

"Varje dag stärks driften till att få greppa ett objekt på väldigt nära håll just genom dess likhet, dess reproduktion."<sup>1</sup>

Walter Benjamin, "Konstverket i reproduktionsåldern"

### **Turism och vardagsliv**

För temaparker och turistmål räcker det inte med att utlova en unik miljö; de måste även erbjuda en rejäl dos av det bekanta i sina varumärken och upplevelser. När reklamens och medieteknikens visuella fält fortsätter att utvidga sin räckvidd blir lusten att uppleva det redan bekanta både ett svar på alltför mycket information och ett resultat av dess alltmer utbredda tillgänglighet. Resor krymper sightseeingturer till en hyperbekant samling upplevelser att konsumera, där landskap och den byggda miljön framställs som bilder abstraherade ur sina kontexter och regioner. Medan reproduktioner ersätter förstahandsupplevelser och franchisekedjor berövar städer sin egenhet, så infiltrerar turismen vardagens villkor.

### **Arkitekturen representerad**

Beatriz Colomina hävdar i sin bok *Privat och offentligt*<sup>2</sup> att modernistiska arkitekter inte bara ville skapa autonoma objekt genom rent formella metoder, utan även i viss mån var intresserade av reproduktionens och representationens fenomen. En jämförelse mellan Adolf Loos och Le Corbusiers förhållningssätt till hur deras arkitektur representerades visar att Loos, som var övertygad om att fotografien skulle göra hans interiörer platta och oigenkännliga, motsatte sig att de avbildades fotografiskt om det inte gjordes under hans ledning, medan Le Corbusier å andra sidan var positivt inställd till att hans verk avbildades och han deltog även i filmer om hans hus. I ett fall införlivade han en camera obscura i interiören till ett av sina hem.<sup>3</sup> Le Corbusier, som insåg den massproducerade bildens potential för att förändra sättet på vilket vi förstår fenomenvärlden, publicerade ofta reklam för kommersiella produkter i sin tidskrift *L'Esprit nouveau*, och använde även bilder från masskulturen i sin arbetsprocess. Han klistrade till exempel in ett vykort från Paris i en skiss för att beskriva utsikten från ett av sina projekt.<sup>4</sup> Denna medvetenhet om hur masskommunikationen skapade en lins genom vilken individer såg världen ledde till att man började uppfatta byggnader inte bara som platser där man bor utan som platser man betraktar. Det innebar att när man uppförde ett hus så konstruerade man även en serie bilder eller iakttagelser som var lika immateriella som fotografier eller filmer. Betydelsen av denna uppfattning är att den förvandlade subjektets relation till arkitekturen. När byggnadens säregenhet trängs undan av en oändlig rad reproduktioner av densamma så luckras hierarkin mellan objekt och bild upp och identifikationen mellan subjekt och plats blir alltmer abstrakt.

### **The Dutch Model**

"I en intervju med Radio Netherlands sa en av ägarna (till Madurodam) att miljöaktivister från Greenpeace demonstrerade framför en miniatyr oljeplattform som om den var verklig."<sup>5</sup>

I Anna Klebergs fotografier av Madurodam<sup>6</sup> avslöjas inte omedelbart det konstgjorda bland det verkliga. Ämnet för dessa fotografier, moderna och postmoderna arkitektoniska verk plus några funktionella konstruktioner som oljeraffinaderier och flygplatser, är strikt inramade och ibland beskurna, vilket minimerar informationen om byggnadernas omgivning. När man betraktar hela bildytan ser byggnaderna till en början ut som bokillustrationer, med betoning på strukturernas typologi, vilket gör att en första reaktion blir att identifiera byggnaderna som illustrationer; med andra ord, deras historiska betydelse baserat på period eller stil.

