

Vilken berättelse gömmer en interiör? Genom att analysera blickens betydelse, insida och utsida gör Beatriz Colomina en djupgående rumsanalys av Adolf Loos arkitektur. Hon ser hur Loos genom att lösa upp gränser attackerar kärnfamiljen, men också skapar nya genusordningar.

INTERIÖREN

ur *Privat och offentligt.*

Modern arkitektur som massmedium

BEATRIZ COLOMINA

”Att bo är att efterlämna spår”, skriver Walter Benjamin angående interiörens ursprung. ”I interiören blir de särskilt markanta. Man finner överdrag och skydd, fodral och etuier i en mängd varianter i vilka spåren av de vardagliga bruksföremålen avsätter sig. Också spåren av den som bor där avtecknar sig i interiören. Så uppstår detektivhistorien som följer dessa spår. ... Förbrytarna i de första detektivromanerna är varken gentleman eller apacher utan borgerliga privatpersoner.”¹

Interiören figurerar i detektivromanen. Men kan inte interiören ha sin egen berättelse om de gömda mekanismer som ligger bakom dess rumsliga konstruktion? Det skulle vara en detektivroman om spanandet i sig, om blickens kontroll, den kontrollerande och kontrollerade blicken. Men var skulle denna blick lämna spår? Vad har vi att utgå från? Vilka ledtrådar?

Det finns ett okänt stycke i en välkänd bok, Le Corbusiers *Urbanisme* (1925), som lyder: ”Loos sa till mig en dag: ’En kultiverad person tittar aldrig ut genom fönstret, hans fönster är av blåstrat glas; det är bara till för att ljuset ska kunna tränga igenom, inte för utblickar’.”² Uttalandet pekar på en iögonfallande men märkvärdigt förbisedd aspekt av Loos byggnader: inte nog med att fönstren antingen är opaka eller dolda bakom tunna gardiner, planlösningen och den fasta inredningen tycks medvetet vara utformade på ett sätt som gör dem svåra att komma åt. Ofta står det en soffa framför så att invånaren placeras med ryggen mot fönstret och vänds inåt rummet, som i sovrummet i Hans Brummels lä-

genhet (Pilsen, 1929). Men det är samma sak med inre väggöppningar som bara vetter mot angränsande rum, som vid sittplatsen i ”damrummet” (*das Zimmer der Dame*) i Haus Müller (Prag, 1930). Och det blir än mer dramatiskt i några av Loos sista verk, hans bostadsprojekt för Wiens Werkbundsiedlung (1930–1932), där han slutligen förmått sig rita ett fullt modernt tvåvåningsfönster men samtidigt hängt en slöja för, en gardin, och genom soffans placering på galleriets övre plan placerat invånaren med ryggen åt fönstret där hon på ett farligt sätt svävar ut över tomrummet. (Låt oss återkomma till det, för det är betecknande att när samma ställe används för mannens arbetsbord, i ett annat hus, är sittplatsen istället riktad mot fönstret.) Dessutom är det så att när man rör sig genom Loos arkitektur vrids kroppen ständigt tillbaka, mot rummet man just lämnat, snarare än mot rummet framför eller utanför. / ... /

I Haus Moller (Wien, 1928) finns det en upphöjd sittplats med en soffa framför fönstret, alldeles intill vardagsrummet. Fönstret är mycket påtagligt trots att det inte går att titta ut. Av bokhyllorna att döma och av ljuset som faller in bakifrån är planen avsedd som läshörna, ett bekvämt ställe att slå sig ned på. Men komforten är i det här fallet inte enbart sensuell – det finns också en psykologisk dimension. I och med att soffan placerats så att man har ljuset i ryggen uppstår en känsla av trygghet: om det skulle komma någon uppför trappan från entrén (en rätt mörk passage) och in i vardagsrummet skulle det nämligen ta ett tag innan han eller hon kunde urskilja vem det är som sitter här uppe.

Och tvärtom: den som sitter i läshörnan skulle genast kunna avgöra vem inkräktaren är, som i en teaterloge när man ser skådespelaren göra entré på scen.

Loos antyder detsamma när han säger att ”den trånga teaterlogen vore outhärdlig om man inte kunde se ut i det stora rummet bortanför”.³ Både Kulka och sedermera Münz sätter detta uttalande i relation till det effektiva användandet av rumsvolym i *Raumplan** – men då bortser de från den psykologiska aspekten. För Loos innebär teaterlogen någonting mittemellan klaustrofobi och agorafobi.⁴ Denna rumspsykologiska anordning är också möjlig att tolka ur ett maktperspektiv, som ett slags kontrollmekanism inne i huset. Den upphöjda sittplatsen i Haus Moller är en utsiktsplats, ett ställe att hålla utkik över rummet. Platsens bekvämlighet är här lika mycket en fråga om intimitet som kontroll.

Det är det mest privata stället i en serie av sällskapsrum, men paradoxalt nog är det inte beläget i husets hjärta utan i periferin – rummet skjuter ut som en egen volym ur gatufasaden, precis ovanför huvudingången. Dessutom korresponderar det med det största fönstret på den här sidan (nästan som ett liggande fönster). Den som befinner sig här inne (avskärmad bakom gardinen) kan både se om någon går över tröskeln, och samtidigt (”skärmad” av motljuset) registrera varje rörelse som sker inomhus.

Fönstret fungerar inte som ram kring en utsikt; det släpper bara in ljus. Ögat vänds alltså inåt rummet. Det enda sättet att se ut härifrån vore att blicka tvärs igenom hela huset – från alkoven till var-

dagsrummet till musikrummet, som vetter mot baksidans trädgård. Med andra ord är utblicken någonting som förutsätter en ”inblick”, tvärs igenom interiören.

Denna inåtvända blick kan spåras i flera av Loos hus. I Haus Müller (Prag, 1930) går t ex rumssekvensen kring trappan mot en allt högre grad av intimitet – från salongen till matsalen till arbetsrummet, för att sluta i ”damrummet” (*das Zimmer der Dame*) med dess upphöjda sittplats i husets centrum.⁵ Men fönstret härifrån vetter mot vardagsrummet. Även i detta fall påminner det mest privata rummet om en teaterloge – det ligger precis ovanför ingången till husets mer publika delar, som för att vakta huset mot intrång. På samma sätt är utblicken, ”teaterlogens” vy ut mot staden, inskriven inom en vy från insidan. Liksom upphängd i husets mitt antar detta utrymme både karaktären av en ”helig” plats och en plats för kontroll. Bekvämlighet uppstår paradoxalt nog genom en kombination av två till synes motsatta företeelser, intimitet och kontroll.

