

Kurs; AAHM01: Examensarbete i arkitektur/ Degree Project in Architecture, LTH; 2016; "I minnet är det två olika platser" – om samspelet mellan minne och arkitektur.



– om **samspelet** mellan minne och arkitektur.

Av: Catrin Malmgren.

Examinator: Gunnar Sandin; handledare: Mattias Kärrholm och Anna Pettersson



## Abstract

”In my memory, it’s two different places” – about the interplay between architecture and memory.

One of my strongest memories concerning architecture is the memory of a boy, riding his tricycle. He’s pedaling fast. He’s shooting through the corridors of the hotel where he’s living with his mom and dad. The doors to the hotel rooms on either side of him pass by in a fast pace. The wheels of the tricycle make muffled sounds against the soft carpets on the floor as the boy rides passed one corner after another. All of a sudden he stops riding his bike in front of two girls – identical down to the bows in their pigtails. ”Hello Danny” the girls whisper in one voice. ”Come play with us.”

In this memory, architecture is of crucial importance to the way I experience and remember the event, even though it does not play the main lead in the event. My focus is not directed towards the components of the building itself, but without these walls, ceilings, floors and doors, the scene that I remember from *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), would not possess the same chilling tensions, and both Danny and his tricycle would soon have fallen into oblivion.

During my first year of studying architecture, I had the word *architecture* defined to me as being a word to be used about a ”*construction with a certain height to the aesthetic ambitions*”. Any old construction could not be called architecture, according to the man (for it was a man, I remember that much even though I’ve forgotten his name) lecturing. Hence, for architecture to be produced, there has to be both a person that has ambitions for the construction, and (at least) one person to perceive these ambitions as he or she experiences the building.

This degree project focuses on the latter part of this production of architecture – the experience. An experience, that according to both philosophers and natural scientists, are dependent on both the physical circumstances at the time of the experience and on the accumulated memories of the person experiencing. In what ways do architecture and memory interplay?

## INNEHÅLLSFÖRTECKNING

<b>INLEDNING</b> .....	1
SYFTE.....	4
TEORI OCH METOD.....	5
<b>FÖRFÖRSTÅELSE</b> .....	9
USHMM.....	11
INDIVIDUELLT MINNE.....	13
KOLLEKTIVA MINNEN .....	15
<b>ATT UPPLEVA USHMM</b> .....	20
KÄNSLÖMÄSSIGT FÄRGADE UPPELVELSER.....	22
KÄNSLOR SOM MINNESUNDERSTÖDJARE .....	23
Känslores minneskomprimerande effekt.....	25
Känslores främjande effekt .....	26
Känslores stimulerande effekt .....	26
Den personliga kopplingen.....	27
KOLLEKTIVA KÄNSLÖSTÄMNINGAR?.....	28
Biologi och miljö i samspel.....	28
STRATEGIER FÖR KÄNSLÖMÄSSIG KOPPLING.....	30
Isolering .....	31
Spatial förvirring .....	33
Unfamiliarity .....	34
Omöjliga rum.....	37
Individuell orientering .....	39
Kollektiv orientering .....	41
Den mänskliga faktorn.....	43
Våra egna val .....	44
Ambiguitet.....	46

<b>ATT ÅTERKALLA MINNEN</b> .....	49
MINNESBILDER .....	50
SAKER JAG MINNS MED LÄTTHET .....	52
SAKER JAG MINNS MED VISS ANSTRÄNGNING .....	54
Fotografiskt minne .....	58
Andrahandsminnen .....	61
<b>ATT ANVÄNDA - slutdiskussion</b> .....	63
ARKITEKTURANALYS .....	64
Metodik .....	64
Retorik .....	67
DESIGNARBETE .....	70
Funktion eller upplevelse? .....	70
Känslöpåslag .....	71
Minnets narrativa tendenser .....	72
Uppleva vs att leva .....	73
Oro vs. glädje .....	75
I MINNET ÄR DET TVÅ OLIKA PLATSER .....	76
<b>APPENDIX I</b> .....	78
<b>APPENDIX II</b> .....	81
<b>BIBLIOGRAFI</b> .....	92

## INLEDNING

*“architecture’s much more than what we see – it’s what we hear, it’s what we touch, it’s what we smell, it’s part of our deepest, deepest dreams.”*

(Daniel Libeskind; Video  
Tawanda Scott Sambou, 2016)

Det är kanske inte underligt att Daniel Libeskind drömmer om arkitektur – hela hans yrkesliv är uppbyggt kring att skapa omforma, analysera och diskutera just arkitektur. De flesta av er som läser den här texten kommer förmodligen också att hålla med om att arkitektur är viktigt, men majoriteten av den byggda miljön går vi förbi utan att uppmärksamma den vidare - både vi som gått fem år på universitet för att studera ämnet och de som ägnat de senaste fem åren åt något helt annat. Samtidigt visar forskning att miljön vi befinner oss i påverkar oss mer än vad vi tror – både beteendemässigt, psykologiskt och fysiskt.

På Salk institutet, som inte bara är ett fantastiskt komplex av byggnader ritade av Louis Kahn, utan också ett framstående forskningsinstitut initierat av Jonas Salk,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En anekdot om Jonas Salk (1914-1955) säger förövrigt att han uppfann poliovaccinet just tack vare en arkitekturupplevelse. Enligt hans egen

har man påvisat att en mer berikad miljö, med ett bo, leksaker och strö, gör att vuxna laboratoriemöss återbildar neuroner i hjärnan i högre takt än vad mössen i de vanliga plexiglasburarna gör (Kempermann, Kuhn and Gage, 1997). För vår del spelar det inte så stor roll vad neuroner är för något, det räcker med att vi läser ut att det sker en förändring (i det här fallet en positiv utveckling) och att denna förändring kan kopplas ihop med miljön. Libeskind's uppfattning att det byggda är av största betydelse för oss tycks således ha bäring i neurovetenskapen, men det förändrar ju inte det faktum att vi kan gå förbi stora byggnader utan att ens lägga märke till att de existerar. Inte konstigt att Libeskind undslipper en liten suck när han säger:

*“Architecture has such an ambiguous status. In one end it is art and on one hand it is seen as something very pedestrian and very banal and maybe we don’t even notice it.”*

(Libeskind, 2016)

---

berättelse hade han fastnat i sin forskning då han begav sig till Italien, besökte en 1300-tals basilika och blev inspirerad. *“The spirituality of the architecture there was so inspiring that I was able to do intuitive thinking far beyond any I had done in the past. Under the influence of that historic place I intuitively designed the research that I felt would result in a vaccine for polio. I returned to my laboratory in Pittsburgh to validate my concepts and found that they were correct.”* (Salk citerad i Coleman, 2005).

Hur är det möjligt att arkitektur kan vara både i det närmaste osynlig och samtidigt påverka oss ända ner på cellnivå? Frågan är stor, men låt mig börja nysta i den genom att dela med mig av ett av mina starkaste minnen kring arkitektur. Minnet är av en pojke som cyklar på en trehjuling – inte utomhus såsom är brukligt när man cyklar omkring. Den här pojken cyklar inne på ett hotell. Han trampar snabbt på tramporna och far fram genom korridorerna. Han cyklar genom köket och det låter wsssh-wsssh-wsssh när han trampar om ett hörn. Dörrarna in till hotellrummen på vardera sidan om honom svischar snabbt förbi. Trehjulingens däck låter dämpat mot den mjuka mattan på golvet när pojken cyklar om ett nytt hörn – förbi fler dörrar. Han cyklar om nästa hörn – ännu fler dörrar. Han cyklar om ytterligare ett hörn innan han plötsligt stannar framför två flickor. ”Hello Danny”, viskar flickorna unisont. ”Come play with



Fig. 2: Danny i The Shining (1980).

us.” Man kan se på pojkens minspel att hans hjärta rusar och att han är rädd – han drar upp axlarna mot öronen och både munnen och ögonen är uppspärade. Samma reaktion kan man återfinna hos mig – även nu när jag sitter framför datorn och återkallar minnet för att skriva ner det – axlarna spänner sig automatiskt, jag kan känna att hjärtat slår snabbare och att mina händer blir svettiga.

Även för er som inte sett the Shining (Kubrick, 1980) och en gång blivit lika påverkade som jag av scenen där Danny möter tvillingflickorna i korridoren torde

Fig. 1: Danny och tvillingarna i The Shining (1980).



det vara möjligt att föreställa sig den reaktion jag beskriver, framkallad av den scen jag utmålat. Försök nu istället att framkalla liknande känsloreaktioner genom att föreställa er samma scen på en öppen plats fylld med andra människor, eller för all del helt platslös. I det här fallet har arkitekturen en avgörande betydelse för hur, eller att, vi minns händelsen, trots att den inte spelar huvudrollen. Det är inte på byggnadsdelar vårt fokus ligger utan på Danny och hans trehjuling, men utan dessa väggar, golv och tak hade scenen inte haft samma spänning och Danny och hans trehjuling hade snabbt fallit i glömska.

Minnet av den cyklande Danny illustrerar ett par antaganden som detta arbete bygger på:

1) *att* vår omgivning och därmed vår arkitektur har en fysisk påverkan på oss – exempelvis genom att styra vårt rörelsemönster såsom är fallet med Danny i mitt minne, eller genom att sätta ramar för det jag har möjlighet att uppleva, såsom är fallet med både Danny och jag själv som betraktare i samma minne. Teoretiker som Immanuel Kant, Martin Heidegger, Edward Casey och Sara Ahmed (med flera) har i fenomenologiska resonemang kring orientering och positionering, resonerat kring hur vårt fysiska och mentala förhållande till objekt och företeelser är avgörande för våra möjligheter att agera i relation till dessa.

2) *att* denna påverkan leder till inkodningen av ett minne – dvs. en

representation av företeelser och situationer i våra hjärnor. En kortare tid (sällan mer än några sekunder) kan vi hålla kvar en tanke i det som kallas för arbetsminnet, innan vi antingen börjar upprepa den eller påbörjar lagringen i långtidsminnet. (Wasling, 2013, s. 16; Sjödén, 1998). Edward S. Casey, professor i filosofi, går så långt som till att hävda att dessa lagrade representationer, minnen, till sin natur är platsorienterade, eller åtminstone platsunderstödda (Casey, 2000, s. 182). Minnet av Danny och tvillingarna på The Overlook Hotel är starkt inkodat i mitt långtidsminne – jag kan lätt återuppleva scenerna jag beskrivit för er och dra mig till minnes detaljer som tapetmönster (blå blommor), Dannys blå trehjuling och röda tröja med luva. Jag har däremot inget minne av platserna *jag* befunnit mig på när jag bevittnat dessa scener. De arkitektoniska elementen i scenen hör tydligt till filmen och främjar minnesbildning av scener, handlingar och rollkaraktärer.<sup>2</sup>

3) *att* detta minne i sin tur antingen påverkar oss på nytt eller glöms bort.