Bildtext: Madurodam (till vänster), Google Earth<sup>7</sup>

Men denna utflykt i konsthistorien grumlans dock snart av underliga skavanker på byggnadernas fasader och det suspekta förhållandet i storlek mellan byggnaderna och grässtråna, som representerar den omgivande gräsmattan. I det senare fallet, när ens uppmärksamhet har vandrat från fotografiets huvudmotiv till bildens förgrund så blir skalkontrasten ganska skarp. Man noterar att det som först föreföll vara tillagt i efterhand (vegetationen som omger byggnaden) plötsligt blir överdimensionerat och en aning skrämmande; den modernistiska ikon som vi litade på har plötsligt

krympt ihop till ett föremål i en leksaks storlek, vilket förvirrar oss i våra försök att passa in bilden i sammanhanget.

Klebergs medvetna val att fotografera miniatyrbyggnaderna i Madurodam som om de existerade i full skala (grodperspektiv på höga hus, etc.) skapar en illusion som besökare av parken inte upplever. På en överblicksbild av parken skulle man se människor vandra omkring som jättar i stadsbilden. Kameravinkeln förskjuter det konstgjorda, karnevalsliknande spektaklet till förmån för en subtilare spänning mellan det konstgjorda och det verkliga. När kameran riktas från marken uppåt eller över en allmän plats framför en byggnad så ser området runt byggnaderna plausibelt ut, vilket innebär att man potentiellt sett kunde bebo en sådan plats, tills en felaktighet i modellen tvingar en att ta ett steg tillbaka från den krympta miljön och omvärdera verklighetsgraden i de avbildade byggnaderna.

I Susan Sontags *Om fotografi*<sup>8</sup>, publicerad 1978, behandlas bland annat fotografiets trovärdighet och vår villighet att ta det som bevis. I och med att fotografiet förändrats av den digitala tekniken så kan man anta att det gjort oss mindre benägna att acceptera fotografiet som sanning. Men eftersom film och fotografi fortfarande används för att rapportera nyheter och trygga vår säkerhet så tyder det på att vi nöjer oss med bilder som är i stort sett sanna. Klebergs fotografier i serien *Dutch Model* sätter fingret på denna dubbelbindning – vi har blivit beroende av en oändlig rad bilder för att beskriva vår värld; utan detta filter skulle världen som vi uppfattar den upphöra att existera. Ställd inför möjligheten att alla bilder är suspekta, en hybrid mellan illusion och sanning, så tvingas vi acceptera att villkoren för vår "verklighet" till allt större del består av en uppsättning fiktioner som nu ingår i det som vi anser vara verkligt. Kontrasten mellan allvaret i arkitekturen i *Dutch Model*-fotografierna och deras lättsamma ursprung som miniatyrkopior med syfte att underhålla avslöjar denna motsägelse genom en medveten men subtil ironi som, när vi skärskådar bilderna, försiktigt träder till ytan.

## World Park

Belägen i ett naturreservat i Dubai har byggnaderna i *World Park*-serien ett mycket mer uppenbart förhållande till sin omgivning, och eftersom detta är arkitektoniska stereotyper så märker man omedelbart att de är artificiella. Alla hus i den internationella byn, som den kallas, har "sin egen exklusiva arkitektur men alla har gemensamma Gulfegenskaper som återspeglar regionens enastående arkitektur".<sup>9</sup> Med andra ord, man har gjort ett försök att assimilera byggnadstyper från österländska och västerländska kulturer genom naiva karikatyrer av regionala stilar.