Det är knappast den sortens ”bekvämlighet” man associerar till de 1800-talsinteriorer som Walter Benjamin beskriver i ”Louis-Philippe eller interiören”.⁶ Trygghet hos Loos är inte liktydigt med att man vänder ryggen mot världen och ägnar sig åt sitt eget lilla universum – ”en loge i världsteatern”, för att använda Benjamins metafor. Huset utgör inte längre någon teaterloge, logen finns inuti huset och vetter ut mot de interna sällskapsrummen. Invånarna i Loos hus är både skådespelare och publik till familjedramat – de deltar i och är samtidigt distanserade från sina rum.⁷ Den klassiska åtskillnaden mellan insida

och utsida, privat och offentligt, objekt och subjekt, vänds ut-och-in.

Teaterlogen var ursprungligen ett sätt att bereda överklassen en privat zon ute i den farliga offentligheten, ett sätt att åter skapa gränsen mellan inne och ute. När Loos år 1898 ritade en teater (ett sedermera skrinlagt projekt) tar han intressant nog bort logerna, eftersom han inte anser att

Liksom upphängd i husets mitt
antar detta utrymme både
karaktären av en ”helig” plats
och en plats för kontroll.

de ”hör till ett modernt auditorium”.⁸ Med andra ord avstår han från logen i den offentliga teatern och ritade istället in den i den ”privata teatern” – hemmet. I och med sällskapsrummen har det offentliga trängt in i bostaden,⁹ men som ett sista fäste för det privata finns ännu hemmets ”teaterloge”.

Teaterlogerna i Haus Moller respektive Müller är markerade som ”feminina” utrymnen, där möblernas vardagliga prägel står i kontrast mot inredningen i de ”maskulina” rummen bredvid, biblioteken. Där tjänar lädersofforna, skrivborden, den öppna spisen och speglarna till att beteckna husets ”offentliga rum” – det är kontoret och ”herrklubben” som invaderar hemmet. Men denna invasion begränsas till ett slutet rum – det är visserligen ett sällskapsrum, men det ligger inte i direkt anslutning till de övriga. Som Münz påpekar är biblioteket en ”reservoar

av tystnad”, ”ur vägen från hushållstrafiken”. Men däremot har både alkoven och *das Zimmer der Dame* inte bara utsikt över sällsapsrummen utan ligger också precis i änden, på tröskeln till det privata och hemliga; rummen på övervåningen där sexualiteten gömms undan. I skärningspunkten mellan det synliga och det osynliga har kvinnan placerats som gränsvakt för det outtalbara.

Teaterlogen är emellertid en anordning som drar uppmärksamheten till sig samtidigt som den skänker skydd. När Münz sålunda beskriver vandringen in till Haus Mollers sällsapsrum skriver han: ”När man väl kommit in från ena sidan dras blicken genast åt andra hållet tills den stannar upp vid den ljusa trevliga

alkoven lite ovanför vardagsrummet. *Först nu är vi inne på riktigt.*”¹¹ Var befann vi oss förut då? kan man undra, när vi klev över tröskeln och stod nere i entréhallen och tamburen på bottenvåningen, eller var på väg uppför trappan till mottagningsrummen på första och andra våningen. Inkräktaren är ”inne” och har forcerat huset då hans eller hennes öga träffat det mest intima, när den som sitter i soffan blivit till en silhuett mot ljuset. ”Voyeuren” i ”teaterlogen” har blivit föremål för någon annans blick; hon tas på bar gärning som betraktare, fångas in med blicken just då hon utövar sin makt. Teaterlogen ramar in en utsikt men blir samtidigt en ram kring den som sitter där. Det är omöjligt att lämna denna plats, långt mindre huset, utan att bli sedd av just dem som kontrolleras. Objekt och subjekt byter plats. Huruvida det verkligen finns en människa bakom någonders blick är oväsentligt:

Jag kan känna att jag är utsatt för någon annans blick även om jag inte kan se hans eller hennes ögon eller ens ana dem. Det enda som behövs är att det finns något som säger mig att det kan finnas någon annan i närheten. Om fönstret är lite mörkt och om jag har skäl att tro att det finns någon därutaför finns det en direkt blick. Från det ögonblicket existerar blicken, jag är redan en annan i och med att jag känner att jag är utsatt för andras blickar. Men i denna position, som är ömsesidig, vet även andra att jag är ett objekt som vet att det har blivit sett.¹²

Arkitektur är inte bara en plattform för det seende subjektet. Arkitektur är ett slags mekanism för seendet som framkallar ett subjekt: den föregår och ramar in sin invånare. / ... /

Loos artiklar om bostäder rymmer ett flertal beskrivningar av olika slags melodramer i hemmiljö. I *Das Andere* skriver han t ex:

Försök att beskriva hur födelse och död, skriken av smärta över en förskjutet son, dödsrosslingarna från en döende mor, de sista tankarna hos en dödslängande ung kvinna ... uppstår och sprids i ett av Olbrichs rum! En enkel bild: den unga kvinnan har tagit livet av sig. Hon ligger på trägolvet. Ena handen håller fortfarande den rykande pistolen. På bordet ligger ett brev, ett avskedsbrev. Är rummet i vilket detta utspelar sig präglad av god smak? Vem skulle komma på frågan! Det är ett rum helt enkelt!¹³

Man skulle mycket väl kunna undra varför det bara är kvinnor som dör och gråter och begår självmord. Men om vi lämnar det därhän för ögonblicket, så menar Loos att huset inte får uppfattas som ett konstverk, att det är skillnad på vad som är hus och vad som är ”en svit dekorerade rum”. Huset är en scen för familjens teater, en plats där människor föds och lever och dör. Medan ett konstverk, en målning, framträder som ett objekt inför en oberoende betraktare så är huset istället en miljö, en scen där betraktaren ingår.

