ett politiskt skifte eller ett nytt sätt att se på staden. Till exempel hur stadsplanering i dag är väldigt ekonomiskt driven och handlar om en tro på tillväxt eller det potentiella värdet av fastigheter och markägande. Det skiljer sig mycket från hur stadsplaneringen såg ut på sextioalet, vilket i sin tur var väldigt annorlunda från tjugotalets stadsplanering. Tävlingsförslagen i arkivet visar på den djupare förståelsen av en stad vid en specifik tidpunkt. Därför öppnar arkivet och filmen *Modellarkivet* upp för olika politiska tankeexperiment – ett tillfälle att reflektera. Det här betyder också att vissa saker blir *otänkbara*, eftersom vi begränsas av de förutsättningar som arkivet erbjuder. Under ideala förhållanden kan dess gränser överskridas och utvidgas ytterligare.

MS S: Om man tittar närmare på modellerna i arkivet kan man se spår av dessa idéer – avtryck från någons tankeexperiment: även av idéer som aldrig skulle vara möjliga att genomföra i den verkliga staden.

MPÖ: Ja. Arkivet är inte på något vis en korrekt eller komplett representation av staden. Tyvärr slängdes många av de mer experimentella modellerna (ofta tävlingsförslag eller orealiserade stadsplaner) när arkivet genomgick en rensning 2010. Det är en av de frågor som jag ville lyfta i min film: kan modellerna ses som ett kul-

turarv – ett kollektivt minne – som tillhör Stockholms medborgare? Och är det rätt modeller som bevaras? Kanske är de ”obyggda versionerna” av staden mer värdefulla, just därför att de aldrig har realiserats.

MSS: Det är också en väsentlig skillnad i detaljnivå i innerstadsmodellerna jämfört med de som representerar stadens periferi, vilket kan läsas som en indikation på kvalitetsnivån av stadsplaneringen i olika delar av staden. För att koppla tillbaka till uppdelningen mellan stadskärna och förorter som du nämnde i början av samtalet, Axel, är du nöjd med hur utställningen hanterade den problematiken? Kände du att utställningen kunde svara på frågorna du utgick ifrån?

AW: Under processens gång blev det plötsligt väldigt mycket mer angeläget för mig att fokusera på förhållandet mellan centrum och periferi. Till en början drevs jag av min egen personliga fascination över modernismens arv och stadsplanering, men i Stockholm kände jag hur det banade väg för en mer kritisk undersökning av några av dess samtida resultat. Till slut blev det en ganska lång och tuff process att arbeta med den mängd aktivistiskt material som blandades med beställda konstverk. Särskilt arbetet med aktivistgrupperna blev intensivt, eftersom vi behövde bygga upp ett ömsesidigt förtroende och en gemensam förståelse för vad en utställningens är.

MPÖ: Jag minns att det förekom en viss kritik i media av en diskrepans mellan aktivistiskt material och konstnärliga verk i utställningen. Vad skulle du säga om det?

AW: Just det är faktiskt ett kuratoriellt grepp som jag fortfarande står för. Jag tycker att det är otroligt givande att kombinera olika



perspektiv och nivåer i samma utställning, och att skapa en dialog mellan dem. Konstverk har möjlighet att uttrycka vissa saker medan publikationer kan rymma andra, och aktivistiskt material ytterligare andra. I en utställning kan alla tre slutligen samtala.

---

Carlos Mínguez Carrasco

I ETT SAMTAL om museets roll mellan Robert Smithson och Allan Kaprow år 1967 försvarar Smithson idén att en av museets främsta tillgångar är att vara en helt inaktiv plats där föremål tillåts vara orörliga, eller som han själv uttrycker det, ”nollställda vad gäller handling”. Han säger till Kaprow: ”Museet tenderar att utesluta varje typ av livskraftigt ställningstagande. Men det verkar som om det nu finns en tendens att försöka liva upp saker och ting på museerna, och att hela idén med museet verkar utvecklas mot en slags specialiserad underhållning.” Senare tillägger han: ”Det verkar som att du är en person som bryr sig om vad som händer. Jag är för det mesta intresserad av det som inte händer, det som befinner sig mellan händelserna och som skulle kunna kallas för glappet.”<sup>1</sup>