Byggnaderna i dessa fotografier står i ett synnerligen märkligt förhållande till sina platser. Man närmar sig husen via en bred gångväg av grå stenplattor, synliga i bildens förgrund, som slutar där tomterna börjar, eller i vissa fall fortsätter ända upp till dörren. Eftersom detta infrastrukturella element inte alltid passar in så uppstår en känsla av rotlöshet, ungefär som på en campingplats eller en husvagnspark. Gångvägens solida och tunga material bryter ofta av mot byggnadsstilarna, som Nomadhusets halmväggar eller Nobuhusets mjuka vita stenar. Denna brist på överensstämmelse finns även i förhållandet mellan de kulturella klichéer som använts i byggnaderna och förekomsten av ett naturreservat i Dubai. Husen omges av inhemsk växtlighet. Att se Norgehuset eller Engelska huset mot en bakgrund av tropisk flora och fauna skapar en känsla av förvirring hos besökaren; husen ser ut att ha fraktats hit från en annan tid och plats, vilket ger dem en nästan utomjordisk karaktär som förstärks av det faktum att de är åtskilda från varandra på väl avgränsade tomter.

Genom att fotografera husen rakt framifrån och i stort sett centrerade i kompositionen närmar sig Kleberg dessa grovhuggna importers charm på ett gravallvarligt sätt. Man behöver inte redigera eller bättra på karikatyrer; de talar sitt tydliga språk. Patoset i dessa från sin kultur avskurna byggnader framträder genom den formella behandlingen av dem. Med undantag av några få som står i samklang med sina bakgrunder så förefaller husen vara klippta ur vykort och sedan inklistrade på andra vykort med tropiska motiv. De mörka ytterdörrarna ger husen en dämpad framtoning och gör dem likgiltiga inför sin omgivnings godtyckliga natur vilket gör att de känns som redskap i en global lektion om arkitektonisk samhällslära.

Klebergs objektiva behandling av sina ämnen belyser de framträdande egenskaperna i det spektakel som temaparker är. De drivs ofta av transnationella bolag och det underliggande budskapet handlar om att förvärva och kontrollera. Blandningen av exotiskt och lokalt understryker både deras globala räckvidd och den regionala känsligheten som är underförstådd i bolagens budskap till allmänheten.

Genom att presentera denna konstruerade miljö ofiltrerad blir det artificiella i bilderna av kulturer som är fullständigt fjärrade från sina ursprung komiskt, medan platsens naturskönhet understryker tafattheten i denna kulturdiplomatiska övning.

## Forest

De två bilderna i serien *Forest* är tagna ur ungefär samma kameravinkel med något annorlunda bildutsnitt. Detta är Klebergs kanske mest gåtfulla bilder. En påtaglig känsla av frånvaro genomsyrar dessa landskap som i likhet med många av hennes verk, bär spår av mänsklig aktivitet men är helt i avsaknad av den. Skogen som titeln syftar på ser ut att vara kultiverad, med tuktade buskar i kompositionens nedre del. Bilderna är tagna från relativt hög höjd vilket framgår av att man ser över elledningarna som i bildens förgrund passerar genom den täta grönskan som helt upptar bildytan.

Likt ett subjekt som betraktar ett landskap ser vi ner i ett slags grön avgrund. Vi är nästan helt inneslutna och omgivna av skogen. Det finns bara en liten glipa högst uppe vid trädtopparna där himlen skymtar fram. Intill glipan står en annan elstolpe med en ledning som transporterar ström till ett befolkat område i närheten. Känslan av alienation tycks komma från upplevelsen av att vara nära civilisationen och samtidigt helt isolerad från den. Detta är inte Frederick Churchs eller Caspar David Friedrichs sublimes landskap utan en halvnaturlig miljö med tecken på kultivering, en plats i utkanten av en stad eller förort som saknar tydlig identitet förutom som plats där saker överlappas; där gränsen mellan stad och landsbygd osäkras, en perfekt miljö för att utforska den ambiguitet som förekommer mellan begreppen natur och kultur.

Genom att ta "samma" bild två gånger med en något annorlunda bildutsnitt antyds en ambivalens inför möjligheten att "fånga" naturen. Tiden på dagen har inte förändrats, samma sena eftermiddagssol kastar samma slags skuggor i båda fotografierna. Som inbjöd de till en jämförelse av två försök att fånga betydelsen av denna obestämda plats visas bilderna sida vid sida kanske för att exemplifiera meningslösheten i att klassificera platsens tvetydighet med fotografins hjälp.