Loos skapar denna scen genom att lösa upp huset som objekt. Han komplicerar förhållandet mellan insida och utsida, och en av hans metoder är, som Kenneth Frampton påpekat, att använda sig av speglar som ser ut som väggöppningar och öppningar som kan tas för speglar.¹⁴ Det blir ännu mera gåtfullt när han hänger en spegel under ett fönster som det inte går att se ut genom, som i Haus Steiners matsal (Wien, 1910).¹⁵ Återigen är fönstret bara till för att släppa in ljus, och spegeln (som hänger i ögonhöjd) kastar tillbaka blicken mot rummets inre, till lampan över matbordet och sakerna på byffén. Det påminner om Freuds arbetsrum på Berggasse 19, där det hänger en liten inramad spegel mot fönstret som reflekterar lampan på skrivbordet. Hos Freud representerar spegeln psyket – reflektionen i spegeln är även ett självporträtt projicerat mot omvärlden. I och med att Freuds spegel placerats mitt emellan utsida och insida urholkas skillnaden som absolut gräns. Insida och utsida blir omöjliga att hålla isär. På samma sätt ger Loos speglar en växelverkan mellan verklighet och illusion, mellan det faktiska och det skenbara, och upplöser därmed gränsen mellan det yttre och inre.

Denna tvetydighet mellan insida och utsida förstärks ytterligare av att synen separeras från de övriga sinnena. I Loos hus är de rumsliga sambanden uppdelade mellan verkliga samband och rent visuella: i Haus Rufer använder han sig av en stor väggöppning för att skapa visuell kontakt mellan det upphöjda matrummet och musikrummet, men det har ingen motsvarighet i hur man rör sig. Och i Haus Moller kan man bara ta sig från matsalen till musikrummet 70 cm längre ned genom att fälla ut några dolda trappsteg ur matsalens sockel.¹⁶ Att skilja på de faktiska rumsliga sambanden och de rent visuella, att ”rama in”, är en återkommande strategi hos Loos. Väggöppningarna skärmas ofta av med draperier vilket förstärker känslan av ”scen” – och det bör också påpekas att det



oftast är matsalen som utgör ”scen” och musikrummet som är ”åskådarplats”. Det som ramas in är den klassiska bilden av ett vardagsliv.

Men sammanbrottet mellan insida och utsida, sprickan mellan syn och känsel, är inte enbart förlagd till hemmet. Det förekommer också i Loos projekt för ett hus åt Josephine Baker (Paris, 1928) – ett projekt som utslöt varje form av familjeliv. Här får emellertid ”sprickan” en annan betydelse. Huset ritades för att rymma en stor överbelyst simbassäng med ingång från ett övre plan. Kurt Ungers, som då var en av Loos närmsta medarbetare, har beskrivit projektet på följande sätt:

Bottenvåningens arrangemang med mottagningsrum kring bassängen – en stor salong med en generös takbelyst vestibul, ett litet sällskapsrum och det runda caféet – visar att detta inte var avsett för privat bruk utan som ett nöjespalats i miniatyr. Runt om bassängen löper låga gångar – de får ljus från de breda fönstren som syns på utsidan – och härifrån vetter tjocka genomskinliga fönsterglas mot bassängens vägg, så att man kan titta på dem som simmar och dyker i det kristallklara vattnet under ett flödande överljus: en undervattensrevy, så att säga.¹⁷

Som i Loos tidigare byggnader riktas ögat mot en insida som vänder omvärlden ryggen; men nu har blickens subjekt och objekt bytt plats. Husets invånare, Josephine Baker, har gjorts till det primära objektet, och besökaren, gästen, är den som betraktar. Det mest intima i huset, simbassäng-

en, upptar platsen i centrum och är också i fokus för betraktarens blick. Som Ungers beskriver det utgörs underhållningen i huset av att vara åskådare. Men mellan blicken och blickfånget – kroppen – finns en skärm av glas och vatten som gör att

Husets invånare, Josephine Baker, har gjorts till det primära objektet, och besökaren, gästen, är den som betraktar.

kroppen inte går att nå. Simbassängen är belyst uppifrån genom en taklanternin. Fönstren skulle alltså vara reflekterande från insidan, och den som badar skulle inte kunna se besökarna i gångarna därut-
anför. Detta förhållande är det omvända i jämförelse med teaterlogens panoptiska synfält – det är snarare som att titta genom ett nyckelhål, en relation där subjekt och objekt omöjligt kan byta plats.

Denna mise-en-scène i Josephine Bakers hus påminner om Christian Metz beskrivning av voyeurismens mekanismer i biografosalongen:

Det är till och med nödvändigt ... för skådespelaren att uppträda som om han inte vore sedd (och därför som om han inte såg sin voyeur), att han fortsätter med det han håller på med och bedriver en tillvaro i enlighet med filmens handling, fortsätter att spela pajas i ett slutrum och är ytterst noga med att inte lägga märke till den glasrektangel som innefattas i en av väggarna och det faktum att han bor i ett slags akvarium.¹⁸

Men arkitekturen i detta hus är ännu mer komplicerad. Simmaren kan också se sin egen hala kropp speglas innanför fönsterkarmen, överlagrad framför besökarens ögon vars skugglika gestalt beskurits av ramen. Hon ser alltså sig själv bli sedd av en annan; den narcissistiska blicken skjuts in som ett lager över voyeurens. Hon befinner sig i ett erotiskt nätverk av blickar som är inskrivet i vart och ett av simbassängens glasöppningar. Även om ingen står där betecknar varje fönster – från bägge håll – en blick.