Åren har gått och vissa museer har faktiskt blivit platser enbart för underhållning. Men Smithsons ord om glappet mellan händelser, eller ”det som inte händer” tycks ljuda högt i de tysta arkivrummen på Stockholms stadsbyggnadskontor, porträtteras i Malin Pettersson Öbergs film *Modellarkivet*. Kameran rör sig genom dämpade rum och visar ett till synes ändlöst antal hyllsektioner, fyllda med vita modeller av Stockholms kvarter. Modellerna, arkiverade

långt ifrån offentlighetens ljus, tycks fångna i limbo mellan olika handlingar, i väntan på att någon ska plocka upp dem, damma av dem och aktivera dem. De tycks kvarlämnade, bortglömda, oanvändbara.

Modellerna förvaras i metallhyllor; ibland är de staplade ovanpå varandra, ibland sticker de ut utanför hyllkanterna. Allt verkar som från en annan tid: en sorts postapokalyptisk stormarknad där de föräldrade ”varorna” sedan länge har tappat sin smak med endast spöken som sällskap. Ett modellmuseum utan besökare. Etiketter placerade på modellerna eller hyllplanen berättar om skalor och namn. Ibland syns bara lådor, förmodligen fyllda med modeller som också är numrerade. Numrering, koder, organisering verkar vara del av gåtan. Koderna och siffrorna antyder en ordning, en förutbestämd och hemlig organisation av saker och ting som förblir främmande för oss som möter det filmade genom kameran.

Men åskådaren slutar snart att oro sig. Gustave Flaubert klargör indirekt i sin roman *Bouvard och Pécuchet* (1881) att:

Den samling föremål som museet framvisar upprätthålls endast av illusionen att de på något sätt utgör ett sammanhängande representativt universum. Illusionen innebär att en upprepad metonymisk förskjutning av fragment mot helhet, föremål mot etikett, serier av föremål mot serier av etiketter, fortfarande kan producera en representation som på något sätt är adekvat för en ickespråklig värld. En sådan illusion är resultatet av en okritisk tro på idén att ordnande och klassificering, det vill säga en rumslig sammanställning av fragment, kan producera en representativ förståelse av världen.<sup>2</sup>

Och det är faktiskt världen som modellerna verkar försöka förstå och spegla. Enligt filmen fick modellarkivet på Stockholms stadsbyggnadskontor sin nuvarande form på 1960-talet, då modeller i skala 1:500 började produceras. Modellerna var tänkta att kunna

sättas samman till en gigantisk modell av Stockholms stad, men projektet fullföljdes aldrig.

Bilden av dessa stelnade bitar av ett enormt, vitt pussel som återger en ofullständig stad är en av de starkaste bilderna som väcks i filmen. Rösten säger: ”Ett Stockholm i miniformat breder ut sig för våra ögon, en stad vars delar går att flytta runt.” Vi föreställer oss en grupp modellörer som försöker få fram en fullständig version av en stad, en omöjlig uppgift som till slut lämnas ofärdig. En rörlig skärgård av stadsdelar som tredimensionella flyter omkring i ett rum vars början och slut vi inte kan se. En stad i en stad; ett oändligt rum fullt av oändliga bitar av staden, eller vilken stad som helst, frusna i tid och rum; segment som utan framgång försöker passa ihop med varandra. Magnetiska krafter tycks försöka föra bitarna samman. Magnetismen består av osynliga vägar som trafikerar utrymmen mellan modellerna, gator i luften som kopplar samman kvarter, elkablar som förser dem med ljus. En kraft som ständigt attraherar och stöter bort.

Denna fragmenterade stad påminner mig om Giovanni Battista Piranesi's romerska marmorplattor. Under Septimius Severus regeringstid på 300-talet e.Kr. hängde en planritning över alla större byggnader och monument i Rom i Fredstemplet (Templum Pacis), som ligger nära Colosseum. Planen bestod av 150 marmorplattor och var totalt arton meter bred och tolv meter hög. Marmorplanen skadades allvarligt när delar av templet revs på 500-talet e.Kr. och många av plattorna har förlorats genom stöld. Det var först år 1756 som Piranesi hittade några av marmorplattorna och inkluderade en ritning av marmorplanen i sin samling av arkeologiska teckningar med titeln ”Romerska antikviteter”. Han bestämde sig då för att rita av plattorna fragmenterade, i stället för att försöka återskapa en fullständig bild av planen. Resultatet är en unik bild av ett nytt Rom, med delar av staden vid sidan av andra delar av staden, utan sammanhang. Det Rom som visas i teckningen verkar splittrat och

godtyckligt omorganiserat inuti en låda. Marmorfragmenten är ett osammanhängande monument som återuppfinner staden Rom och rekonstruerar ett alternativt stadsrum, en ”mosaik av element som konfronterar varandra.”<sup>3</sup> Rom är i dag en modern stad bestående av ruiner, byggnader och odefinierade rum.