## Bungalow Heaven

"En förebild för historiebevarare och nya storstadsbor som vill bo i en småstadsideyll med trottoarer för människor."<sup>10</sup>

Projekt för allmänna platser i bostadsområdet Bungalow Heaven

Frusen i tiden tack vare sin kulturmärkning förser bostadsområdet Bungalow Heaven i Pasadena, Kalifornien Anna Kleberg med ett ämne från den "verkliga världen" som, genom ett slags historiefetischism, har förvandlats till något som påminner om fiktion. Alla bilder av bostadsområdets hus är tagna rakt framifrån och ungefär från samma avstånd. Sammantagna kan de läsas som en sorts serieanalys av en hustyp med en tydlig koppling till Bernd och Hilla Bechers arbete.

Men medan tonvikten i Bechers rigorösa utforskning av industribyggnaders synliga strukturer ligger på deras formella likheter, så avslöjar logiken i Klebergs seriella tillvägagångssätt varierande representationer av en bostadsarkitektur som, genom upprepning, skildrar den underliggande drömmen som är förknippad med det amerikanska förstadshemmet.

Husen som bildar det idylliska bostadsområdet Bungalow Heaven exemplifierar ett stort antal förändringar i det amerikanska hemlivet i början av 1900-talet. Som en reaktion på den viktorska tidens mörka, unkna och överdrivet ornamenterade inredningar gick samhällsförbättrare, arkitekter och hushållslärare i spetsen för en förenkling av de tekniska och estetiska aspekterna av hemlivet. Gustav Stickleys hus i hantverksmässig stil (den vanligaste bungalowstilen) erbjöd bostadshus till överkomliga priser med inbyggda möbler och öppen planlösning där man förenade modern effektivitet med rustika detaljer i trä och sten, vilket speglade den utopiska målsättningen med att förena teknik och natur.<sup>11</sup> Ritningar för dessa och för Frank Lloyd Wrights hus fanns att tillgå för en billig penning genom tidningarna *The Craftsman* och *Ladies Home Journal*, och de gick även att köpa till ett överkomligt pris som monteringshus vilket gjorde att alltför många amerikaner fick råd att skaffa sig egna hem.<sup>12</sup> Ansträngningar för att bevara den amerikanska bungalowhistorien lever vidare bland annat genom tidningen *American Bungalow* som grundades 1990, och i samband med att Bungalow Heaven blev kulturmärkt 1989. Även den nytraditionalistiska rörelsen New Urbanism<sup>13</sup> växte fram under den här

perioden och fick sitt slutliga uttryck i staden Seaside i Florida (där filmen *The Truman Show* spelades in) och senare i staden Celebration i Florida som producerades och tillverkades av Disney Company.

Många av husen i *Bungalow Heaven* ligger nära varandra, har stora verandor och är förbundna med breda trottoarer och gångstigar, vilket typifierar de fotgängarvänliga bostadsområdena som New Urbanism förespråkar. Eftersom de uppfördes innan bilarna tog över Los Angeles och andra städer kan man nog hävda att vårt förhållande till sådana platser har förändrats. Med hänvisning till hur dagens arkitektur ofta betraktas som "stadd i rörelse"<sup>14</sup> är Klebergs fotografier av *Bungalow Heaven* tagna från gatan, som från en förbipasserande bil, vilket skapar ett avstånd som fjärrar oss från dessa anspråkslösa hus "välkomnande" natur.