Splittringen mellan ögat och de övriga sinnen i Loos interiörer kommer även till uttryck i hans sätt att definiera arkitektur. I "Beklädnadsprincipen", Loos mest Semper*-liknande text, skriver han: "konstnären, arkitekten, upplever först den effekt han tänker förverkliga och [sen] ser han de rum han vill skapa för sitt inre öga. Han förnimmer den effekt han önskar utöva på åskådaren ... hemkänsla om det är en bostad."¹⁹ För Loos är interiören ett pre-oedipalt rum, rummet före språkets analytiska distansering, rummet så som vi upplever det, som kläder; dvs som kläder brukade kännas innan de började massproduceras – när man först var tvungen att välja tyg (och denna handling fordrade, tycker jag mig minnas, en tydlig akt av att se bort från tyget medan man kände på kvaliteten, som om synen utgjorde ett hinder för känslan). / ... /

Loos rum omsluter sina invånare som kläderna smiter åt kroppen (vid varje tillfälle finns det något speciellt som "passar"). José Quetglas* har skrivit: "Skulle man tolerera att en regnrock sitter åt kring kroppen på samma sätt som en aftonklän-

ning, att en pyjamas sitter som ett par ridbyxor? ... Loos arkitektur kan i sin helhet förklaras som ett hölje kring kroppen." Från Lina Loos sovrum ("en säck av päls och tyger") till Josephine Bakers simbassäng ("en genomskinlig vattenskål") kan interiören alltid ses som en "varm säck att svepa in sig i". Det är en "njutningens arkitektur", en "livmoderarkitektur".²⁰

Men rummet hos Loos är inte bara något förnimbart. Det är väsentligt att Loos, som i citatet ovan, kallar invånaren för "åskådare", för hans definition av arkitektur är egentligen en definition av teaterns arkitektur. "Kläderna" har avlägsnats från kroppen till den grad att de kräver ett eget konstruktivt stöd. De har förvandlats till teaterkulisser. Invånaren är både "skyld" av rummet och "skild" från det. Spänningen mellan känslan av bekvämlighet, och bekvämlighet i bemärkelsen "att ha kontroll" skapar en skevhet i huset som bild.

Det skapar också en skevhet i hur huset representeras. Arkitekturritningens status blir t ex en helt annan. I "Architektur" skriver Loos: "Ty kännetecknet för ett byggnadsverk som upplevs som äkta är att det inte gör något intryck i plan."²¹ Då menar han att en ritning inte kan förmedla "upplevelsen" av rummet, eftersom upplevelsen av rummet innefattar mer än bara seendet.²² Loos uppfann *Raumplan* för att konceptualisera rummet så som det känns, och det är följdriktigt att han inte heller lämnade någon teoretisk definition. Som Kulka noterar så "gör han många ändringar under byggnadstiden. Han går genom rummet och säger: 'Jag gillar inte takhöjden, ändra på den!' Hela idén bakom *Raumplan* gjorde

det svårt att avsluta projektet innan man såg hur det blev”. Eller Neutra* som mindes hur stolt Loos var över att vara en ”arkitekt utan penna”:

År 1900 började Adolf Loos revoltera mot bruket att sätta ut mått på ritningarna. Han sa ofta att han tyckte att det avpersonifierade ritandet. ’Om jag vill att en träpanel eller bröstning ska komma upp till en viss höjd så ställer jag mig där och håller ut handen, och snickaren sätter ett märke med blyertspennan. Sen tar jag ett steg tillbaka och tittar på det från olika håll, och försöker med hela min förmåga föreställa mig det färdiga resultatet. Det är det enda mänskliga sättet att bestämma en bröstningshöjd eller en fönsterbredd’. Loos arbetade oftast med ett minimum av ritningar; han hade allt i huvudet, t o m sina mest komplicerade former.²³

Men Loos ställde inte bara sinnesupplevelsen mot abstraktionen. Han sysslade snarare med det översättbara i språket. Eftersom en ritning inte kan förmedla spänningen mellan synen och de övriga sinnen kan den inte heller vara en adekvat översättning av en byggnad. Loos såg arkitekturritningen som en konsekvens av industrialismens arbetsuppdelning; ritningen kunde aldrig bli till mer än en fråga om teknik, arkitektens ”medel för att göra sig förstådd av de verkställande hantverkarna”.²⁴

Loos kritik av arkitekturfotografiet som sådant och dess utbredning via arkitekturtidskrifter var baserad på samma princip, att det var omöjligt att representera en spatial effekt eller rumsupplevelse. När han skriver: ”Jag är mest stolt över att interiörerna som jag har skapat blir fullständigt uttryckslösa på fotografier. Så till den grad att mina rums invånare inte känner igen sin egen våning på fotografier, just som en ägare av en Monet-tavla inte skulle känna igen verket på Kastan”,²⁵ är poängen den att fotografier och ritningar inte kan ge en fullgod bild av hans interiörer eftersom rummen även besitter taktila kvaliteter, och inte bara optiska.

Men det finns även något med reproduktion i sig som gör det svårt för invånarna att känna igen sig. Ett hus som man bor i uppfattas som miljö, inte som objekt, och upplevelsen av huset sker som en inregistrering i förbigående. Bilderna i en arkitekturtidskrift kräver en helt annan typ av uppmärksamhet, det förutsätter ett avstånd, precis som när man kontemplerar ett konstverk på ett museum, en Monet t ex som i Loos exempel. Loos interiörer upplevs snarare som ramen kring ett skeende än som inramade objekt. / ... /

Loos kritik mot arkitekturfotografiet ska inte felaktigt uppfattas som ett utslag av nostalgi inför det ”verkliga”. Det han uppnår genom att leka med reflekterande ytor och olika inramningstekniker är framför allt en

kritik av fotografiet som transparent medium, i förlängningen en kritik av representationsbegreppet i klassisk mening. Genom att "rama in" urholkas den fotografiska bildens dokumentära värde, dess anspråk på att förmedla världen "som den verkliga är". Fotografiet fäster betraktarens uppmärksamhet på det konstlade draget i framställningsprocessen. I likhet med ritningen kan fotografiet egentligen inte representera någonting alls; det hänvisar inte enbart till något utan skapar också, bygger, i bokstavig bemärkelse, sitt eget objekt.

Loos kritik av den normala synen på arkitekturens bildmässiga framställande har att göra med den storstadskultur som börjat växa fram. Han såg på samhällets institutionsformer som ett slags representationssystem och hans attack mot kärnfamiljen, Wiens societet, yrkesorganisationerna och staten, alltsammans publicerat i *Das Andere*, innebar ett förhållningssätt som även kunde urskiljas i hans byggnader. Arkitektur i alla dess upptänkliga manifestationer – som ritning, fotografi, text eller byggnad – är, när allt kommer omkring, bara en fråga om olika framställningssätt. Motivet i Loos arkitektur är storstadsmänniskan, kvävd av stadens alla abstrakta relationer och nivellerande krafter, i ständig kamp för att bibehålla sitt oberoende och sin individualism. I denna kamp – som enligt Georg Simmel är den moderna motsvarigheten till den förhistoriska människans kamp mot naturen – är klädedräkten ett slagfält och modet en strategi.²⁶ Han skriver: "I samhället är trivialiteten det korrekta. ... Det är smaklöst att dra uppmärksamheten till sig genom

någon form av märkligt, personligt uttryck. ... Att respektera allmänna normer i alla yttre hänseenden är det medvetna och önskvärda sättet att undanhålla sitt privata tycke och smak."²⁷ Med andra ord är modet en mask för att skydda storstadsmänniskans integritet.