Piranesis romerska fragment väcker de stockholmska fragmenten i arkivrummet i *Modellarkivet* till liv. Staden som växer fram ur dessa verk kan inte visas i sin helhet. Krafterna den besitter är större än dess fragment och summan av fragmenten är större än staden. Den ofullständiga representationen av staden tvingar betraktaren, nu förvandlad till arkitekt, att utforma nya stadsplaner, skapa nya förbindelser mellan deras lämningar, som består av befintliga såväl som föreställda delar av en stad.

En annan fragmenterad stad återfinns i Amie Siegels film *The Architects* från 2014. Här rör sig kameran genom kontorslandskap på en rad olika arkitektkontor i USA, flertalet baserade i New York. De enhetliga arbetsstationerna, de otaliga borden med modeller, det bleka ljuset från skärmarna som reflekteras i de likgiltiga ansikten som tittar in i AutoCAD och BIM-databaser visar ett yrke som för länge sedan har lämnat den romantiska bilden av arkitekten som en byggnadens konstnärlige hantverkare.

Siegel kallar filmen ett ”tvärsnitt” av arkitektkontoret. En ”sektion” av de rum som utformar staden, både återskapad i arbetsmodeller och ritningar och Excel-ark, men också därute, synlig och inramad av fönstren. Kamerans ihållande laterala åkningar – även i *Modellarkivet* åker kameran från vänster till höger – visar en till synes ändlös produktionsplats för global arkitektur.<sup>4</sup>

*The Architects* hjälper oss att tänka kring *Modellarkivet*. Båda filmerna är kompletterande essäer om det samtida livet, i vilka städerna med deras materiella och immateriella former och nätverk, dess projektioner och representationer, arbetare och omvårdare, både är föremål för frigörelse och kontroll, anknytning och desori-

entering, förfrämligande och intimitet. Båda filmerna porträtterar en oförfalskad bild av arkitekten som delaktig i utvecklingen av biopolitiken.<sup>5</sup>

Om vi följer tråden från Piranesi, Amie Siegel och Malin Pettersson Öberg blir städerna Rom, New York och Stockholm fragmenterade, förvrängda, osammanhängande städer, men fortfarande verksamma och fulla av liv och möjligheter. Dessa städer framstår som förvirrande, omstridda och motsägelsefulla. De omfattar lokala sammanhang och globala nätverk som verkar i olika skala på samma gång, med såväl digitala som fysiska dimensioner. De skapar kontinuerligt uppdaterade versioner av sig själva och visar att modellen är en nödvändig, men samtidigt föråldrad, representation av deras förutsättningar.

*Vem bygger staden och för vem?*

När vi konfronteras med de tysta hyllplanen på Stockholms stadsbyggnadskontor måste vi fatta ett beslut. Är arkivrummet ett verktyg för kommande generationers medborgare? En påminnelse om en tid som inte bör upprepas? Eller en modellsamling som, med Paul Valéry's ord, har placerats i arkivet och "lämnats kvar att dö"?<sup>6</sup>

Vi får trots allt veta att modellerna i vissa fall granskas och diskuteras, vilket behövs när kommunens arkitekter och andra yrkesverksamma analyserar tomterna. Det förklarar både Karolyna Keyzer, före detta stadsarkitekt i Stockholm, och Malin Pettersson Öberg, i samband med öppningen av utställningen *Modellarkivet* på ArkDes – Sveriges nationella centrum för Arkitektur och Design (2018).<sup>7</sup> Modellerna är egentligen inte bortglömda kroppar i ett ödelagt bårhus. De återupplivas vid behov.