<sup>2</sup> Det finns teorier kring att en starkt känsloladdad, överraskande upplevelse kan leda till så kallade "flash-bulb memories" där detaljer i händelsen återkallas som lika tydliga som om vi upplevde dem i realtid. Utöver detaljer i själva händelsen brukar man också nämna att människor minns var de var och vad de gjorde när de fick höra talas om, exempelvis, mordet på Olof Palme eller 11 september attackerna. Min minnesbild av de beskrivna scenerna i *The Shining* innehåller många detaljer kring scenen i sig, men knappast några om omständigheterna jag själv befann mig i. För vidare diskussion, se nedan, s.54f.



Antonio Damasio, neurobiolog, har i ett flertal böcker argumenterar för att basen för vårt medvetande står att finna i att vi har en referensram bestående av både kroppsliga och mentala reaktioner att jämföra upplevda emotioner, perceptioner, minnen och tankar mot. Genom att emotioner, ”bilder” av vårt kroppstillstånd, jämförs med mentala bilder av andra företeelser och situationer framstår dessa som angenäma eller aversiva, de färgas med en viss kvalitet– och vi fortsätter att utveckla vår referensram (Damasio, 1994; Damasio, 2010). Scenerna från *The Shining* dök plötsligt upp i mitt medvetande igen när jag började undersöka objekt att studera inför det här arbetet och jag läste vad en amerikansk arkitekt - James Ingo Freed – hade att säga om ett av de museer han designade i slutet av 1980-talet:

*”From 14th street, you pass through the pseudo-governmental facade and turn – you turn two times, three times, and with the fourth turn, you’re inside. You can no longer look out, nor can the outside look in”*

(Freed, 1995, s.103)

Att läsa Freeds ord väckte minnesbilden av Danny på sin trehjuling. Och minnesbilden av Danny på sin trehjuling väckte intresset för byggnaden Freed beskrev. Mina associationer resulterade slutligen i att byggnaden Freed talade om, United States Holocaust Memorial Museum i



Fig. 3: USHMM sedd från 14th St.

Washington (USHMM) har kommit att bli den byggnad min undersökning utgår ifrån. På ett mycket påtagligt sätt har således ett minne producerat av ett antal filmkvällar påverkat arbetet som ska avsluta mina fem år av arkitekturstudier.

## SYFTE

I detta arbete kommer jag att fokusera på arkitektens medverkan i produktionen av minnen och samtidigt diskutera minnets påverkan på vår upplevelse av arkitekturen. Inspirerad av den initiala funderingen ”Hur är det möjligt att arkitektur kan vara både i det närmaste osynlig och samtidigt påverka oss ända ner på cellnivå?” ställer jag frågorna

- 1) På vilka sätt påverkar byggnader vår minnesfunktion?
- 2) På vilka sätt samverkar arkitektur och minne?

För att kunna diskutera arkitektens roll i minnesproduktion och vice versa har jag också behövt ställa mig frågan *hur* jag kan undersöka detta?

Denna diskussion, som inleds i kapitlet ”teori och metod” nedan, genomsyrar hela undersökningen av USHMMs

minnesproducerande funktion och tar upp en stor del av den avslutande diskussionen.

## TEORI OCH METOD

Undersökningen fokuserar på ovannämnda förintelsemuseum i Washington – ett minnesmärke och museum i ett, såsom ofta är fallet med förintelsemuseer (Wollaston, 2005). James Ingo Freed ritade museet med just minnesproduktion och minnesprovokation i åtanke. I tidskriften *Curator* skriver han:

*“this building is not made to be beautiful nor to suggest any specific evil. It is intended to establish a dialogue with memory, a dialogue of what happens to memory when the intention of the time passes.”*

(Freed, 1995, s. 100)

Diskussionerna utgår ifrån mina egna minnesanteckningar från mina besök vid United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), under fyra dagar i april, och kommer således att drivas av det självupplevda men diskuteras med hjälp av ett brett fält av teoretiker inom olika discipliner. Den teoretiska bakgrunden till arbetet är medvetet eklektisk. Upplevelser och minnen är komplicerade fenomen och olika vetenskapliga discipliner belyser delar av dessa på olika sätt. Man kan argumentera för att en djupdykning inom ett teoretiskt fält skulle ge en mer fullständig förståelse för just *den* aspekten och att min metod således ger en bredare, men samtidigt också något mera yttlig förståelse

för fenomenet som helhet. Då mitt arbete inte bara undersöker arkitektens roll i produktionen av ett minne (ett fenomen som är nog så komplicerat i sig) utan också *hur* man kan undersöka detta fenomen anser jag det vara mer fruktbart med ett bredare perspektiv. Referenslistan är således lång och spänner över så vitt skilda fält som förintelsestudier, queerfenomenologi och neurofysiologi för att nämna några.

Mina huvudsakliga inspirationskällor har dock varit Sara Ahmed och hennes diskussioner kring orientering och positionering i boken *Queer phenomenology* (2006), Jan och Aleida Assmans teorier kring socialt och kulturellt minne beskrivna i exempelvis kapitlet *Communicative and Cultural Memory* i *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (2008), Edward S. Caseys bok *Remembering* (2009), en fenomenologisk studie av minnet, samt Antonio R. Damasio neurobiologiska teorier kring känslors betydelse för upplevelser, minnesbildning och förståelse av jaget i boken *Descartes Misstag* (1994). Fenomenologin har under en längre tid visat sig vara tillämpbar som begreppsapparat inom arkitekturteorin. Dess fokus på upplevda fenomen lämpar sig väl för att analysera den fysiska miljö vi arbetar med inom arkitekturämnet. Neurovetenskapen är ett mer diskutabelt teoretiskt fält att koppla samman med arkitekturanalys. Naturvetenskapliga teorier, med dess krav på objektivitet och

testbarhet, kan tyckas i det närmast omöjliga att applicera på en gestaltningsprocess eller en analys, särskilt en som är fokuserad på upplevelse snarare än funktion.<sup>3</sup> Disciplinens landvinningar kan dock ge oss en djupare förståelse för de fenomen vi undersöker genom fenomenologin, liksom fenomenologiska resonemang möjliggör en förståelse för hur neuroners och synapsers aktiviteter i den fysiska hjärnan upplevs i det vi kallar medvetande (Ellis, 2006, 2013).

Metoden som används, detta att utgå ifrån det självupplevda för att analysera arkitektur, ett ämne som till sin natur är högst kollektiv, är inte heller det nytt. Kajsa Lawaczek Körner har under 2016 disputerat med avhandlingen *Walking Along, Wandering Off and Going Astray: A Critical Normativity Approach to Walking as a Situated Architectural Experience*, där hon på ett liknande sätt använder sina upplevelser under promenader i staden, nedskrivna i efterhand, för att utveckla en metod att använda promenaden som ett undersökande medel i arkitekturanalysen. Carola Wingren disputerade 2009 med en avhandling som analyserar författarens egen produktion av landskapsarkitektur och Katja Grillner använde sig av narrativ

<sup>3</sup> EBD – Evidence Based Design är ett fält som ansatt sig att basera design på vetenskapliga landvinningar. Det har särskilt anammats inom sjukvården, en plats som till sin verksamhet är funktionsinriktad. För diskussion kring EBD se exempelvis Martin (2014) eller Stichler (2015). Se även nedan, s.74f.

dialog, där författaren själv är en del av dialogen, i sin avhandling från år 2000.

Lawaczek Körner benämner sin metod som tillhörande den ”autoetnografiska” familjen. Så här i efterhand skulle man möjligtvis kunna använda detta begrepp för att beskriva även mitt arbete. I hennes avhandling från 2016 listar hon 39 sätt att skriva autoetnografiskt på.<sup>4</sup> Begreppet är således brett och jag har valt att inte fördjupa mig vidare i det. Jag valde redan innan resan att fokusera på upplevelsen av byggnaden i första hand för att sedan utveckla metodiken efter det.

I mitt arbete har jag besökt USHMM under fyra dagar i april månad, 2016. Mitt första besök utfördes en söndag eftermiddag, sedan var jag tillbaka på måndag eftermiddag, tisdag förmiddag och onsdag förmiddag den nästföljande veckan. Högsäsongen sträcker sig från mars till och med augusti. Jag har fått berättat för mig om köer som sträcker sig långt bortanför kvarteret museet ligger i redan en timme innan entrédörrarna öppnat, men upplevde själv inga sådana massiva besökarantal. Antalet besökare fluktuerade dock något beroende på dag och tidpunkt för besöket, med en tydlig dipp under det fjärde besöket på onsdagen, vilket inverkad på upplevelsen av museet.

<sup>4</sup> Listan har hon citerat ifrån Chang (2008), som i sin tur komprimerat den lista Ellis & Bochner publicerade 2000 (Lawaczek Körner (2016, s. 32 f.).

Under de fyra besöken fokuserade jag i tur och ordning på 1) upplevelse av utställningsrum, 2) utställningens innehåll, 3) den sammantagna upplevelsen av byggnadens minnesmärkesdel och dess utställningsdel samt hur dessa samverkar med varandra och 4) de övriga besökarna. Vid de tre första besöken antecknade jag först efter att jag bestämt mig för att besöket för dagen var över. Vid det fjärde besöket, där jag studerade de övriga besökarna antecknade jag under tiden samt fotograferade. På planet hem gjorde jag ett första försök att sammanställa mina upplevelser, och två veckor efter det sista besöket skrev jag under två dagar återigen ner vad jag sammantaget mindes av mina besök vid USHMM. Arbetet vilar alltså på sex stycken separata beskrivningar av upplevelser kopplade till USHMM: de fyra undersökningarna gjorda på plats och två olika minnen. De kommer nedan att hänvisas till enligt principen (§X.Y) där X representerar vilken beskrivning som hänsyftas och Y representerar vilket stycke i denna beskrivning som används.

Mina anteckningar har gått igenom flera stadier av tolkning och urval från det första nedtecknandet till deras presentation i föreliggande arbete. En tolkning skedde givetvis på plats under besöket. Nedtecknandet av minnet från den upplevelsen ledde till ett första urval och samtidigt en omtolkning. Processen att skriva ned ett minne kan vara mödosam. Trots ansatsen att fokusera på det nyligen upplevda väcks äldre minnen till liv och

pockar på uppmärksamhet och plats bland anteckningarna. Transkriberingen av de handskrivna anteckningarna ledde till ytterligare en omtolkning. I vissa fall en bokstavlig omtolkning, då jag inte förstod vad jag själv menat dagen innan och då noterade min tolkning av mig själv. I andra fall adderades ytterligare minnesassociationer till de första.