Det är just så Loos skriver om mode: "Vi har blivit finare och subtilare. Flockomänniskorna måste markera skillnader genom olika färger, den moderna människan

Arkitektur i alla dess upptänkliga manifestationer – som ritning, fotografi, text eller byggnad – är, när allt kommer omkring, bara en fråga om olika framställningssätt.

behöver sina kläder som mask. Hennes individualitet är så oerhört stark att den inte kan uttryckas med hjälp av klädesplagg. ... Sitt eget skapande koncentrerar hon på andra ting."²⁸ I den västerländska kulturen är mode och etikett ett slags uppträdandets språk, ett språk som inte förmedlar känslor utan som fungerar som skydd – en mask. Som Loos skriver: "Hur ska vi klä oss? Modernt. Modernt klädd är den som väcker minst uppmärksamhet."

Det är betecknande att Loos skriver om husets exteriör på samma sätt som om mode:

Då jag nu äntligen fick i uppdrag att bygga ett hus, så sade jag mig "Ett hus kan till sitt yttre ha förändrat sig på sin

höjd lika mycket som fracken”. Alltså inte mycket. ... De gyllene knapparna måste jag ersätta med svarta. Oansenligt måste huset vara.²⁹ Huset behöver inte tala på utsidan; hela dess rikedom måste istället visa sig på insidan.³⁰

Loos verkar dra en skarp gräns mellan interiör och exteriör som speglar splittringen mellan storstadsmänniskans privata och sociala liv. ”Ute” råder byteshandeln, maskernas och pengarnas värld; ”inne” är det omistliga, det icke-utbytbara, det utsägliga. Vad mera är: denna splittring mellan inne och ute, mellan sinnen och seende, är könsdefinierad. Loos skriver att exteriören ska vara som en frack, en manlig mask; precis som det enhetliga jaget är manligt, i skydd bakom den sömlösa fasaden. Interiören är platsen för sexualitet och reproduktion – allt sådant som i världen utanför skulle leda till subjektets splittring. Men texternas dogmatiska uppdelning mellan insida och utsida åsidosätts emellertid i hans arkitektur.

Föreställningen om exteriören som en mask framför en befintlig interiör är missledande, för insidan och utsidan uppstår samtidigt. När Loos ritade Haus Rufers t ex använde han sig av en demonterbar modell som gjorde det möjligt att arbeta med insidan och utsidan på samma gång. Interiören är inte bara det som ligger innanför fasaden. Mängder av olika sorters avgränsningar gör att spänningen mellan in- och utsida förläggs i själva väggen, vars betydelse rubbats genom Loos förskjutning av normala framställningsmetoder. Om man vill rikta sig mot Loos insida riktar man sig mot en spricka i väggen.

Se t ex hur all normal framställningsteknik satts åt sidan i Loos fyra blyertsritningar av Haus Rufers fasadelevationer. Varje del visar inte bara fasadens konturer utan även, i form av streckade linjer, de horisontella och vertikala indelningarna på utsidan, rummens läge och tjockleken på väggar och golv. Fönstren redovisas som svarta fyrkanter, utan karm. Skiserna visar varken insida eller utsida utan hinnan däremellan; det står som en vägg mellan det som är tecken för bostaden och det som är mask. Det är i den väggen som subjektet bor, vilket gör gränsen laddad, störd.

Det handlar inte bara om en metafor. I alla hus som Loos ritat finns en maximal spänning som alltid sammanfaller med tröskeln eller gränsen. I Haus Moller är det den upphöjda alkoven som skjuter ut från gatufasaden; man är förskansad i interiören och samtidigt utanför. Subjektet i Loos arkitektur är en främling, en inkräktare i sitt eget hem. I Josephine Bakers hus är simbassängens sidor punkterade av fönster. Väggen har skurits isär av en smal passage och varje fönster har splittrats i en inre och en yttre del. Besökaren står bokstavligt talat inne i denna vägg – härifrån kan han se både in i bassängen och utåt, mot staden, men han befinner sig varken inne eller utanför huset. I matsalen i Haus Steiner riktas blicken mot fönstret och vänds tillbaka igen via spegeln som sitter nedanför; interiören förvandlas till en utsikt, en scen. Subjektet har förflyttats. Eftersom insidan blivit instabil och omöjlig att bebo tvingas subjektet istället inta den osäkra marginalen mellan fönstret och spegeln.

Gränsen manipuleras till det yttersta i Loos projekt till en herrekipering, Goldman & Salatsch i Wien 1898. Denna butikslokal är någonting mitt-emellan en interiörs privata universum och världen utanför: en skärningspunkt mellan kroppen och språket, mellan det rum som är hemmet och det som är det sociala utbytet, ekonomins rum. Goldman & Salatsch försåg sina kunder med underkläder och diverse yttre accessoarer som slippers, hattar och promenadkäppar – med andra ord, de mest intima plaggen, kläderna närmast kroppen och saker som tjänar som kroppens stöd (i såväl bokstavlig som symbolisk bemärkelse) som gestalt (kroppens rekvisita, proteserna). Butiken säljer och exponerar ”det osynliga”, de mest intima persedlarna som har lämnat hemmets sfär till förmån för utbytessfären. Och tvärtom: ”det synliga”, allt det som på ett självklart sätt signalerar utbyte och handel – masken som skyddar och skapar en helhet av människans gestalt i det offentliga – allt detta har gjort sitt inträde i interiören.