Fotografierna i *Bungalow Heaven* är tagna i behagligt ljus i mulet väder och besitter en återhållen skönhet som uttrycker de humanistiska avsikterna bakom bungalowhusen utan att för den skull få ett nostalgiskt skimmer över sig. Det finns inga skarpa skuggor som stärker kontrasten, färgerna är matta och den vita himlen påminner om en kuliss, som om bilderna var tagna i en stor fotoateljé. Frånvaron av människor bidrar till en känsla av isolering vilket står i kontrast till husens personligheter, som främst framgår av trädgårdarna och verandorna. Folktomheten gör att detta bostadsområde börjar kännas som en övergiven filminspelningsplats där ett antal berättelser har utspelats i det förflutna, men eftersom arkitekturstilen är så förknippad med en specifik tidsperiod finns det få ledtrådar till vad som kan komma att hända i framtiden. Eftersom några hus tycks ha renoverats – kanske på 60- och 70-talen då det var modernt med fasader i vinylplast och puts – så blir de idiosynkratiska sammanbrotten i identifikationen med den historiska modellen en bekräftelse på den enhetliga karaktären i den "dröm" som dessa hus nu står för. Genom att behandla nostalgin inför traditionell bostadshusarkitektur och samtidigt visa att det förflutna ofta består av en serie representationer baserade på nutidens behov uttrycker Klebergs *Bungalow Heaven*-fotografier upplevelsen av husen som konstruerade bilder, samtidigt som de drar uppmärksamhet till en längtan efter historiska dagdrömmar som kan råda bot på avsaknaden av ett "här och nu".<sup>15</sup>

## Cabanon

"I masskommunikationens tidevarv är fönstret ännu en platt bild. Fönstret är en skärm." Beatrice Colomina<sup>16</sup>

De underliggande ämnena i Klebergs arbeten, från relationen mellan konstgjordhet och konstruerade miljöer (*The Dutch Model, World Park*) via den inneboende tvetydigheten i vår förståelse av natur och kultur (*World Park, Forest*) till den roll som simulation spelar i vardagen (*The Dutch Model, Bungalow Heaven*) finns på ett eller annat sätt närvarande i hennes aktuella projekt som fokuserar på Le Corbusiers Cabanon. Kleberg fortsätter att utforska byggnaden som en plats för perceptuella konstruktioner. Hennes verk är en undersökning av struktur och plats där många av de frågor som Le Corbusier behandlade i sin arkitektur behandlade sammanstrålar. Den 16 kvadratmeter stora stugan Cabanon uppfördes 1952 i den franska kuststaden Cap-Martin<sup>17</sup> och är Le Corbusiers mest avskalade version av sin "maskin för boende".

Bildtext: Hemmet som projektionsbås – Interiör från Le Corbusiers Cabanon. Fönster med havsutsikt.

Cabanon, belägen på en kulle på en pittoresk kustremsa, är byggd av rustika material och avsedd som en modell för effektivitet. Stugan har en påtaglig relation till platsen genom sin lilla skala och är ett konkret uttryck för Le Corbusiers idé om hemmet som en samling perceptuella upplevelser. Cabanon kan liknas vid ett projektionsbås varifrån betraktaren/den boende betraktar exteriören. En spegel som hänger mittemot ett fönster och återger utsikten över landskapet (vilket påminner om de projicerade bilderna i Platons grotta) är ytterligare ett bevis för Le Corbusiers besatthet av hemmet som en serie konstruerade representationer. Den nu legendariska stugan, uppförd av en av arkitekturens mest kända personligheter, har blivit ett turistmål, och de många reproduktionerna av dess exteriör förstärker husets funktion som en ikonografisk bild som står på kant med den lilla skalan, vilket erbjuder ett rikligt ämne för Klebergs undersökning av byggnader och platser som en serie komplicerade relationer bestående av projektioner, associationer och fiktioner.

## Bilden av byggnaden

Genom att fokusera på den mest gripbara av alla mänskliga företeelser, den byggda miljön tycks Kleberg presentera en mycket tydlig kontrast till den alltmer ogripbara samtiden. Vi går in, ut och runt byggnader så ofta och regelbundet att vi upplever dem på en nästan omedveten nivå. "Bilden" av byggnader förekommer samtidigt både som konstruktion, reproduktion och koncept, och alla bidrar till "verklighetsgraden" i vår uppfattning av givna strukturer. Genom ett bildspråk som inbegriper humor, ironi och konstgrepp använder sig Kleberg av mekaniska reproduktionssätt (fotografi, film) för att utforska representationens komplexitet i en tid som är överlastad av reproduktioner.