Detta leder till att det redan i minnesanteckningarna finns olika grader av reflektion – från den rena minnesanteckningen: *”metalltrappa – gånjudd igen”* (§4.2), till reflektioner: *”Det är svårt att säga vad som är det ena och vad som är det andra – är glasväggarna i den första korridoren utställningstekniska eller arkitektoniska element?”* (§3.2) vidare till analyser: *”Det är intressant att notera hur sociala våra känslor är till sin natur, även i en solitär situation. Anledningen till mina negativa känslor kring att vara vilse (om man nu kan säga ”vilse” – tillfälligt utan kurs kanske) låg inte i en rädsla om att inte hitta ut igen.”* (§3.1)

Eftersom fokus i det här arbetet ligger på arkitektens roll i produktionen av ett minne har jag försökt att inte bearbeta minnesanteckningarna alltför mycket. Det jag valt att skriva ner strax efter besöken och sättet jag valt att skriva ner det på vid de olika tillfällena kan, liksom minnena i sig, bidra till en förståelse för byggnadens påverkan på mig, en av dess besökare. Appendix II illustrerar dock ett sätt jag arbetat med anteckningarna för att kunna

analysera min egen minnesproduktion. Inspirerad av Georges Perecs klassiska verk *Jag minns* från 1978 har jag i paragrafform sorterat mina minnen utefter 1) vad jag minns med lätthet, 2) vad jag minns med viss ansträngning och 3) vad jag inte lagt på minnet. På detta sätt har jag kunnat undersöka vilka delar av besöken min hjärna har ansett vara relevanta och analysera hur detta kommer sig.

I bearbetningen av den slutgiltiga texten har ytterligare tolkningar och urval gjorts. Vissa anteckningar har valts ut som belysande exempel för den övergripande analysen av byggnaden och har använts som drivande element i berättelsen om hur en byggnad kan påverka minnesbildningen hos sina besökare. Alla anteckningar ligger dock till grund för analysen. De anteckningar som lyfts fram har snarare valts ut därför att de redan från början innehållit en stilistisk udd eller en grad av självreflektion.

Jag sällar mig, i och med mitt arbete att beskriva och analysera mina egna reflektioner, till den hermeneutiska traditionen och använder mig av den hermeneutiska cirkeln som arbetsredskap: de individuella delarna i min upplevelse vävs samman till en helhetsbild som i sin tur påverkar min förståelse av de individuella delarna och så vidare. Den hermeneutiska synen på våra möjligheter att uppnå förståelse utgör också en grund för exjobbets initiala antaganden – att vår byggda miljö utgör en del av den

förförståelse vi grundar våra tolkningar av nya upplevelser på. Lawrence M. Krauss, fysiker och kosmolog, har inspirerat med sitt förhållningssätt till vetenskap – de scenarier och förklaringar vi ställer upp och presenterar bör inte ses som odiskutabla sanningar utan som rimliga utifrån dagens samlade kunskapsläge sett (se exempelvis Krauss, 2012). Ny kunskap leder till att tidigare beskrivningar antingen stärks i sin rimlighet eller förkastas som orimliga. Förhoppningen och drivet bakom forskning måste vara att detta kunskapsläge hela tiden ska utvecklas och förflytta gränserna för vad som kan anses vara rimligt!

Arbetet är uppdelat i fem huvudkapitel. Efter den här inledningen kommer ett kapitel som behandlar förförståelse – här beskriver jag den förförståelse jag hade av byggnaden innan jag besökte den och diskuterar hur våra upplevelser och minnen hela tiden utvecklas och färgar våra upplevelser av nutid, våra upplevelser av återkallade minnen och våra förutsägningar av framtiden. Efter förförståelse riktar jag blicken mot min faktiska upplevelse på plats och de strategier man använder sig av i USHMM för att underlätta minnesbildning hos besökaren. Därefter undersöker jag, i kapitlet som heter ”att återkalla”, de minnen som formerats av mina besök i Washington. Slutligen diskuterar jag hur vidare kunskap om hur minne och arkitektur samspelar kan användas i samtal kring och fysisk produktion av arkitektur.



Fig. 4: Captain America – The Winter Soldier(2014).

## FÖRFÖRSTÅELSE

En dag i Washington vandrade jag omkring runt the Lincoln Memorial, där Martin Luther King höll sitt berömda tal och Marian Anderson sjöng för över 75,000 besökare. Jag gick uppför alla trapporna och hälsade på den stora statyn av Abraham Lincoln. Jag vände mig om, såg ut över vattenspegeln nedanför och fick en besynnerlig lust att springa längs med den avlånga poolen. Jag kunde se mig själv springa utan ansträngning längs långsidorna och spurta kraftfullt längs kortsidorna. När jag sedan gick ner mot poolen och började promenera in mot the Washington monument tog jag betydligt längre steg än tidigare. När som helst

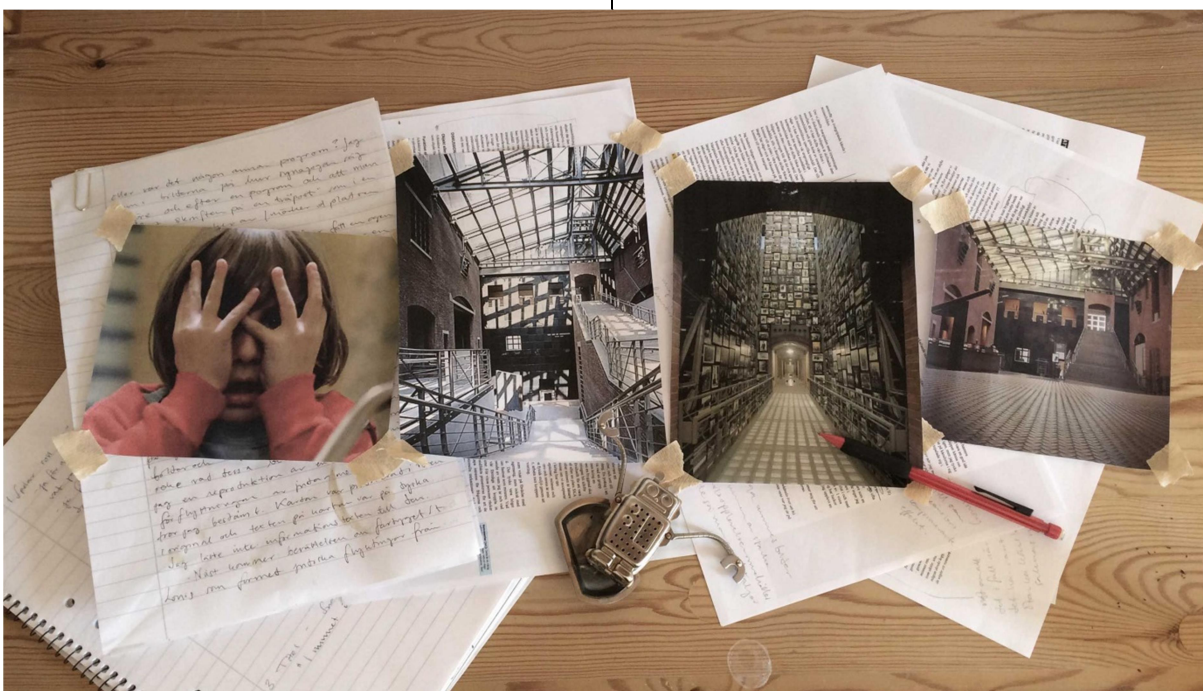
skulle jag kunna börja springa – det kände jag i kroppen! Känslan och farten höll i sig nästan ända fram till obeliskens, där jag stannade och vände mig om. Jag hade precis insett var känslan kom ifrån. I filmen jag sett på planet över till USA springer Captain America snabbt som vinden längs vattenspegeln jag precis promenerat vid. Bilderna jag fantiserat fram där jag såg mig själv springa var inte baserade på mina egna förmågor som löpare utan på det faktum att jag valt att titta på Captain America – The Winter Soldier (Russo & Russo, 2014) på planet. På ett mycket effektivt sätt hade min hjärna kopplat samman minnen av dåtiden med bilder om en möjlig (hm, nåja) framtid till en upplevelse i nuet.

För att förstå upplevelsen av arkitektur behöver vi ta alla dessa stadier i beaktande. Detta kapitel handlar om stadiet innan jag fysiskt var på plats vid USHMM i Washington. Det handlar om vilken information jag samlade på mig om byggnaden i sig, och det handlar om hur vår samlade kunskapsbank på både individuell och kollektiv nivå, medverkar till våra tolkningar och upplevelser av rum, objekt och händelser.

Planritningar finns samlade i Appendix I, för den intresserade, men de hörde inte till min förförståelse innan jag reste till USA. Jag hade en tanke om att hålla upplevelsen av USHMM på plats så ren som möjligt ifrån förutfattade meningar och undvek

därför att titta på ritningar (efter min inledning torde ni kunna ana att denna ansats var tämligen naiv och fruktlös!) Jag googlade inte byggnaden och jag läste inte några recensioner eller analyser. Istället var det arkitektens beskrivningar av både arbetsprocess och byggnaden i sig, utlästa ifrån en artikel i tidskriften *Curator* (1995), författad av Freed själv, samt passager i boken *Shoah Presence* (Neuman, 2016) där han citeras, som skapade associationer och mentala bilder av byggnaden. Bilder vars påverkan jag inte reflekterade över där och då, men som gjorde sig påmindra när jag väl kom på plats.

Fig. 5: Förförståelse.



## USHMM

– *Det här är en byggnad som avskärmar dig från omvärlden*, säger James Ingo Freed i artikeln i Curator. Han berättar att det längs med 14th Street löper en monumental blindfasad. En pseudo-institutionell skärmvägg som gör att byggnaden smälter in bland övriga institutioner kring the National Mall. För att ta dig in i byggnaden svänger du en gång, två gånger, tre gånger och med den fjärde gången är du inne. Det är inte möjligt att se ut och inte heller kan de på utsidan se in (Freed, 1995, s. 103).

Freed bestämde sig för att besökarna skulle exponeras gradvis för museet. Skärmen är det första steget. Nästa är entrén. (Neuman 2016, s. 131).

När du har tagit dig in genom entrén via 14<sup>th</sup> Street – då när du har svängt både en och två och tre gånger, kommer du fram till en rå stålkonstruktion. Freed kallar den för en hållplats: ”*en sorts industriell plattform eller lastbrygga med metallgolv*” (1995, s. 103).

– Vad är meningen med detta? undrar jag. På ett annat ställe i texten säger du att du inte ville att byggnaden skulle bli till scenografi, och att du var aktsam mot att lägga in alltför tydliga referenser (Freed, 1995, s. 99). Vad är då meningen med en industriell stålkonstruktion vid entrén?

– *Det var ett praktiskt sätt att hantera ett banalt men reellt bryderi*, svarar Freed i

Curator (1995, s. 103). Platsen har nivåskillnader som måste hanteras på ett eller annat sätt. Mellan 14th Street och 15th Street är det en nivåskillnad på 2.3 meter. Plattformen är således först och främst en praktisk lösning på det problemet.

Freed uttrycker också att han tycker att den passar in i stämningen i The Hall of Witness – den stora entréhallen. ”*The Hall of Witness är varken ett interiört eller ett exteriört rum*”, berättar han (1995, s. 104). Istället är det en slags innergård, täckt av takfönster vridna för att understryka den diagonala rörelsen genom rummet. I golvet speglas takfönstret av ett ljusspår i stenplattorna – ett spår som leder dig diagonalt över rummet, bort mot trapporna i den andra änden.