*Modellarkivet* placerar oss i själva verket på gränsen mellan glömska och återupplivning, mellan förtingligande och handling. Om det finns en utmaning för arkivrummen i dag så är det att både utgöra ett gemensamt minne av staden och att öppna ett handlingsutrymme för den stad de representerar. Arkivföremålets dubbla

natur innebär att de pendlar mellan ”saklighet” och symbolvärde, mellan självupptagenhet samt juridisk och politisk makt.

Vi kan inte se arkivrummets gator, byggnader, torg och kvarter som neutrala, vita kartongföremål. I själva verket representerar de högtsträvande ambitioner att tjäna samhället och svara på lokala behov, samt skapa platser och stadslandskap av demokratiskt och socialt värde. Men samma byggnader blir också verktyg för att öka ojämlikhet, segregation, social obalans, vilket bibehåller klasskillnader och förstärker grogrunden för potentiellt våld.

*Modellarkivet* väcker behovet av att på nytt granska den stad som modellerna representerar och ompröva våra värderingar. Att erkänna vår medskyldighet i stadens utformning. Filmen uppmanar oss att omformulera vår förståelse av vad som är meningen med det offentliga livet, i solidaritet med de mindre privilegierade. Slutligen tvingar den oss att ta itu med hur vi prioriterar ekonomisk tillväxt framför allt annat.

När vi tittar på filmen kan vi inte låta bli att undra var människorna är. Var är människorna som arbetar i och använder arkivet? Avsaknaden av dem får oss att tänka på avsaknaden av de invånare som ger modellerna liv och bor i miniatyrkvarteren. Enligt filmen representerar modellerna inte bara staden, utan också de människor som bor i den.

I ”På väg mot en performativ teori om offentliga församlingar” skriver Judith Butler att vi måste vara medvetna om den makt som kollektiva handlingar har i de rum där dessa tar plats. Hon säger:

demonstrationer tar plats på gatan, på torget (...) kroppar samlas, de rör sig och talar tillsammans, de tar det offentliga rummet i besittning (...) men den formuleringen kräver att det offentliga rummet är en självklarhet, alltså redan offentligt och uppfattas som sådant. Vi missar något av poängen med dessa demonstrationer om vi inte ser att det är just rummets offentliga karaktär som ifråga-

sätts, och till och med bekämpas, när dessa folkmassor samlas. Även om dessa rörelser har varit beroende av att trottoarer, gator och torg har funnits (...) är det lika sant att de kollektiva handlingarna samlar in själva rummet, samlar in trottoaren, animerar och organiserar arkitekturen.<sup>8</sup>

*Modellarkivet* får oss att fundera över hur kollektiva handlingar som utförs av dem som bor i modellerna i Stockholms stadsbyggnadskontors arkivrum inte bör ta sina bostäder, gator och torg för givna. Filmen får oss att förstå den inneboende konflikten mellan den utformade, planerade staden och det som slutligen upplevs, bebos, möbleras och ifrågasätts. Den får oss att undra på vilken nivå stadsplanering påverkar de utmaningar och strider som vår samtid står inför. Filmen reflekterar över hur arkitekter och stadsplanerare kan svara på de kollektiva handlingar, växande rörelser och uppgörelser som nyligen har ägt rum: från den politiska, medicinska och medborgerliga krisen som den globala COVID-19-pandemin utgör, till kollektiva rörelser som *15M*, *Me Too*, *skolstrejk för Klimatet*, *Decolonize This Place* eller *Black Lives Matter*, bland många andra.

Det är här som utrymme för experimenterande inom arkitektur och stadsliv blir angeläget. Det är arkitekternas och stadsplanerarnas ansvar att föreställa sig alternativa framtidsscenarioer, utforma rum där saker kan göras på annorlunda sätt och skapa former för samarbete och ömsesidigt stöd. Vi får inte glömma att stadens ägare är dess invånare, i all sin värdefulla och vilda, flytande mångfald som oavbrutet besjalar och ger arkitekturen betydelse, både till trots och inom de ekonomiska och politiska krafter som drar åt olika håll. Om modellerna i arkivet riskerar att snart kastas bort, bör vi genast återvända till Malin Pettersson Öbergs film och friska upp vårt minne.