Genom att re-presentera föremål som själva är representationer (modeller, temaparker) eller "verkliga" byggnader och platser (Bungalow Heaven, Cabanon) som har blivit lika mycket idéer som föremål använder sig Kleberg av det mest ultimata verktyg som finns för att "fånga" det synliga, samtidigt som hon ställer frågor om sanningshalten i det vi ser. När Klebergs kamera försöker "fixera" konstgjordheten i sina ämnen och göra den beständig, blir fotografier och filmer, som nödvändiga metoder för att rekonstruera den "verkliga" världen minut för minut, överflödiga och genomskinliga. Genom att kombinera fotografiets förfärliga egenskaper med klara konceptuella föresatser, framkallar Klebergs konst en känsla av förlust, som dämpas av den subtila ironin inbegripen i begreppet att leka med våra föreställningar. Fångad i en serie genomskinligheter och reflektioner måste "verkligheten" i dessa bilder existera någonstans; inte precis i det som finns bakom eller framför eller i mitten, utan "där", på en plats som, för tillfället, fortsätter att undanlida oss.

## Bildkällor

Sidan xxx - George Maduroplein 1 2585 Haag, Nederländerna, sedd från Google Earth  
Sidan xxx - <http://www.arts-crafts.com/archive/sears/index.shtml>  
Sidan xxx - [www.solohabita.it/CABANON/cabanon30.jpg](http://www.solohabita.it/CABANON/cabanon30.jpg)

---

## Fotnoter

<sup>1</sup> Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," i *Illuminations*, red. och intr. av Hannah Arendt, övers. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969) s. 223. ("Konstverket i reproduktionsåldern" i sv. övers. av Carl-Henning Wijkmark. Ur förf:s *Bild och dialektik: essayer i urval och översättning* av Carl-Henning Wijkmark. Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposion, 1991)

<sup>2</sup> Beatrice Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1994) (*Privat och offentligt: modern arkitektur som massmedium*, Beatriz Colomina; sv. övers.: Catharina Gabrielsson, Lysekil: Pontes, 1999)

<sup>3</sup> Le Corbusier lade till ett periskop / en camera obscura i ritningen för våningen Beistegui i Paris. Beatrice Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, (Cambridge: MIT Press, 1994), s. 301-312

<sup>4</sup> Beatrice Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, (Cambridge: MIT Press, 1994), s. 320

<sup>5</sup> <http://www.glasssteelandstone.com/NL/HagueMadurodam.html>

<sup>6</sup> Madurodam, som byggdes i början av 1950-talet och besöktes av Walt Disney som där fick inspiration till en attraktion i Disney World, består av kopior av cirka 400 holländska hus i skala 1:25, samt en "befolkning" på 4 000 små figurer inbegripna i vardagsaktiviteter. I denna re-presentation har sociala konflikter och olikheter försvunnit i och med skalförändringen. Då allt förminskas lika mycket förstärks detta "samhälles" enhetliga karaktär.

<sup>7</sup> I sin essä från 1983 "The Precession of Simulacra" tycks Jean Baudrillard föregripa Google Earth då han hänvisar till Borges berättelse där "kejsardömet" gör en karta över riket som är så detaljerad att den är lika stor som själva kejsardömet" ... "Abstraktion utgörs numera inte längre av kartor, kopior, speglar eller koncept. Simulation utgörs inte längre av territorier, en referentiell varelse eller substans. Det är modellernas alstrande av det verkliga utan ursprung eller verklighet: en hyperverklighet." Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra" *Art & Text*, nr. 11 (september 1983)