– *Nuförtiden tänker jag på den som The Hall for Coming and Going för där finns absolut ingen plats att stanna på! Det gör den [plattformen, min anm.], enligt min mening, till en sorts perrong* (Freed, 1995, s. 103 f.).

Som ett slags startpunkt för besöket då, tolkar jag. Platsen du väntar på innan du sätter fart över golvet i entréhallen ut i det övriga museet. Det kan jag förstå men varför var diagonalen viktig?

Enligt ett referat i Neuman hävdar Freed att publika byggnader tenderar att, väldigt bokstavligt, vara symmetriska projekt. Både därför att det finns en föreställning



om att programmatisk och rumslig symmetri gör att besökare lättare kan läsa av byggnaden och förstå hur den ska användas, men också därför att de byråkratiska processerna slipar bort alla oregelbundenheter. Så till den grad att byggnader förlorar en del av sin udd. Diagonalen i The Hall of Witness är ett svar på detta. Den är ett försök att frammana en obekväm stämning bland besökarna (Neuman, 2016, s. 135).

– Varför var det så angeläget att besökarna skulle känna sig obekväma? funderar jag på.

Svaret finner jag i artikeln i Curator: *”Jag tror inte att du kan förstå förintelsen intellektuellt”* svarar Freed, *”Du måste känna det!”* (1995, s. 100). Jag fortsätter att läsa: *”Lösningen kunde inte vara scenografisk, ingen temapark eller en Disney produktion. Inget rekonstruerat eller öppet ’förintelse-mässigt’ kunde finnas med. Men på något vis måste förintelsens ande röra sig genom byggnaden.”* (Freed, 1995, s. 99).

När du kommer in i The Hall of Witness vet du inte riktigt vart du ska gå – uppför trapporna eller nerför? In eller ut? Och väljer du att gå trappan ner möts du av en stålskulptur som tvingar dig till nya val – hur ska du röra dig förbi den? Höger eller vänster? berättar Freed, och menar att den förvirring man känner som ett resultat är äkta. *”Jag ville inte avbrutalisera föreställningen om förintelsen”*, säger han (Freed, 1995, s. 104).

Byggnaden är upplagd som en katamaran med två flyglar som ramar in entréhallen – husets centrum. En serie broar på femte, fjärde och tredje våningen kopplar samman flyglarna, berättar han. Trappor längs med kortsidan som vetter mot 14th Street kopplar samman våningsplanen. Korridorer och passager förbinder rummen med varandra. (Freed, 1995, s. 103).

När du kommer till byggnaden för du enligt Freed med dig din egen resonans – dina minnen och din personlighet. Han ville, enligt artikeln i Curator, att byggnaden skulle förstärka dessa – att den skulle fungera som en generator för din egen historia. Din egen bakgrund. Oavsett vad den är. *”Ju mer du tittar, desto mer kommer du att se. Ju mer du redan vet, desto tuffare blir besöket”*, avslutar Freed, (1995, s. 105).

James Ingo Freeds beskrivning om hur man tar sig in i byggnaden väckte ju, som tidigare nämnts, associationer till the Shining.<sup>5</sup> När denna tanketråd väl var väckt dök fler referenser till filmen upp. Isoleringen Freed talar om alldeles i början av vårt samtal väckte tankar på familjen Torrence isolering uppe på berget i The Overlook Hotel:

<sup>5</sup> En film som enligt en japansk undersökning toppar listan över ”tidernas läskigaste filmer”, framröstad av tittare på hemsidan play.com. När man utvecklade undersökningen till att mäta de fysiologiska reaktionerna av skräckfilmer visade det sig också att The Shining innehöll de scener som fick filmtittarnas hjärtfrekvenser att öka mest (Mail Online, 2013).



Fig. 6: The Overlook Hotel i The Shining (1980).

*”Problemet är de enorma kostnaderna det hade medfört att hålla vägen upp till [hotellet] öppen. Det är en 4 mil lång sträcka. Får i genomsnitt 6 meter snö på vintern.”* berättar hotelldirektören för Jack, och oss, i början av filmen. *”Jobbet i sig är inte ansträngande”,* fortsätter han, *”det enda som kan bli lite jobbigt här upp under vinter är, ehm, en svindlande känsla av isolering.”*

(The Shining, 1980)

Och när Freed beskriver hur byggnaden genomskärs av broar, trappor, korridorer och passager dyker bilden av det enorma labyrintliknande hotellkomplex, som filmen utspelar sig i, upp. En byggnad med korridorer som inte hänger samman, rum som omöjligt skulle kunna få plats och fönster och dörrar som byter plats och riktning.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Det finns filmtittare som ägnat många timmar åt att försöka rita upp hotellets planlösning och som

## INDIVIDUELLT MINNE

Idag är forskare inom så vitt skilda fält som egyptologi, neurovetenskap och sociologi överrens om att det inte bara är upplevelser som formar minnen utan att minnen även formar upplevelser som i sin tur formar minnen osv, osv (se exempelvis Assmann, 2008, Damasio 1994, 2010; Wasling 2013; Halbwachs & Coser, n.d.).

Det var, enligt Antonio Damasio, den brittiska psykologen Frederic Bartlett som i början av 1900-talet först lanserade teorin om att minnet förser oss med rekonstruktioner av händelser, snarare än exakta kopior. Bartlett beskrev varje ny återkallning av ett minne som en tolkning av det gamla – ett *nytt* minne, vilket skulle förklara att han och andra forskare uppfattat att minnesbilder utvecklas och förändras över tid (Bartlett i Damasio, 1994). Studier visar att vittnesmål vid

---

diskuterar hotellets omöjliga rumslighet på ett mer ingående vis än vad jag har möjlighet att göra här. Se exempelvis Ager (2016) och Ahi & Karaoghlanian (2016).

exempelvis brottmålsundersökningar blir mer inexacta ju fler gånger händelsen diskuteras och återberättas, samtidigt som personen som upplevt händelsen blir mer och mer övertygad om att det hen minns är korrekt. Detta gäller särskilt om personen diskuterat händelsen med andra (Sarwar, 2011).

Exakt hur minnesåterkallning går till, fysiologiskt, vet inte forskarna, men Edelman och Tononi (2000), Damasio (1994) m.fl. poängterar att våra minnen knappast kan bestå av representationer, hela bilder av objekt, händelser, ljud osv. Ett sådant system skulle inte bara bli ineffektivt utan också sårbart. Om minnen var statiska representationer i likhet med informationen som lagras i ett arkiv skulle ett skadat minne av exempelvis min fars ansikte kunna bli oidentifierbart, men ser vi istället på minnen som bilder i en dator uppbyggda av pixlar, kan en ganska stor del av pixlarna vara skadade eller förändrade och jag kommer ändå att kunna identifiera minnesbilden som varande min far. Vi har mer än 10 miljarder nervceller i hjärnan, neuroner, sammankopplade till ett multidimensionellt nätverk av neurongrupper. Varje nervcell har i genomsnitt 1000 kopplingar, eller synapser (Damasio, 1994, s. 54). Om vi ser våra minnesbilder som försök att återskapa mönster, som vi upplevt tidigare, i detta nätverk av neurongrupper som utgör våra hjärnor, skulle visserligen sannolikheten för en *exakt* reproduktion



Fig. 7: Pappa sommaren 2016.

vara låg (Edelman, 2004; Damasio, 1994). ”*Däremot kan*”, skriver Damasio, ”*sannolikheten för en ganska hög grad av överensstämmelse vara god, beroende på omständigheterna kring inlärningsstillfället och situationen när vi erinrar oss bilden i fråga*” (1994, s. 127).

Liksom en upplevelse av en helt ny händelse tolkas och färgas av våra tidigare erfarenheter kommer en ny rekonstruktion av ett minne tolkas och färgas av erfarenheter förvärvade sedan det senast återkallades. Eftersom varje återkallning av ett minne, enligt dagens sammanfattade forskningsläge, visserligen utgår från mönster vi upplevt tidigare, men ändå är en rekonstruktion av dessa konstruerade i realtid, har vi fördelen av att vid varje minnestillfälle få vår version av händelsen uppdaterad och således uppdateras också vår samlade referensram kontinuerligt. Våra minnen har beskrivits som bristfälliga

på grund av detta. Lita inte på ditt minne, skanderar Malou von Sivers på tv i sitt eget program "Malou efter tio" (tv4.se, 2015)! Låt inte din hjärna lura dig, uppmanar SvD (SvD.se, 2016)!

Men det som ses som en brist vid vittnesmål, där man eftersträvar en så exakt återgivning som möjligt, kan mycket väl vara den funktion som gör att minnena uppfyller sin biologiska roll – att möjliggöra för oss att förutsäga vår omedelbara framtid och därmed öka våra chanser till överlevnad. "Om vi inte minns vad som har hänt skulle vi heller inte kunna föreställa oss vad som kommer att hända", skriver Wasling (2013, s. 23). Hade dessa minnesbilder av vad som har hänt varit statiska skulle vi i många situationer stå inför den tidsödande uppgiften att reda ut vilka av våra motsägelsefulla minnen av liknande situationer vi ska använda oss av för att göra våra antaganden om framtiden. För organismens del, fortsätter Wasling, är det bättre att ett minne är användbart än att det är korrekt (2013, s. 23).

### KOLLEKTIVA MINNEN

En upplevelse helt ren från kontext existerar alltså inte. Våra upplevelser färgas ständigt av vår kroppsliga, eller fysiologiska kontext, av vår individuella historiska kontext (våra minnen av tidigare upplevelser) och av vår sociala och kulturella kontext.

Enligt Wasling, som refererades ovan, är minnets huvudsakliga uppgift att förbättra organismens chanser till överlevnad genom att skapa möjligheter för oss att förutsäga vår omedelbara framtid (2013). Denna evolutionära, biologiska fördel på individnivå har dock långtgående effekter även på ett socialt/ antropologiskt plan. På 1920-talet diskuterade Maurice Halbwachs, enligt referat i Assman (1995; 2008), minne som inte bara ett biologiskt fenomen *färgat* av vår sociala tillvaro utan som en *funktion* av vår interaktion och kommunikation med andra. Halbwachs förde med andra ord diskussionen om minne vidare från den naturvetenskapliga sfären till en social/kulturell sfär och vi ska göra samma sak, utan att för den sakens skull glömma dess biologiska grund (Assmann & Czaplicka, 1995; Assmann, 2008, s.109).<sup>7</sup>

De olika sociala grupper vi sällar oss till under våra liv upprätthålls genom att vi delar historia (minnen) och tradition, seder och bruk och antaganden om en fortsatt gemensam framtid. Det gemensamma är huvudsentensen här – en grupp vars medlemmar inte identifierar gemensamma drag med övriga gruppmedlemmar skulle knappast kallas för just grupp. Genom att ständigt reproducera gruppens historia –

<sup>7</sup> Sigmund Freud och Carl Gustav Jung utarbetade likaså teorier om kollektiva minnen, under samma tidsperiod som Maurice Halbwachs. Både Freud och Jung diskuterade dock kollektivt minne som en del av vårt individuella undermedvetna – inte som en social funktion (Assmann, 2008, s. 109; Straub, 2008).

att återberätta episoder man upplevt tillsammans, eller upprätthålla traditioner och ritualer stärks samhörigheten mellan individer och gruppen konsolideras. Det är minne som gör så att vi överhuvudtaget kan leva i grupper och samhällen, skriver Jan Assmann, och, fortsätter han, att leva i grupper och samhällen gör i sin tur så att vi kan forma minnen (2008, s. 109).