## NOTER

1. Robert Smithson, "What is a museum? A dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson" (1967) i *Arts Yearbook 9* (1967), 94–101.
2. Eugenio Donato, "The Museum's furnace: Notes towards a Contextual Reading of Bouvard and Pécuchet" i *Textual Strategies' Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, red. Josué V. Hararu (Ithaca: Cornell University Press, 1979), 223 (min översättning).
3. Rem Koolhaas beskriver Manhattans rutnät som "en mosaik av handlingar (...) som motsäger varandra" i *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for New York* (New York: The Monacelli Press, 1994), 21.
4. För mer information om *The Architects* se: Helmut Draxler, "Amie Siegel's *The Architects*", *ArtForum*, October 2015, and [www.amiesiegel.net](http://www.amiesiegel.net)
5. Som termen har formulerats av Michel Foucault, i *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*, (New York: Vintage, 1978), 143.
6. Citerad i Hal Foster, "Archives of Modern Art," i *October*, Vol. 99 (Winter, 2002), 81–95.
7. Karolina Keyzer, i samtal med Olivia Eriksson och Jacek Smolicki, modererat av Mikaela Steby Stenfalk och tryckt i utställningsfoldern till *Modellarkivet* på ArkDes, 2018.
8. Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015), 70–71 (min översättning).

# Biografier

HARRI ANTTILA arbetade som modellör på Stockholms stadsbyggnadskontors modellenhet i nästan trettio år (1990-2019). Tidigare arbetsplatser omfattar bland annat Hushållsponslinsfabriken i Gustavsberg, där han samarbetade med kollegor från Sverige, Finland, Italien och Tjeckien, en tid han beskriver som ”de bästa sex åren”. Anttila lyfter fram hantverket, händerna och traderingen av kunskap mellan äldre och yngre kollegor som central för modellörsyrket. ”Det har alltid handlat om händer och vad man kan få dem att göra”. Med sin stora kunskap om Stadsbyggnadskontorets modeller var Anttila central i skapandet av filmen *Modellarkivet* (2017). Han medorganiserade även en visning av arkivrummet i augusti 2017.

CARLOS MÍNGUEZ CARRASCO är arkitekt och curator bosatt i Stockholm. Han är chefskurator på ArkDes - Sveriges nationella centrum för arkitektur och design. Mellan 2012 och 2017 var han assisterande curator vid Storefront for Art and Architecture i New York. Han organiserade 2016 års arkitekturtriennial i Oslo tillsammans med After Belonging, och var assisterande curator för *OfficeUS*, USA:s paviljong vid arkitekturbiennalen i Venedig 2014. På

ArkDes har Mínguez organiserat utställningarna *Flygande betong: Byggelementen som förändrade världen* (2019), *Kiruna Forever* (2020), och Joar Nango's *Girjegumpi – The Sámi Architecture Library* (2023) i Nordiska paviljongen vid arkitekturbiennalen i Venedig 2023. Han har publicerats i *Domus*, *Migrant*, och *Código* och är redaktör för, bland andra publikationer, *After Belonging: Objects, Spaces and Territories of the Ways We Stay in Transit* (2016), *Flying Panels* (2019), *Kiruna Forever* (2020). Mínguez Carrasco har föreläst vid flera universitet och kulturcentra i Europa, Latinamerika och USA. Han bidrar till *Modellarkivet* genom en ny text.

OLIVIA ERIKSSON är verksam vid Institutionen för mediestudier vid Stockholms universitet. Hon disputerade 2021 med avhandlingen *Gallery Experience: Viewers, Screens and the Space In-Between in Contemporary Installation Art* som undersöker samtida filminstallation och utforskar begreppet ”embodied spectatorship” i relation till gallerirummets särdrag. Forskningsintresset omfattar även konstruktionen av rum och frågor om migration och förflyttning i samtida konst och filminstallation, samt arkivkonstpraktiker. I den här boken medverkar hon genom en fördjupad analys av såväl filmen i sig som utställningen på ArkDes (2018).

MAGNUS FLORIN är författare, litteraturkritiker och dramaturg. Han debuterade 1989 med *Berättelsens gång* (1989) och nominerades till det litterära Augustpriset för sina verk *Trädgården* (1995), *Syskonen* (1998) och *Ränderna* (2010). Han tilldelades Sveriges Radios romanpris för *Syskonen* och nominerades för *Ränderna*. Han är också librettist, senast till *Syskonen i Mantua* på Drottningholms Slottsteater. Hans senaste roman är *Descartes dotter* (2023). Magnus Florin medverkar i den här boken genom en ny essä som utforskar miniatyrvärldens möjligheter.