Ett fotografi i *Das Interieur* från 1901 visar ett rum där väggarna är inklädda i höga, rektangulära speglar med mörka ramar. Några av speglarna sitter fast, andra är garderobsdörrar, och åter andra sammanfaller

med öppningar in mot andra utrymmen. Det finns två män i lokalen. Den ene tycks vara kund och har just stigit fram från provrummets intimitet, den andre ser ut som en kamrer från finansvärlden. Båda står vid samma

Det är kastrationsångest som driver mannen till att bemästra storstadens kaos.

vägg, men det är svårt att säga hur. Den ene verkar stå på tröskeln till en öppning, hans spegelbild syns i dörren, kanske även på skåpluckan till höger. Den andra figuren är ännu underligare, för man kan bara se den övre delen av kroppen, bakom galler, som om han var instängd i en bur. Även med hjälp av en nygjord rekonstruktion av planlösningen till denna butik (som inte längre finns kvar) är det omöjligt att fastslå exakt var de båda männen befinner sig. Den ene verkar stå bredvid spegelbilden av sin rygg – eller är det tvärtom? Allt av kroppsligt djup och materialitet är utplånat. Överallt ser man spegelbilder, men inget av kropparna själva.

Och mitt i detta fotografis intrikata rumslighet står en kvinna, det enda som är ”helt” i rummet och som på ett påtagligt sätt verkligen befinner sig där. Som för att än en gång markera att det är det manliga subjektet, eller snarare den maskulina konstruktionen, som moderniteten bringar på fall. Det är kastrationsångest som driver mannen till att bemästra storstadens kaos. Därför finns det kanske anledning att titta närmare på den återkommande kopplingen mellan storstaden och en kvinnlig princip, det femininas odefinierade gränser.

Det splittrade och mångfaldigade subjektet är dessutom inte den enda "invånaren" på bilden av Goldman & Salatschs butiksklokal. Gestalternas spridning över väggytorna väcker inte bara frågor angående deras placering utan också kring bildens betraktare. Som åskådare strävar man efter att "bemästra" bilden men relationen mellan bilden och betraktaren är oklar.

Loos är rummets arkitekt och borde därför vara verkets verkliga "herre", men han är en lika störd betraktare som någon annan. Att Loos skulle vara en "auktoritet" i full kontroll och herre över sitt verk, ett odelat subjekt, är en vanföreställning. I själva verket är han själv konstruerad, kontrollerad och sönderslagen av verket. Ta idén bakom *Raumplan*, till exempel: Loos skapar ett rum (utan att ha gjort några arbetsritningar) och låter sig sedan manipuleras av sin konstruktion. Precis som invånarna i sina hus är han både innanför och utanför objektet. Han är inte rätt och slätt verkets upphovsman.³¹

Det är inte teoretikern heller. En kritiker kan omöjligt hållas isär från sitt ämne, han eller hon skapar ett nytt objekt på samma gång som objektet, i sin tur, skapar kritikern. På 60-talet var Loos modernismens stränge pionjär, på 70-talet byttes han ut mot en annan, en mer sensuell tappning, som slutligen ersattes av Loos Klassicisten på 80-talet. Och läsningar som påstås vara icke-uttolkande, objektiva inventeringar, dvs de klassiska monografierna av Münz och Künstler på 60-talet och Gravagnuolo på 80-talet,* tappar ändå alltid balansen i mötet med just det de strävar efter att kontrollera. Ingenstans är detta mera tydligt än i kriti-

Fasaden är ingen tyst mask; den är en tatuerad yta som varken döljer eller redovisar sitt innanmäte.

kernas tolkningar av projektet till ett hus åt Josephine Baker.

Münz, som annars är mycket försiktig i sina uttalanden, inleder sin bedömning av huset med ett utrop: "Afrika: det är den bild som mer eller mindre tydligt träder fram när man betraktar modellen", men erkänner sedan att han inte vet riktigt varför.³² Han försöker analysera projektets rent formala egenskaper, men allt han kommer fram till är att "det ser konstigt och exotiskt ut". Mest anmärkningsvärd är den osäkerhet som uppstår huruvida Münz talar om modellen eller om Josephine Baker som person. Han verkar varken kunna distansera sig från projektet eller tränga genom det.

I likhet med Münz kommer Gravagnuolo på sig själv med att skriva saker utan att veta varför, han rättar sig och försöker återta fattningen:

Först och främst har vi det charmiga med den här glada arkitekturen. Det är inte bara de dikroma fasaderna utan även – som vi snart ska se – insidans spektakulära utformning som ger projektet denna raffinerade och förförliska karaktär. Hellre än att ge sig hän åt fria associationer är det nödvändigt att plocka isär denna "leksak" med analytisk distans om man vill försöka förstå kompositionens mekanismer.³³

Därefter upprättar han ett system av analytiska kategorier ("den arkitektoniska inåtvändheten", "dikromatismens återuppståndelse", "det plastiska arrangemanget") som han inte använder sig av någon annanstans i boken. Slutsatsen blir:

Det genomlysta vattnet, den uppfriskande simturen, den voyeuristiska njutningen i att se under vattenytan – det är denna glada arkitekturs noggrant komponerade beståndsdelar. Men än mer väsentlig är att den spektakulära invit som ligger i husets tema, ett hus för en kabaréartist, kunnat hanteras med en sådan diskretion och *intellektuell distans* från Loos sida, det är mer som en poetisk lek, ett mnemoniskt sökande efter citat och alluderingar till den romerska anden, snarare än en vulgär kapitulering inför Hollywoods smakriktning.³⁴

Det slutar med att Gravagnuolo berömmar Loos för hans "distans" (från Hollywood, vulgär smak, feminiserad kultur) i "hanteringen" av projektet, något som skribenten själv försökte återvinna i sin analys. Det ihärdiga insisterandet på distans, på att det ska finnas ett avstånd mellan kritikern och det kritiserade objektet, mellan arkitekten och byggnaden, subjektet och objektet,

är naturligtvis ett talande tecken för det faktum att såväl Münz som Gravagnuolo misslyckas med att distansera sig från sitt ämne. Bilden av Josephine Baker är visserligen njutbar men står också för hotet att kastreras av "den andra"; bilden av kvinnan i vattnet – flytande, gäckande, omöjlig att kontrollera eller att hålla fast. Ett sätt att hantera detta hot är fetischisering.