Utöver vårt inre jag, vars byggstenar, enligt Assmann, består av våra individuella minnen, innehar vi också olika sociala roller. Vi identifierar oss som mamma, dotter, granne eller ”den där tjejen som alltid använder sig av ironi när hon vill vara rolig” – roller som får betydelse enbart i relation till andra människor runt omkring oss. Dessutom kan jag identifiera mig utifrån min kulturella tillhörighet. Jag kan identifiera mig som svensk. Som västmanlänning. Som arkitekt. Som kattägare. Här spelar andra former av minnen in för att forma min identitet, skriver Assmann (2008, s. 109).

**Kommunikativa minnen** – att var dag träffas och interagera och kommunicera bygger upp våra sociala roller. Edward Casey kallar dessa för just *sociala minnen* (Casey, 2016). Det är minnen som delas av människor som redan har en personlig koppling till varandra. Genom kommunikation formas och förmedlas minnen som visserligen är individuella upplevelser men som samtidigt relaterar till kollektivet.

Sarwars (2011) undersökning, som jag refererade till ovan, visade att vi genom att diskutera våra minnen med andra förändrar dem mer än om vi håller dem för oss själva. Och Wasling menar att vi automatiskt anpassar våra minnen efter varandra när vi delar dem med andra som upplevt samma sak (2013, s. 86).

Information om hur någon annan upplevde samma händelse som jag sällar sig till grundinformationen och nästa gång jag återkallar händelsen finns även den nya informationen med i berättelsen. På så vis underlättar minnets plasticitet att en viss konsensus kring upplevelsen av händelser eller, för all del, byggnader och rum, uppnås, trots att upplevelsen av minnet i sig givetvis är en individuell erfarenhet.

Stina Hagelqvist har i en artikel beskrivit hur hennes individuella minnen av arkitektur ”smittats” av organisationen Svenska Arkitekters Riksförbunds (SARs) bildarkiv, som startades 1947, och den bildförmedlingsverksamhet de ingår i. Arkivet överlämnades till Sveriges arkitekturmuseum (SAM – sedermera Arkitekturmuseet) när SAR bildade detta 1962 och har sedan dess flitigt använts i utställningar och publikationer av organisationer samt lånats ut till andra utställningar, artiklar och forskning (Hagelqvist 2016).

**Bilderna** har således fått en enorm spridning inom alla former av media som på något vis diskuterar arkitektur. De har,

enligt Hagelqvist *”befästs som exponenter för de byggnadstyper, arkitektur, den tid och/eller funktion de illustrerar”* och de dyker gång på gång upp i minnet hos författaren själv när hon betänker arkitektur. Hon beskriver det som att bilderna av dessa byggnader är som *”etsade på näthinnan”* och de kan när som helst väckas till liv (Hagelqvist, 2016).

På ett individuellt, fysiologisk plan kan vi beskriva det som att dessa bilders eller minnens synaptiska kopplingar och associationer stärks var gång de dyker upp i en tidning, på en utställning eller i ett återkallat minnes. Dessa blir då allt lättare att dra sig till minne igen och *”dyker upp”* i samband med andra minnen, nya bilder eller händelser.

Samtidigt laddas de, enligt Hagelqvist, av ett slags symboliskt kapital i och med att organisationerna som står bakom detta bildarkiv uppfattas som både trovärdiga och kompetenta – auktoriteter inom ämnet arkitektur.

*”Man kan, med utgångspunkt i Pierre Bourdieus teorier säga, att varje gång ett projekt valts ut av en redaktionskommitté, en utställningsnämnd, jury eller författare har det godkänts som representant eller exempel.”*

(Hagelqvist, 2016)

För var gång de väljs ut blir det således alltmer *”riskfritt”* att välja dem igen nästa

gång ett exempel byggnad ifrån en viss arkitekt, stil eller tid behövs. De är redan godkända av andra auktoriteter på området samtidigt som de har vunnit plats i det kollektiva medvetande som legitima exempel genom sin tidigare användning. Var exponering gör att bilden eller byggnaden får större relevans både för kollektivet och för individen, vilket i sin tur medför att det oftare refereras till i samband med nya händelser både inom och mellan individer. Det blir en slags kvantitativ effekt av att SARs bildarkiv används så flitigt för att beskriva svensk moderna arkitektur.

I en grupp som bygger hela sin samhörighet på kommunikation och berättande sker en naturlig sällning i mängden information som hör till gruppens historia, genom att minnen bleknar och glöms bort. Antropologen Jan Vansina påvisade, när han undersökte samhällen i Afrika baserade på en muntlig tradition, att vardagligt kommunicerade minnen har en tidsbegränsning på 80-100 år, eller ungefär tre generationer (Vansina, refererad i Assmann, 2008). Den senaste tidens händelser, eller den närstående historien, utgör en stor del av den interaktiva kommunikationen, men ju längre tiden går, desto mer förskjuts dessa händelser till bakgrunden. Information om detaljer i händelsen bleknar bort och slutligen förlorar händelsen sin funktion som sammanhållande minne (Assmann, 2008).

I takt med att våra samhällen har utvecklats har vi fått nya möjligheter att bevara och dela med oss av information. Skriftsystemet, tryckkonsten, skrivmaskinen, datorn, externa hårddiskar och lagringsmoln på nätet har gjort det möjligt att bevara, och dela, till synes oändliga mängder med information, med människor över hela jordklotet! Vi har möjlighet att känna kulturell samhörighet med såväl våra närmsta grannar längre ned på gatan som med ungdomarna runt Harajuku-stationen i Tokyo och till och med med människor som lever utanför vår egen tid!<sup>8</sup>

Allt kan sparas och allt har ett potentiellt värde. För trycksaker finns lagen om pliktexemplar av dokument, som förpliktigar exempelvis Kungliga Biblioteket att bevara ett exemplar av varje tryckt skrift eller dokument i Sverige som ges ut för spridning antingen till allmänheten eller till en ”större sluten krets” (med ”större” menas här en upplaga på ca 30 exemplar eller fler) (Kb.se, 2016). Mängden information som ska bevaras blir snabbt ohanterlig för en enskild person och oanvändbar som praktisk gruppssammanhållare. Svårigheterna idag, när information ska sammanställas till något användbart, är

<sup>8</sup> Se exempelvis Jean M Auels böcker om Ayla som i början om bokserien lever tillsammans med en grupp neanderthalare, eller filmerna om the Terminator med Arnold Schwarzenegger i huvudrollen som roboten som reser tillbaka i tiden för att dyka upp i vår egen nutid.

sällan brist på information, utan överflödet av densamma. Hur sällan man i mängden?

För uppförda byggnader finns ingen sådan lag om pliktexemplar, men var byggnad som uppförts, hur ”ful” vi än må anse den vara, har potential att säga något om den tid den uppförts i och den kultur den uppförts av och borde enligt det resonemanget sparas för eventuell framtida analys. När det gäller byggnation har dock motsatsen till bevarande – destruktion eller ombyggnation – likaså potential att säga något om den tid och den kultur som beslutar om rivningen!<sup>9</sup> Här är med andra ord svärdet tveeggat. Varje beslut har, liksom byggnation i sig, potentiellt, historiskt och kulturellt värde.

Våra samlade, tidigare upplevelser både som individer och som gruppmedlemmar, påverkar således vår upplevelse av arkitektur i nutid och färgar våra förväntningar inför framtida upplevelser.

<sup>9</sup> Diskussionerna kring de förstörda Buddhatatyerna i Bamiyandalen är ett exempel på detta resonemang draget till sin spets. UNESCO har argumenterat för att platsen ska lämnas orörd för att vittna om det förstörda kulturarvet och att man genom att återskapa statyerna riskerar att ägna sig åt historieförvanskning. Invånarna i Bamiyandalen själva har dock argumenterat för att de numera tomma nischerna känns som två gapande sår och har föreslagit en kompromiss genom att fylla den ena nischen med en Buddha, som inte nödvändigtvis behöver vara en kopia av den gamla. UNESCO söker således bevara det historiska värdet i de ruiner som existerar. Detta innebär dock att ett potentiellt framtida historiskt värde (historien om hur invånarna i Bamiyandalen tog sina Buddhanischer tillbaka efter Talibanernas frammarsch) inte tilläts konstrueras. För vidare diskussion, se exempelvis Janowski (2011).

Fysiologiskt är inte fantasifulla förväntningar och minnen särskilt olika från varandra. Bilder av en förväntad framtid frambringas på samma sätt och på samma platser som bilder av en upplevd dåtid (Damasio, 1994, s. 127) och medverkar, liksom andra erfarenheter, till vårt samlade referensverk. Då när jag läste Freeds ord och såg på bilderna var min upplevelse av byggnaden på sätt och vis

starkare än vad den är idag. Den behövde inte förhålla sig till verklighetens krav på exempelvis funktionalitet och organisation utan kunde helt och hållet färgas av Freeds entusiasm och min egen fantasi. För varje gång jag fantiserade om byggnaden blev jag mer och mer övertygad om att min upplevelse var korrekt tills jag, enligt min egen minnesanteckning, *”stod där och konstaterade att min bild av verkligheten inte stämde överrens med den verklighet jag upplevde.”* (§6.2)



## ATT UPPLEVA USHMM

Jag kommer fram till United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) från 15th street och kan inte riktigt känna igen mig. Framför mig tornar en fabriksbyggnad i rött tegel upp sig. Jag har studerat vad arkitekten sagt om sin byggnad och går närmre för att försöka uppleva det James Ingo Freed beskriver. Ett första steg in i byggnaden genom en neoklassisk fasad, skapad för att inte stå ut från de omgivande institutionerna – en

Fig. 8a: USHMM sedd från 15th St.



första barriär mot omvärlden. En välvd vägg av kalksten. Vilken vägg? Här finns ingen vägg! Här finns en kub av kalksten med lätt upplösta kanter, men hur mycket jag än försöker kan jag inte ta ett ”första steg in i byggnaden” genom dessa. För en sekund dyker tanken om att jag kanske är i fel stad upp. Tänk om jag åkt till fel museum? Egentligen vet jag ju att det finns två ingångar – två ingångar med olika karaktär – en på var sida om huset, men det har liksom undslupit mig just nu. Jag har vandrat runt i Washington sedan halv åtta. Jag bor på ett vandrarhem där man tycker att det är en god idé att hänga upp trasiga tygstycken framför fönster som inte helt går att stänga, jag har över fyra timmar kvar tills min biljett säger att jag kan gå in på den permanenta utställningen på museet och nu är jag inte ens säker på om jag är i

Fig. 8b: USHMM sedd från 15th St.



rätt stad. Det är svårt att känna sig mer vilsen än vad jag gjorde där och då.