PEDRO IGNACIO ALONSO är för närvarande chef för doktordprogrammet i arkitektur och urbana studier vid PUC (Universidad Católica de Chile). Han är arkitekt, utbildare och curator. Ignacio Alonso var en av två curatörer bakom utställningen och boken *Flying Panels: How Concrete Panels Changed the World* (ArkDes och Dom Publishers, 2019) tillsammans med Hugo Palmarola. Dessa två har curerat utställningar och presentationer vid The Architectural Association i London, Pratt Institute i New York, São Paulo Cultural Centre, Arkitekturtriennalen i Lissabon, Designbienalen i Istanbul och Princeton University. Ignacio Alonso och Palmarola publicerade också böckerna *Panel* (Architectural Association, 2014) och *Monolith Controversies* (Hatje Cantz, 2014), som belönades med DAM Architectural Book Award från Deutsches Architekturmuseum och Frankfurt Book Fair (2014). Ignacio Alonso medverkar i *Modellarkivet* med en ny text.

KRISTIAN ROSENGREN är civilingenjör inom lantmäteri och tjänsteman vid namnberedningen i Stockholms stadsbyggnadskontor sedan 2009. Rosengren medverkar i boken i form av ett samtal med Malin Pettersson Öberg, som genomfördes i samband med inspelningen av *Modellarkivet* (2017).

SECRETARY är ett arkitektkontor som drivs av Karin Matz (arkitekt), Rutger Sjögrim (arkitekt) och Helen Runtning (stadsplanerare och arkitekturteoretiker). Under 2019 publicerade de en rapport inför deras publikation *14 495 lägenheter: A Metabolist's Guide to New Stockholm* (2021), vilket ledde till deras inbjudan att medverka i denna bok.

HELEN RUNTING är stadsplanerare (B.UPD, University of Melbourne), urban designer (PG. Dip.UD, University of Melbourne; MSc.UPD, KTH), och arkitekturteoretiker (PhD Arch., KTH). Hon har arbetat med stadsplaneringsprojekt i Australien, Vietnam,

Finland och Sverige. Hennes forskningsområden omfattar policy-utformning, fastigheter och estetik och hon har publicerat texter i ett stort antal internationella tidskrifter och antologier.

RUTGER SJÖGRIM är arkitekt (MSc. Arch, KTH). Hans arbete fokuserar på idéutveckling i ett tidigt stadium av arkitekturtävlingar, stadsutvecklingsprojekt, kommersiella händelser, utställningar, film/media, och bildproduktion samt visualisering i relation till arkitektur. Rutger är föreläsare vid Arkitekturskolan på KTH i Stockholm.

KARIN MATZ är arkitekt (Edinburgh College of Art, the University of Queensland, and KTH (MSc. Arch). Hon har utformat en rad omfattande publicerade mindre projekt (Karin Matz Arkitekt), och var projekterande arkitekt för utvecklingen av Haganova i Hagastaden (Vera Arkitekter). Karin är föreläsare vid Arkitekturskolan på KTH i Stockholm.

MIKAELA STEBY STENFALK är redaktör för den här boken tillsammans med Malin Pettersson Öberg. Mikaela kurerade utställningen *Modellarkivet* på ArkDes (2018). I fragmenterade skulpturala verk, texter och rum rör hon sig mellan begreppen kulturarv, representation och tillhörighet i våra gemensamma rum. Det kollektiva minnet inom såväl institutionella som inofficiella och efemära arkiv är ofta utgångspunkten för hennes arbete, där relationen mellan bild, objekt, människa och plats undersöks. Med en bakgrund inom arkitektur (KTH/ArkDes) och visuell kommunikation (Design Academy Eindhoven) har Mikaelas konstnärliga praktik bland annat uppmärksammats med IASPIS residensstipendium i Stockholm, Arvets arkitekturpris, Världsarvsstipendiet från UNESCO/Hälsingegårdarna, samt visats både internationellt och nationellt på bland annat Franska Institutet/Konstakademien i Stockholm och under Venedigs konstbiennal.