---

<sup>8</sup> "Fotografier ger bevis. Något vi hör talas om men tvivlar på förefaller vara bevisat när vi får se ett fotografi av det." Susan Sontag, *On Photography* (New York: Picador, 1978). (*Om fotografi*; sv. övers. av Boo Cassel, Stockholm: Natur och kultur, 2001)

<sup>9</sup> <http://vgn.dm.gov.ae/DMEGOV/dm-pamush-recreation>

<sup>10</sup> [http://www.pps.org/great\\_public\\_spaces/list?type\\_id=23](http://www.pps.org/great_public_spaces/list?type_id=23)

<sup>11</sup> Stickley var en av de drivande bakom den amerikanska Arts and Crafts-rörelsen som hade sitt ursprung i John Ruskins och William Morris reaktion på de negativa effekterna av den industriella revolutionen i Storbritannien. Arts and Crafts-rörelsen var kritisk till att arbetet blivit alienerat och menade att man kunde få bukt med det genom att återförening "huvudet och handen", eller återvända till hantverket som en reaktion mot att arbetarna blev exploaterade av det industriella systemet. Morris mål var att skapa sociala reformer genom att förvandla både produktionssystemet och estetiken, som med hjälp av massproduktion hade spridit den överdrivna ornamentering som förknippades med viktorsiansk formgivning.

<sup>12</sup> Försäljningen av dessa modesta hus för 400 000 till 500 000 dollar på dagens heta fastighetsmarknad tyder på att historien som fantasi har återvänt. Det späder på spekulativen vilket gör idén om att hemmet är en plats där ens rötter finns och en länk till en naturlig omgivning absurd. I motsats till sitt ursprung som progressiva bostäder skapade som en reaktion på industriepokens alienerande egenskaper, har objektet (huset) blivit alienerat från sin ursprungliga funktion (boende) och tjänar nu en ny roll som "image" för spekulationsmarknaden. Objektet har nu också blivit en bild som underlättar sin egen konsumtion.

<sup>13</sup> New Urbanists är en grupp amerikanska arkitekter och planerare som förespråkar "traditionella värderingar" vad gäller gamla förstadssamhällen. Trots att en del av den kritik som de riktar mot senmodernismens villkor kanske är korrekt, så är det goda förflutna som de gör anspråk på att man bör återvända till en konstruktion genom selektivt minne och historisk pastisch, en noggrant utarbetad representation av historien som förskjuter den komplexa amerikanska arkitekturstilen till förmån för livet på en filminspelningsplats.

<sup>14</sup> Modernistiska arkitekter förstod att utvecklingen av nya tekniker som järnvägen och telefonen skulle förändra vårt sätt att uppleva arkitekturen. När landskapet betraktades i snabb rörelse och platsen på sätt och vis jämfördes med dess förbindelse vid en serie punkter, så började man uppleva rum, regioner och platser som relativa.

<sup>15</sup> På en affisch för en museiutställning av forntida iransk konst på Asia Society i New York kan man läsa: "Tror du att du känner till Iran? Tänk om. Upptäck den rika historien bakom dagens rubriker." Det är naturligtvis lovvärt att sätta in dagsaktuella händelser i ett historiskt sammanhang, men att ställa ut gamla, alltid "vackra", "kulturskatter" kan släta över komplexiteten i aktuella händelser.

<sup>16</sup> Beatrice Colomina, *Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media*, (Cambridge: MIT Press, 1994), s. 334

<sup>17</sup> Le Corbusier blev bekant med platsen genom sin vän formgivaren Eileen Gray som hade ritat och låtit uppföra en villa, E.1027, som han beundrade mycket. I en av den moderna arkitekturens märkligare episoder gjorde Corbusier ett antal väggmålningar i huset mot Greys önskan. Sedan köpte han en tomt intill E.1027 där han lät bygga Cabanon, varifrån han kunde övervaka (den så småningom övergivna) byggnaden fram till sin död.