En kopp kaffe och en bagel senare börjar skolklasserna dyka upp.

– *När ni tittar upp på byggnaden, vad ser ni då?*, frågar en lärare sina elever. Kanske är jag inte på fel plats ändå?

– *När vi kommer in, studera arkitekturen noga, fortsätter hon, den är en väsentlig del av den här upplevelsen!*

Nej, det här är nog rätt plats. Det känns som att läraren riktar uppmaningen direkt till mig, trots att jag sitter på trappan en bit därifrån. Fokusera nu!

I föregående kapitel beskrev jag upplevelser som föränderliga. Jag beskrev hur vi kan ha en upplevelse av en plats innan vi besökt den, under tiden vi är där och att denna upplevelse förändras något för varje gång vi återkallar den. För min del var det dags att uppleva på plats nu. Under alla mina inre dialoger med Freed hade han tryckt på vikten av en kroppslig, känslomässig upplevelse av byggnadens ämnesområde. *”Jag tror inte att man kan förstå förintelsen intellektuellt. Man måste känna det.”*<sup>10</sup> sa Freed innan jag reste iväg till USA. Arkitekturen är inte ett fristående kärll för sitt innehåll, berättade

<sup>10</sup> “I don’t believe you can understand the Holocaust with the mind. You have to feel it. I wanted to do something visceral here.”

han för mig. Den är en del av utställningen (Freed, 1995, s. 100).

Det här kapitlet handlar om upplevelsen av arkitektur. Det handlar framförallt om den kroppsliga aspekten av den upplevelsen och dess medföljande känslomässiga uttryck.<sup>11</sup> Emma Nilsson har diskuterat det kroppsliga ianspråktagandet av rum i en avhandling från 2010. Hon inleder avhandlingen med ett antagande om *”att arkitekturens rumsliga och materiella egenskaper sätter gränser och skapar förutsättningar för hur vi tar vår miljö i besittning”* (Nilsson, 2010, s. 10). Ett antagande som hon själv beskriver som både viktigt och samtidigt banalt. Det kan tyckas självklart att ett rums fysiska egenskaper också påverkar dess brukare, men frågan hur denna påverkan ser ut, om och i så fall hur vi kan styra den, har varit en av knäckfrågorna under arkitekturutbildningen. USHMM är tänkt, ritad och byggd för att provocera fram känslor och minnesassociationer, detta enligt arkitekten själv, och jag undrar hur han hanterat att översätta de känslomässiga aspekterna av förståelsen av förintelsen till tredimensionella, fysiska

<sup>11</sup> Jag sällar mig här till en rad neurovetenskapliga forskare som ser känslor som ett fenomen framkallat av kroppsliga förändringar – fysiska förändringar som ökad eller minskad blodtillförsel till delar av kroppen, ökat eller minskat tryck på våra lemmar, temperaturförändringar eller elektroniska och kemiska reaktioner i hjärnan som respons på exempelvis en rumslig upplevelse, ett objekt eller en händelse (vare sig detta upplevs i realtid eller återkallas som ett minne) (Allen, Kaut och Lord, 2008; Damasio, 1994, 2010).

byggnadsdelar och rum? Hur ser USHMMS känslomässiga påverkan på dess besökare (i det här fallet: mig) ut?

## KÄNSLOMÄSSIGT FÄRGADE UPPLEVELSER

Det finns svårigheter med att tala om känslomässigt färgade upplevelse. Minns bara mina känslor beskrivna för ett par rader sedan – jag kände mig besviken, nedstämd och vilsen – känslor frammanade både av mina erfarenheter från samma morgon, min förståelse av byggnaden, och mina förväntningar på vad jag skulle komma att uppleva. Risken är stor att personen som kommer efter mig skulle beskriva sin känslomässiga upplevelse på ett helt annat vis. Kan ni föreställa er skolungdomarna tillsammans med sin arkitekturintresserade lärare komma i närheten av att känna besvikelse, vilsenhet och nedstämdhet där de står inför museientrén?

Precis som med minnen är känslor subjektiva till sin natur. De uppstår inom mig själv och är otillgängliga för alla andra så länge jag inte verbaliserar dem eller uppvisar fysiska tecken som kan tolkas av andra som att jag upplever en känsla.

Häri ligger en av svårigheterna med att diskutera känslor som centrala för upplevelsen av ett fenomen: även om vi anammar neurovetenskapliga teorier om att grunden till de känslor vi identifierar, verbaliserar och uppvisar är fysiologiska reaktioner i kropp och hjärna och därmed

universella. Bara för att emotioner<sup>12</sup> helt enkelt är kemiska och neurala responser på yttre och inre stimuli (en högst fysiologisk funktion som utvecklats genom evolutionen därför att det ger oss och andra organismer med liknande funktioner bättre förutsättningar att överleva), är det inte alls säkert att samma stimuli leder till samma fysiologiska reaktion hos två olika individer (Allen, Kaut & Lord, 2008; Damasio, 1994, 2014) Och även om vi är två individer som upplever samma fysiologiska reaktion, är det inte säkert att vi kommer att tolka dessa som känslor av samma art och sedan använda liknande ord för att verbalisera dem. Första gången jag gick in i Antoni Gaudís (ännu icke färdigställda) katedral La Sagrada Familia i Barcelona använde jag uttrycket ”wow” för att beskriva känslan av att lyfta blicken och titta upp mot valvet många meter ovanför mitt huvud. Jag hade kunnat stå kvar där hur länge som helt, kändes det som, och bara stirra upp mot taket. Känslan kan jämföras med svindel – en kroppslig reaktion som gör att det känns som att marken gungar under fötterna, att man själv svajar eller att omgivningen snurrar runt! Jag upplevde den här händelsen som positivt överväldigande. Det lätta suset i magen och känslan av att förlora balansen jag upplevde går att jämföra med känslan av att befinna sig högst upp i den första backen i en bergochdalbana och jag älskar bergochdalbanor! Mitt sällskap använde

<sup>12</sup> Antonio Damasio skiljer på den fysiska reaktionen – *emotionen* och upplevelsen av denna fysiska reaktion – *känslan*.

istället uttrycket ”oj, jag måste sätta mig ner” för att beskriva samma upplevelse, innan han tog sig för pannan och lutade sig mot närmsta vägg.

Ralph D. Ellis vid Atlanta University har diskuterat svårigheterna med att använda sig av enbart naturvetenskapliga metoder i studiet av medvetandet, av upplevelser av händelser, minnen och känslor. Om vi antar att medvetenhet är lika med fysiska processer i hjärnan skulle vi, genom att tillräckligt noggsamt studera hjärnan hos någon som är kär, kunna veta exakt hur den medvetna känslan av att vara kär upplevs – utan att addera ytterligare information, säger Ellis. Men faktum är, fortsätter han, att forskaren måste inkludera en jämförelse med minnen av egna subjektiva upplevelser för att kunna förstå hur försökspersonens medvetande upplevs subjektiv (Ellis, 2013, s. 497).

Å andra sidan finns det alltid tolkningsutrymme i en introspektiv beskrivning av en upplevelse. De ord jag använder för att beskriva min subjektiva känsla kan mycket väl väcka andra associationer hos den som läser, eller hör, orden än vad de gör i mig. Betänk min beskrivning av känslan av att se upp mot katedralens valv som ”att befinna sig högst upp i den första backen i en bergochdalbana” – för olika människor kan den meningen förmodligen väcka diametralt olika associationer, alltifrån pur glädje, via anspänning och ängslan till ren skräck.

– ”*Det finns inga färdiga recept för att få fram användbara fenomenologiska reflektioner som skulle få envars introspektiva reflektioner att överensstämma med alla andras.*” säger Ellis (2013, s. 493). Han menar att fenomenologin och neurovetenskapen behöver varandra – kognitiv teori behöver kunna redogöra för subjektivt medvetande på ett sätt som är kompatibelt med dess krav på objektivitet och empiri, medan förhållandet mellan medvetande och kropp är av fortsatt vikt för fenomenologin eftersom, säger Ellis, frågan kvarstår hur man ska få upplevsedata att bli jämförelsebara (2013, s. 493).

## KÄNSLOR SOM MINNESUNDERSTÖDJARE

Trots svårigheterna med att förutsäga andras subjektiva upplevelser står jag nu inför en byggnad som beskrivits som ”*den känslomässigt starkaste arkitekturupplevelse de flesta av oss någonsin kommer att erfara*” av arkitekturkritiker Jim Murphy.<sup>13</sup> En byggnad som skapats med ansatsen att tala till känslor snarare än logik (Freed, 1995, s. 100). Både Murphys recension och Freeds ansats tycks, enligt ovanstående resonemang minst sagt vanskliga!

Hur ska du kunna tala till alla tusentals individuella besökares känslor, James?

<sup>13</sup> ”The most emotionally powerful architectural event most of us will ever experience.” (Murphy citerad i Paris, 2015, s. 339)

undrar jag. Jim, du får vänta lite. Jag måste koncentrera mig på byggnadens faktiska påverkan nu.<sup>14</sup>

Freed tycks antyda att just när det kommer till förståelsen av Förintelsen är våra känslor till och med överlägsna vårt intellekt. Han skriver att han tror att ”*det är omöjligt att förstå förintelsen intellektuellt*” och att ”*man måste känna det*” (Freed, 1995, s. 100). Och faktiskt kan han ha en neurologisk poäng där! Forskningen kring minne har gång på gång visat kopplingen mellan känslor och minnen. Allen, Kaut & Lord skriver

”*Emotions, and the neural system(s) involved in their production, are instrumental to cognition, learning, memory, and successful adaption*”

(2008, s. 121)

Grunden till detta ligger i att minnets huvudsakliga, eller evolutionära, uppgift har varit och är att förbättra organismens möjligheter att överleva och att känslorna fungerar som ett slags guide för vårt handlande, menar Pontus Wasling, hjärnforskare och läkare vid Sahlgrenska sjukhuset (2013). I korthet går teorin om detta guidesystem<sup>15</sup> ut på att våra känslor

<sup>14</sup> För en vidare diskussion om Jim Murphy, se nedan, s 69f.

<sup>15</sup> Damasio kallar detta guide system för ”teorin om Somatiska markörer”. Se även Bartol & Lindquist (2014) för en vidare diskussion kring SMH – somatic marker hypothesis. Även om inte alla forskare håller med om alla detaljer i Damasio teori om somatiska markörer tycks man vara

visavi en händelse eller ett objekt, må det vara upplevt i realtid, här och nu, eller återkallat i ett minne, antingen upplevs som angenäma eller obehagliga. De får oss att vilja närma oss det som frambringar angenäma känslor (positiv valens) och det får oss att vilja avlägsna oss från det vi upplever som obehagligt (negativ valens).