Josephine Bakers hus representerar en förändring av kroppens status, men inte bara i fråga om kön utan också klass och ras. Hemmets teaterloge sätter invånaren i motljus. Kroppen framträder som silhuett, mystisk och åtråvärd, men ljussättningen understryker även kroppen som fysisk volym, en kroppslig närvaro inuti huset som också i sin tur har en insida. Insidan kontrolleras av invånaren som samtidigt är dess fånge. I Bakers hus framställs kroppen på ett spektakulärt sätt och blir till ett objekt inför den erotiska blicken, inför ett erotiskt system av blickar. Fasaden är ingen tyst mask; den är en tatuerad yta som varken döljer eller redovisar sitt innanmäte. Fetischiseringen av ytan återkommer i "interiören". Där inne i gångarna kan besökaren konsumera Bakers kropp som vore den en hinna klistrad mot fönster-rutan. Liksom kroppen är huset bara yta; någon insida finns helt enkelt inte.

- * Heinrich Kulka och Ludwig Münz är arkitekturteoretiker som under 1900-talet dokumenterat studier av Adolf Loos teori, arbete och texter.
- * I slutet av sin karriär formulerade Adolf Loos en designteori som kom att kallas för *Raumplan*, som anses förverkligas i "Rufer House" i Wien 1922. Arkitekturteoretiker Heinrich Kulka menade att Loos introducerade ett nytt och essentiellt djupare begreppsliktgörande av rum; "free-thinking in space". Senare arkitekturteoretiker har sökt formulera olika definitioner av begreppet.
- * Gottfried Semper, f. 1803 i Tyskland, d. 1879 i Italien. Arkitekt och författare. Representant för neo-renässansstilen i Tyskland och Österrike.
- * José Quetglas är en samtida spansk arkitekturteoretiker.
- * Richard Joseph Neutra, f. 1892 i Österrike, d. 1970 i Tyskland, verksam som arkitekt i USA. Introducerade "International Style" i amerikansk arkitektur på 1930-talet.
- * Benedetto Gravagnuolo, arkitekturteoretiker som dokumenterat studier av Adolf Loos teori, arbete och texter. Gustav Künstler har tillsammans med arkitekturteoretiker Ludwig Münz skrivit *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture* (1966) och Gravagnuolo, *Adolf Loos, Theory and Works* (1982).

Noter

- 1 Walter Benjamin: "Paris, 1800-talets huvudstad", övers. Carl-Henning Wijkmark, *Bild och dialektik*, Bo Cavefors förlag, Lund 1969, s. 106.
- 2 "Loos m'affirmait un jour: 'Un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre; sa fenêtre est en verre dépoli; elle n'est là que pour donner de la lumière, non pour laisser passer le regard.'" Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris 1925, s. 174. När denna bok publicerades på engelska med titeln *The City of Tomorrow and Its Planning*, översatt av Frederick Etchells, New York 1929, löd meningen: "A friend once said to me: 'No intelligent man ever looks out of his window; his window is made of ground glass; its only function is to let in light, not to look out of'" (s. 185-186). I denna översättning har Loos namn ersatts av "a friend." Var Loos "ingen" för Etchells, eller är detta bara ännu ett exempel på det slags missförstånd som ledde till den felaktiga översättningen av bokens titel? Kanske var det Le Corbusier själv som beslöt att Loos namn skulle strykas. Av ett annat slag, men inte mindre symptomatisk, är den felaktiga översättningen av "laissez passer le regard" som har blivit "to look out of" som om man har värt sig mot tanken att blicken skulle kunna ha ett eget liv, oberoende av betraktaren.
- 3 Ludwig Münz, Gustav Künstler: *Der Architekt Adolf Loos*, s. 130-131: "Vi vill påminna om ett yttrande av Adolf Loos som Heinrich Kulka har visat oss där han säger att det trånga utrymmet i en teaterloge skulle var outhärdligt om man inte fick titta ut på det stora rummet framför den; på samma sätt är det möjligt att spara på utrymmet även vid utfomningen av små hus genom att koppla samman ett högt vardagsrum med ett lågt annex."
- 4 Georges Teyssot har påpekat att "de bergsonianska idéerna om rummet som en tillflyktsort undan världen är avsedda att uppfattas som en 'juxtaposition' mellan klaustrofobi och agorafobi. Denna dialektik finns redan hos Rilke". G. Teyssot: "The Disease of the Domicile", *Assemblage* 6 1988, s. 95.
- 5 Det finns även en mera direkt och mera privat väg till sällskapsrummet, nämligen en trappa som går upp från vardagsrummets entré.
- 6 "Under Louis-Philippe beträder privatmannen historiens skådeplats. ... För privatmannen ställs livsmiljön för första gången i motsättning till arbetsplatsen. Den förra konstituerar sig i interiören. Kontoret är dess komplement. ... Privatmannen, som på kontoret låter verkligheten få sitt, begär av interiören att den ska hålla hans illusioner vid liv. Denna nödvändighet är så mycket mer trängande som han inte har för avsikt att utsträcka