AXEL WIEDER är curator, skribent, och direktör för Bergen Kunsthall i Norge. Som tidigare verksamhetsledare för Index – The Swedish Contemporary Art Foundation i Stockholm (2014–2018) beställde han filmen *Modellarkivet* till utställningen *The Promise* (2017). Innan sin tid på Index var han programansvarig vid Arnolfini i Bristol (2012–2014), konstnärlig chef för Künstlerhaus Stuttgart (2007–2010) och, år 2010, gästcurator på Goethe-Institut i New York. Wieder medgrundade Pro qm i Berlin (1999), en bokhandel och plats för experimentella händelser inom konst och urbanism. Han har publicerat en rad böcker och bidrag till kataloger, antologier och tidskrifter, så som *Texte zur Kunst*, *Frieze*, *Mousse* och *Spike*. I den här boken medverkar han i en intervju som ägde rum i Stockholm i november 2019.

MALIN ZIMM är doktor i arkitektur, forskare och skribent. Zimm har varit frilansskribent, forskare och arkitekturkritiker sedan 2000 och har bidragit till många svenska och internationella publikationer inom områdena arkitektur, konst och urbanism. Hon var chefredaktör för arkitektur-tidskriften *Arkitektur* från 2019 till 2022 samt chefredaktör för tidskriften *Rum* mellan 2007 och 2009. Zimm var forskningsdirektör, förvaltare av forskningsfonden ARQ och forskningsstrateg på White Arkitekter från 2014 till 2019. Hon arbetade som senior rådgivare inom arkitektur på ArkDes, 2010–2014. Zimm presenterade sin doktorsavhandling vid Arkitekturskolan vid Kungliga Tekniska Högskolan 2005, med titeln *Loosing the Plot - Architecture and Narrativity in Fin-de-Siècle Media Cultures*, som diskuterade begreppet virtualitet, inte främst som en teknik utan som en kognitiv förmåga. Tillsammans med Mattias Bäcklin driver hon det mobila konst- och arkitekturgalleriet Zimm Hall sedan 2015. År 2017 medverkade hon i ett panelsamtal med Malin Pettersson Öberg.

MALIN PETTERSSON ÖBERG är konstnären bakom *Modellarkivet* och initiativtagare till den här boken. Hon är en svensk bild- och filmkonstnär och en utbildare inom konst. Pettersson Öbergs narrativa filmer och installationer är grundade i en nyfikenhet gentemot, och ett engagemang i, den omgivande världen genom tvärvetenskapliga kunskapsutbyten. Detta manifesteras i meditativa och intima verk, där vardagliga dialoger, poetiska omvägar och en hel del research figurerar. Hennes djupgående undersökningar behandlar ofta existentiella, sociala och politiska frågor, till exempel den komplexa stadsplaneringsprocessen i en stad som Stockholm och hur den påverkar sina invånare. Pettersson Öberg har deltagit i utställningar och filmfestivaler i Sverige och internationellt, bland annat i OEI (2020), Rencontres Internationales (2018), ArkDes (2018), Index (2017), Oberhausens kortfilmsfestival (2016, 2014) och Bonniers Konsthall (2011, 2007). Ett urval av hennes filmer distribueras av Filmform. Hon har nyligen mottagit ett tvåårigt arbetsstipendium från Konstnärsnämnden och har sin ateljé på Slakthusateljéerna i Stockholm.

# Tack

Efter år av arbete med antologin *Modellarkivet – Ett vittne till staden* vill vi rikta ett stort tack till alla medverkande författare och samtalspartner. Ni har vid upprepade tillfällen återvänt till era texter och bistått oss med genomläsningar och justeringar. Vi vill också ta tillfället i akt att tacka Kieran Long, chef på ArkDes – Sveriges nationella centrum för arkitektur och design, för sitt tidiga och omistliga stöd till boken och för ett fint samarbete sedan 2018. Stadsbyggnadskontoret i Stockholm vill vi tacka för välvilja och förtroende i samband med såväl inspelningen av filmen *Modellarkivet* (2017) som i samarbetet kring utställningen *Modellarkivet* på ArkDes (2018). Index – The Swedish Contemporary Art Foundation i Stockholm har också varit en betydelsefull samarbetspart, inte minst genom beställningen och medproduktionen av filmen *Modellarkivet* (2016–17). Utan film ingen bok, och därför vill vi även passa på att tacka filmens samarbetspartner: Samuel Nicolas (musik), Helena Lopac (berättare), Umami Produktion (röstinspelning), Nils Fridén (kamera och postproduktion), och Filmform (distribution). Sist men inte minst vill vi rikta ett varmt tack till Marie Arvinus och Jon Lindblom på förlaget Arvinus + Orfeus, till Jens Andersson (formgivning), Kristofer Johnsson (fotograf), och Edvard Lindborg (hjälp med korrektur), samt till de ekonomiska bidragsgivare som har gjort boken möjlig.