Känslor är, enligt Damasio, det ”*konkreta förnimmandet av[...] kroppens landskap.*” När upplevelsen av detta landskap tidsmässigt sammanfaller med ”*förnimmandet eller hågkomsten av någonting annat som inte är en del av denna kropp – ett ansikte, en melodi, en doft – kommer känslorna att ge karaktär åt detta andra.*” (Damasio, 1994, s. 18 f.)

Genom att vi registrerar och minns både sakdetaljer i upplevelsen, vår känslomässiga reaktion på denna och hur vår tankeprocess sedan förändrats, både till karaktär och effektivitet, bygger vi upp den referensram vi diskuterade i föregående kapitel. Vi kan sen börja jämföra upplevelser mot dessa för att förutsäga möjliga händelseförlopp, värdera dessa möjliga förlopp utifrån vilken känslomässig reaktion de troligtvis kommer att framkalla hos mig eller vilken effekt de kan komma att ha på min omgivning och sen välja vilken reaktion

överrens om huvudtanken som beskrivs ovan. Allen, Kaut & Lord diskuterar flera teorier kring emotioner och minne i kapitlet *Emotion and Episodic Memory*, refererad till ovan (2008). Där diskuteras också ”valens-teori” som en alternativ teori för ungefär samma fenomen.

som är ett adekvat svar på vår upplevelse. (Damasio, 1994, 2010; Allen, Kaut och Lord, 2008; Wasling, 2013)

Om vi går mitt i vägen och hör ett motorljud öka i styrka och intensitet bakom oss hoppar vi snabbt upp på trottoaren. Om vi känner någon knacka oss på ryggen och samtidigt hör vår faster Christinas vänliga röst kan vi lugnt vända oss om med ett leende på läpparna. Och om vi ser den där tjejen eller killen vi hade ett genant rendez-vous med den där fredagen för en vecka sedan kan vi med hjälp av vårt minne och vårt känslomässiga guidesystem snabbt komma fram till att det är bäst att svänga runt ett hörn och byta riktning så undviker vi en potentiellt jobbig situation.

Utan känslor, skriver Damasio, hade vi tagit långt mer tveksamma beslut. Han tar upp en patient han arbetat med som exempel. Patienten hade en specifik hjärnskada som gjorde att hans emotionella system var satt ur spel. Vid första anblick var han en uppenbarelse av logik och intellekt, men trots att hans intelligens var opåverkad tog han gång efter annan beslut som påverkade hela hans tillvaro negativt (Damasio, 1994, s. 15f.).

### **Känslors minneskomprimerande effekt**

Pontus Wasling, hjärnforskare och läkare vid Sahlgrenska sjukhuset, menar att hjärnan har en förmåga att komprimera komplicerade händelseförlopp till känslor

för att effektivisera hantering och användandet av minnet. (2013, s. 70). Istället för att söka förstå alla politiska och ideologiska turer – alla varför, hur, vem och när – kan vi genom att fokusera på känslan av att uppleva rum, bilder, ljud och doft, och reflektera över de minnesassociationer de väcker hos oss tillägna oss huvudsentensen i det museet har att berätta.

För vår överlevnads skull är det ofta viktigare att minnas den känslomässiga färgningen av en händelse än sakdetaljerna, skriver Wasling. Detta gäller särskilt om händelsen genererat negativt dramatiska känslor som direkt äventyrar vår hälsa (2013, s. 70). Har du upplevt en kraftig turbulens när du flyger och känt blodtrycket rusa i höjden, är det mycket möjligt att du kan komma att uppleva en liknande kroppslig reaktion nästa gång du flyger. Vi människor är till och med så inkännande att det kan räcka med att sitta bredvid någon på ett flygplan som uppvisar en kraftig rädsloreaktion för att våra egna känslor ska triggas vid senare flygresor (Schindler et. al., 2015).

Således kan den känslomässiga kärnan stanna kvar hos oss långt efter det att de detaljer som lagrats in i hippocampus fallit i glömska, eller också kan vi (för att koppla tillbaka till Freeds uttalande om att Förintelsen bäst förstås känslomässigt) hoppa över att lägga energi på att lagra faktadetaljer ifrån första början och istället

minnas känslan som är kopplad till fenomenet eller upplevelsen.

### **Känslors understödjande effekt**

Eftersom känslsystemet är så pass viktigt för våra möjligheter att reagera adekvat i olika situationer gör en känslomässig laddning att vi omedelbart fokuserar. Allen, Kaut och Lord (2008, s. 124) menar att ett känslomässigt laddat stimuli (särskilt ett med negativa konnotationer) leder till större hjärnaktivitet än ett känslomässigt neutralt stimuli. Vår hjärna antar att objektet eller händelsen vi sätter samman med laddningen på något vis har relevans för oss eftersom det orsakade en känsla och saker som har relevans för oss tenderar vi formera minnen av, skapa associationer kring, och repetera för oss själva och för våra vänner och bekanta (Sjödén, 1998, s. 384). Ju fler associationer vi kopplar, och ju fler gånger vi återkommer till ett minne, desto fler gånger kommer detta minne även framöver att ”dyka upp” i våra tankar, detta diskuterade vi i tidigare kapitel (se ovan under rubriken *”Förförståelse”*, särskilt underrubriken *”Kollektiva minnen”*).

### **Känslors stimulerande effekt**

Den känslomässiga ansatsen som Freed talar om skulle således, om den lyckades, både kunna ha en understödjande effekt på vår minnesbildning – det vill säga tala om för våra hjärnor att det är bäst att formera minnen kring det vi upplever, och samtidigt minimera andelen fakta vi

behöver hålla i minnet för att ändå kunna ta till oss det museet vill förmedla.

Damasio menar att känslor, utöver dessa effekter, också har en stimulerande effekt på oss. Dels ligger de (i enlighet med ovanstående resonemang om känslsystemets betydelse för individen) till grund för individens grundläggande preferenser och intentioner och därmed också vår nyfikenhet och uppmärksamhet (1994, s. 226, se även Allen, Kaut & Lord, 2008, s. 128). Dels kan direkta känslöpåslag, enligt Allen, Kaut & Lord initiera adekvata responser både psykologiskt och motoriskt, särskilt om känslöpåslaget har en negativ valens (2008, s. 120). Ständiga känslöpåslag av olika valör skulle således kunna hålla våra system aktiva, genom att de reaktioner som initieras fluktuerar i takt med känslornas valör.

Om vi översätter detta till en fysisk situation skulle man genom att arbeta med fluktuerande känslöstämningar kunna motivera olika motoriska responser. Gunnar Asplunds stadsbibliotek i Stockholm får mig exempelvis att ta snabba kliv uppför de exteriöra trapporna, mot entrédörrarna. Snurrfunktionen i entrén får mig att stanna upp en stund. Jag kan lätt identifiera känslan som aversiv. Jag vill inte gärna fastna i det lilla, lilla utrymme som erbjuds varje besökare i denna mekanism. När jag kommer ut därifrån rör jag mig ganska långsamt mot trapporna upp mot den stora bokhallen,

men när jag tagit ett par steg upp för dessa känner jag att jag har fart igen. Trapporna avslutas nästan mitt under takkupolens högsta punkt och under denna stannar jag tvärt. All rörelse tar slut. Till och med ljudet är annorlunda här. Det känns som att jag kan höra och se allt som sker i den stora bokhallen, och som att alla som är därinne kan se och höra mig. När jag har hämtat mig ifrån den här chocken går jag, i ganska maklig takt vidare – inte för att jag gärna vill stanna kvar där i mitten av rummet, utan därför att erfarenheten av att stå där säger mig att jag bör nalkas böckerna och de övriga rummen med en viss grad av respekt.

### Den personliga kopplingen

Både byggnad och verksamhet arbetar för att vi ska omforma den semantiska kunskapen om de historiska händelserna kring Förintelsen till personliga minnen att fortsätta dela med oss av.



Fig. 9: Stockholms stadsbibliotek, huvudentré från Sveavägen.

På sin hemsida beskriver museet hur deras uppgift är att uppmuntra besökarna att reflektera över *"the moral and spiritual questions raised by the events of the Holocaust"* likväl som *"their own responsibilities as citizens of a democracy"* (Ushmm.org, 2016).

Om känslor, liksom Damasio menar, är ett medvetande om kroppsliga reaktioner i förhållande till omgivningen, ger en känslomässig reaktion per definition en personlig, kroppslig koppling till det upplevda.

*"Being able to locate the self in this event and retrieve the self-relevant aspects of an event as reflected in*

Fig. 10: Upplevd fluktuation Stockholms stadsbibliotek.





*emotions as well as goals and strategies may be central to episodic memory, emotional reactions and learning from experience” skriver Allen, Kaut & Lord (2008, s. 121).*

Genom att fokusera på besökarnas känslomässiga upplevelser i byggnaden kan man både underlätta för att kunskapen man förmedlar ska uppmärksammas, att den ska kännas tillräckligt intressant för att lägga på minnet och göra så att vi upplever en personlig koppling till något som egentligen hände ganska långt från oss

## **KOLLEKTIVA KÄNSLOSTÄMNINGAR?**

Annonstavlor utanför museet kommunicerar både individuellt ansvar (det DU gör har betydelse) och inkludering i gruppen (hur ska VI göra?) (se fig. 11). När jag tar del av utställningen och börjar känna ett känslomässigt engagemang inför det jag tar del av blir jag en del av detta *vi*. Genom att *jag* känner känslor inför det jag ser att *andra* utstått upplever jag ett personligt band till dessa händelser och individer. Utifrån min känslomässiga koppling till själva händelserna museet presenterar understöds även min känsla av att tillhöra de grupperingar som konsolideras av byggnaden. Jag börja känna en samhörighet med gruppen besökare, gruppen förintelseinformatörer, gruppen överlevare.

Det låter kanske motsägelsefullt, efter att jag talat om känslors subjektivitet i ett helt



Fig. 11: Annonstavlor utanför USHMM.

kapitel, men människan är en social varelse. Att kunna känna, läsa och yttra känslor är en viktig del i att ta del av sociala sammanhang. Genom att jag lyckas läsa av en annan persons känslouttryck på ett sätt som denna uppfattar som korrekt och sedan svarar med adekvata ord eller handlingar kan vi snabbt konstatera att vi har en gemensam grund att stå på. Vi har högst personliga erfarenheter (känslor), initierade av yttre omständigheter, som vi delar, tolkar och handlar ungefär lika kring. Läser vi dessutom ihop dessa känslouttryck med de yttre omständigheterna kan vi även göra tolkningar kring hur våra tidigare erfarenheter matchar varandra. Reagerar vi på samma stimuli med liknande känslomässiga uttryck i ungefär samma styrka kan vi gissa oss till att vi har gemensamma nämnare i våra tidigare liv.