- sina affärmässiga överväganden till det sociala området. I gestaltningen av sin privata omgivning förtränger han både det affärmässiga och det samhälleliga. Ur denna mentalitet växer interiörens fantasmagorier fram; denna är för privatmannen liktydig med universum. Där samlar han det som härstammar från avlägsna trakter och det förflutnas minnessaker. Hans salong är en loge i världsteatern." Walter Benjamin: "C. Louis-Philippe eller interiören", *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Bo Cavefors förlag, Lund 1969. Se även: "Paris, 1800-talets huvudstad", *Passagearbetet*, band 1, övers. Ulf Peter Hallberg, Symposion, Stockholm/Stehag 1990, s. 68.
- 7 Detta leder tankarna till Freuds artikel "Ein Kind wird geschlagen" (1919), *Internationale Zeitschrift der Psychoanalyse*, s. 151-172, där, som Victor Burgin har påpekat, "subjektet är placerat både bland publiken och på scenen – där det både är angripare och offer". Victor Burgin: "Geometry and Abjection", *AA-Files*, nr 15 (sommaren 1987), s. 38. Scenbilden i Loos interiörer tycks sammanfalla med Freuds omedvetna. Angående Freuds artikel, se även Jacqueline Rose: *Sexuality in the Field of Vision*, London 1986, s. 209-210.
 - 8 Münz och Künstler: *Adolf Loos*, s. 36.
 - 9 Se not 6 ovan. Det finns inga sociala rum i den benjaminska interiören. Han skriver: "I gestaltningen av sin privata omgivning förtränger han [privatmannen] både det affärmässiga och det samhälleliga." Benjamins interiör är inrättad som en motsats till kontoret. Men som Laura Mulvey har påpekat: "Arbetsplatsen är inte något hot mot hemmet. De båda håller varandra i en fast polarisation präglad av ömsesidigt beroende. Hotet kommer från annat håll: ... staden." Laura Mulvey: "Melodrama inside and outside the home" (1986), *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London 1989, s. 70.
 - 10 I sin kritik av Benjamins redogörelse för den borgerliga interiören skriver Laura Mulvey: "Benjamin nämner inte det faktum att den privata sfären, hemmets sfär, är en väsentlig del av det borgerliga äktenskapet och något som hör samman med kvinnan, inte bara som en feminin varelse, utan även som maka och mor. Det är modern som borgar för hemmets avskildhet genom att bevara dess respektabilitet, ett försvar mot intrång och nyfikenhet som är lika viktigt som väggarna för själva huset." Laura Mulvey: "Melodrama Inside and Outside the Home".
 - 11 Münz och Künstler: *Adolf Loos*, s. 149.
 - 12 Jacques Lacan: *Le Séminaire de Jacques Lacan*, band 1: *Les écrits techniques de Freud 1953-1954*, red. Jacques-Alain Miller, Editions de Seuil, Paris 1975, s. 240. Lacan refererar här till Jean-Paul Sartres *L'être et le néant*.
 - 13 Adolf Loos: *Das Andere*, nr. 1 1903, s. 9.
 - 14 Kenneth Frampton, från en föreläsning vid Columbia University hösten 1986.
 - 15 Det förtjänar också att påpekas att detta fönster är ett utvändigt fönster, i motsats till det andra fönstret som vetter mot ett entréutrymme.
 - 16 Den reflekterande ytan längst bort på matsalsväggen i Haus Moller (ett mellanting mellan ett ogenomskinligt fönster och en spegel) och fönstret på den borte väggen i musikrummet "speglar" varandra, inte bara genom sin placering och sina proportioner utan också genom det sätt på vilket rummen är belägna på två olika nivåer. Allt detta ger på fotot en illusion av att tröskeln mellan dessa båda rum är verklig – men omöjlig att ta sig över, omöjlig att passera.
 - 17 Brev från Kurt Ungers till Ludwig Münz, citerat i Münz och Künstler: *Adolf Loos*, s. 195.
 - 18 Christian Metz: "A Note on Two Kinds of Voyeurism", *The Imaginary Signifier*, Indiana University Press, Bloomington 1977, s. 96.
 - 19 Adolf Loos: "Das princip der bekleidung" (1898), *Ins Leere gesprochen*, s. 139. Loos refererar här uttryckligen till Sempers uppfattning om rummet som beklädnad, och han lånar till och med termen "Das Prinzip der Bekleidung" av Semper. Man kan se ett inflytande från Semper i alla

- Loos teorier, vilket kanske kan spåras tillbaka till hans studietid vid Technische Hochschule i Dresden där Loos var auskultant 1889-1890. Gottfried Semper undervisade vid denna skola från 1834 till 1848 och efterlämnade ett inflytelserikt teoretiskt arv.
- 20 José Quetglas: "Lo Placentero", *Carrer de la Ciutat*, nr. 9-10, specialnummer om Loos (januari 1980), s. 2.
- 21 Adolf Loos: "Arkitektur" (1910), *Ornament och brott*, s. 28. På denna punkt är den befintliga svenska översättningen felaktig: "Ty kännetecknet för ett byggnadsverk som upplevs som äkta är att ytskiktet förblir intryckslöst"; jfr originalet: "Denn das zeichen des echt empfundenen bauwerkes ist: dass es wirkungslos in der fläche bleibt." (Ö.a.)
- 22 Se i detta avseende Loos användning av ordet "verkan" (Wirkung) i andra texter. Till exempel i "Das prinzip der bekleidung" som citerats ovan.
- 23 Richard Neutra: *Survival through Design*, Oxford University Press, New York 1954, s. 300.
- 24 Adolf Loos: "Ornament und Erziehung" (1924), *Trotzdem*, s. 174 och *Sämtliche Schriften*, vol. 1, s. 392.
- 25 Adolf Loos: "Arkitektur," *Ornament och brott*, s. 29.
- 26 "Det moderna livets djupaste problem uppstår ur individens anspråk på att bevara sin autonomi och egenart gentemot samhällets övermäktiga krafter, det historiska arvet och livsföringens yttre kultur och teknik. Detta är den senaste omgestaltningen av den kamp mot naturen som den primitiva människan måste föra i syfte att upprätthålla sin fysiska existens... subjektets motstånd mot att nivelleras och förbrukas genom en samhällelig-teknisk mekanik." Georg Simmel: "Die Grosstädte und das Geistesleben", *Die Grosstadt* (1903). Svensk översättning: "Storstäderna och det andliga livet", *Hur är samhället möjligt?*, övers. Erik af Edholm, Korpen, Göteborg 1981, s. 195.
- 27 Georg Simmel: "Philosophie der Mode".
- 28 Adolf Loos: "Ornament och brott", *Ornament och brott*, s. 21.
- 29 Adolf Loos: "Arkitektur", *Ornament och brott*, s. 32.
- 30 Adolf Loos: "Heimatkunst" (1914), *Trotzdem* och *Sämtliche Schriften*, vol. 1, s. 339.
- 31 Ett av de sätt på vilket myten om Loos som författare vidmakthålls är att prioritera hans skrifter i förhållande till andra framställningssätt. Kritiker legitimerar observationer om byggnader, teckningar och fotografier genom att använda arkitektens skrivna kommentarer. Denna praxis är problematisk på många plan. Kritiker använder ord. Genom att ge företräde åt orden ger de företräde åt sig själva. De ger sig själva en bestående roll som författare/skapare/upphovsmän (auktoriteter). Denna konvention bygger på det klassiska systemet för representation, som jag här ifrågasätter.
- 32 Münz och Künstler: *Adolf Loos*, s. 195.
- 33 Gravagnuolo: *Adolf Loos*, s. 191. Mina kursiveringar.
- 34 *Ibid.* Mina kursiveringar.

Beatriz Colomina

Princeton University

Översättning: Catharina Gabrielsson

© Bokförlaget Pontes