*Malin Pettersson Öberg & Mikaela Steby Stenfalk*



Konstrådsnämnden  
The Swedish Arts Grants Committee

# ArkDes

**Konstrådsnämnden**

**ArkDes – Sveriges nationella centrum för arkitektur och design**

**Stiftelsen Långmanska kulturfonden**

**Stiftelsen Konung Gustav VI Adolfs fond för svensk kultur**

**Estrid Ericsons stiftelse**

**Kungliga Patriotiska Sällskapets understödsfond**



# Kolofon

## Texter

Pedro Ignacio Alonso  
Harri Anttila  
Carlos Mínguez Carrasco  
Olivia Eriksson  
Magnus Florin  
Kristian Rosengren  
Secretary (Helen Runting  
Karin Matz & Rutger Sjögren)  
Axel Wieder  
Malin Zimm

Översättning av texter från engelska till svenska har gjorts av redaktörerna i dialog med författarna, om ej annat anges.

## Redaktörer

Malin Pettersson Öberg  
& Mikaela Steby Stenfalk

## Grafisk form

Jens Andersson

## Fotograf

Kristofer Johnsson  
s. 36–39, 76–83  
Malin Pettersson Öberg  
s. 2, 9  
& Mikaela Steby Stenfalk  
s. 15–19

## Omslagsbild

Kristofer Johnsson

## Korrektur

Malin Pettersson Öberg  
& Mikaela Steby Stenfalk

## Förläggare

Marie Arvinus

Tryck och bokbinderi  
Livonia Print, SIA, 2023

ISBN 978-91-89270-62-6

## Publicerad 2023 av

Arvinus + Orfeus Publishing AB  
Olivecronas väg 4  
113 61 Stockholm  
Sweden  
Tel. +46 8 32 00 15  
info@ao-publishing.com  
www.ao-publishing.com

© 2023 Arvinus + Orfeus Publishing

© Malin Pettersson Öberg  
& Mikaela Steby Stenfalk

Alla rättigheter reserverade.

Ingen del av denna bok får reproduceras, lagras i eller överföras i någon form, elektroniskt, digitalt, fotografiskt, mekaniskt eller på annat sätt utan skriftligt medgivande från Arvinus + Orfeus Publishing AB.



**Modellarkivet – Ett vittne till staden** är en tvärvetenskaplig antologi som undersöker stadens form och planering med utgångspunkt i Stockholms stadsbyggnadskontors modellsamling. Antologin utvecklar frågeställningar från filmen *Modellarkivet* av konstnären Malin Pettersson Öberg, som spelades in i arkivet, och från utställningen *Modellarkivet* som kurerades av Mikaela Steby Stenfalk på ArkDes – Sveriges nationella centrum för arkitektur och design.

I essäer och intervjuer reflekterar ett tiotal författare och samtalspartner över relationen mellan modell och stad, komplexiteten i stadsplaneringsprocessen, bostadsfrågan och mycket mer. Vem bygger staden och för vem? Hur förhåller sig stadens form till formen för dess invånares liv? Och kan arkivets modeller fungera som verktyg för såväl minne och historieskrivning som för att spegla och utmana den stad vi nu har?

Antologin är resultatet av ett flerårigt samarbete mellan Malin Pettersson Öberg och Mikaela Steby Stenfalk. Övriga medverkande är Pedro Ignacio Alonso, Harri Anttila, Carlos Mínguez Carrasco, Olivia Eriksson, Magnus Florin, Kristian Rosengren, Secretary (Helen Runting, Karin Matz & Rutger Sjögrim), Axel Wieder och Malin Zimm.

ISBN: 978-91-89270-62-6



**Arvinus+Orfeus Publishing**