## **Biologi och miljö i samspel**

Ett av de första stegen i ett litet barns utveckling utanför magen är att börja

spegla sina anhörigas minspel. Under det första mötet med barnvårdcentralen efter att min son fötts kontrollerades det omsorgsfullt om han visade upp ett socialt beteende och hans första ”riktiga” leende, ett som skedde som ett svar på interaktion, antecknades noga i BVC-häftet.

Människans tendenser att dela med sig av sitt inre känslomässiga liv kan självklart ses ur en renodlat biologiskt evolutionär synvinkel: vi förbättrar våra chanser till överlevnad genom att de individer vi har runt omkring oss bryr sig om vårt väl och ve, och de gör de troligtvis mer om vi skapar känslomässiga band. Och genom att läsa av våra vänners känslouttryck kan vi både avgöra hur de mår, om det finns något vi kan göra för dem, men också ta beslut kring vår egen omedelbara framtid genom att koppla samman deras känslouttryck med situationen vi befinner oss i. En maträtt som får min vän att skrynkla ihop ansiktet och sticka ut tungan är troligtvis inte någon jag kommer att uppskatta att smaka på jag heller.

Utän sociala sammanhang hade dock dessa biologiska funktioner helt förlorat sin evolutionära fördel. Att visa känslor må vara en evolutionär fördel nu, när vi lever i grupper och förlitar oss på våra närmaste för att hjälpa oss överleva, men i en solitär levnadssituation kan känslouttryck visa sig vara, i bästa fall, överflödiga eller direkt ofördelaktiga.

Inom ”niche construction” talar man om evolutionär utveckling som ett resultat av både miljömässiga, kulturella och sociala faktorer. (Mallgrave, 2015; Odling-Smee & Turner, 2011). Genom att ändra omgivningarna ändras också förutsättningarna för vad som är en biologisk fördel, vilket i sin tur ändrar överlevnadsfaktorn för olika genetiska mutationer. Om vi ser på våra biologiska förutsättningar ur en sådan synvinkel kan vi också anta att vår biologiska utveckling inte på något vis är ”färdig”, utan att den utvecklas i takt med att vi själva förändrar våra förutsättningar, både de fysiska som i vår byggda och ”naturliga” miljö<sup>16</sup>, och de sociala.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Med ”naturlig” miljö avser jag här den miljö vi menar när vi talar om t.ex. klimatförändringar och miljöförstöringar. Dvs. en miljö som visserligen är fysisk, men inte lika lätt att fysiskt beröra som exempelvis en byggnad är.

<sup>17</sup> Genom vår påverkan på vår fysiska miljö och dennas påverkan på evolutionen har vi således möjlighet att påverka vår framtida evolutionära utveckling. Detta torde vara något att betänka för arkitekter och för forskningsnämnder som beslutar om anslag; Lawrence Krauss beskriver i *A Universe from Nothing* (2012) hur han sökte ökade anslag från regeringen då det, enligt honom och flera andra forskare kommer att vara fysiskt omöjligt att dra några slutsatser överhuvudtaget om universum, dess uppkomst och utveckling, om två triljoner år eller så (s. 107). Vår möjliga påverkan ligger bara ett par tusen år fram i tiden och borde sannerligen vara intressant att studera noggrant!

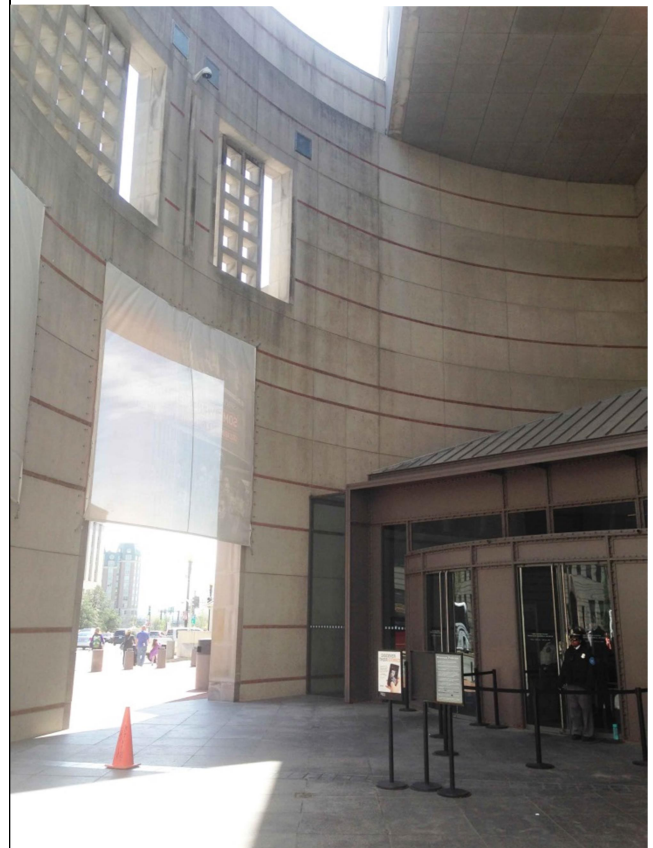
## STRATEGIER FÖR KÄNSLOMÄSSIG KOPPLING

Jag går aldrig in genom entrén vid Eisenhower Plaza. Jag går runt hörnet, genom den smala gången mellan USHMM och den intilliggande byggnaden, bort mot 14th street, där jag hittar de klassicistiska institutionsgrannarna Freed hade att ta hänsyn till när han ritade museibygnaden. Från 14th street passerar du genom den pseudoinstitutionella fasaden och svänger på klacken, uppmanar Freed (1995, s.103). Jag går igenom öppningen i kalkstensväggen in i tomrummet innanför. Solen letar sig, liksom jag, in genom öppningar i den här första fasaden och skapar mönster av ljus och skugga på marken och väggarna, men det är också det enda som händer här inne. Washington fortsätter att röra på sig utanför: bilarna rusar fortfarande, flanörerna promenerar, men här inne är det tomt och stilla. Den andra svängen för mig igenom en dörr. Jag fumlade med knäppena på väska och ryggsäck för att lossa dem ifrån flärparna på min jacka och lägga upp dem på bandet som leder in i röntgenmaskinen. ”Du har ditt eget säkerhetssystem du”, skrockar dörrvakten, ”Inte en chans att någon kan rycka den där väskan och springa iväg.” Jag ler och skrattar med. Jag är faktiskt ganska nöjd över min antistöldanordning själv. Bakom röntgenmaskinen – genom metalldetektorn, ser jag ett rum – en konkav vägg med flaggor och väggfasta sittplatser och en öppning in till



Fig. 12: USHMMS välvda blindfasad vid entrén från 14th St.

Fig. 13: USHMM entré från 14th St..



museishopen. Jag har svängt två gånger nu. Så jag svänger igen – genom en korridor som sträcker ut sig till vänster om mig – tredje svängen. Vad var det Freed sa nu igen? ”Du svänger av två gånger, tre gånger, och med den fjärde är du inne i byggnaden” (1995, s. 103).

Innan besöket i Washington provocerade meningen fram ett minne av en pojke som cyklade omkring inne på ett hotell och slutligen, efter att ha svängt om många hörn i korridorerna, stöter på två flickor i blå klänningar som frågar honom om han inte vill komma och leka. För varje hörn Danny cyklar om i *The Shining* stegras spänningen – hjärtat slår snabbare, händerna blir svettiga, kroppen spänner sig och när sekvensen kulminerar i bilden av de två flickorna, de som plötsligt dyker upp i korridoren i ett hotell som ska vara tomt för vintern och unisont viskar Dannys

Fig. 14: Hall of Witness.



namn, känner jag ett sug i magen. Jag har en sväng kvar innan min upplevelse kulminerar! En sväng till så är jag – utomhus igen? Ljuset är av samma sort som det jag lämnade bakom mig när jag klev innanför dörrarna till byggnaden. Solen skiner ner på röda tegelväggar. Jag går nerför en metalltrappa, ut på stenplattorna som utgör marken i det som enligt alla mina samlade minnen borde vara en gårdsplan mellan två fristående byggnader. Istället för att konfronteras med metaforiska/arkitektoniska tvillingar befinner jag mig i ett tillstånd av spatial förvirring.

### Isolering

Genom att svänga sig in i byggnaden på det här viset tappar du kontakten med staden utanför. Varje vändning kan ses som ett markerat steg längre in i byggnaden och samtidigt längre bort ifrån den omgivande staden. Detta sker givetvis, rent praktiskt, även genom att bara sätta den ena foten framför den andra. Att ändra riktning, eller läge, kan dock fungera som en upplevelsemässig markör – här börjar en ny riktning, ett nytt lager av byggnaden – den gamla har vi lagt bakom oss. Därmed kan avståndet man tillryggalagt komma att upplevas längre än det faktiskt är. Byggnaden blir en upplevelse separat från staden och utställningarna blir upplevelser separata från byggnaden.

Att vi förlorar möjligheten att orientera oss, utifrån omvärlden när vi går in i byggnaden och utifrån de byggnadsdelar vi

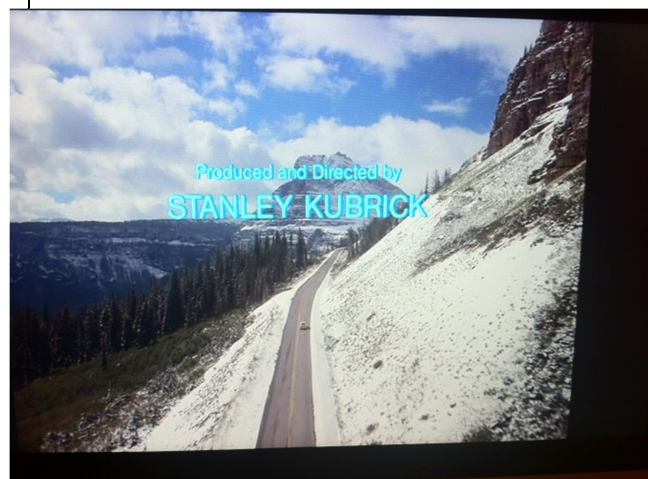
känner igen när vi går in i någon av utställningarna, kan fungera förvirrande som nämnts ovan, men (ironiskt nog) också fokuserande. Genom att vi isoleras från farten i staden, ljud och ljus som kan pocka på uppmärksamhet, kan vi sluta försöka relatera till världen utanför. Och så länge vi inte blir upplysta om att vi inte längre kan orientera oss utefter den plats där vi varit accepterar vi snart de nya förhållandena och fokuserar på det som ligger framför oss.

När vi bygger pratar vi om vikten av isolering i väggarna – ett väderskydd som gör att vi kan ha ett annat klimat innanför väggarna än utanför. I USHMM fungerar de lager jag nämnde inledningsvis (detta att gradvis ta sig in i byggnaden) som en isolering mot världen utanför. Det kan vara både betryggande och skrämmande med isolering. Som väderskydd skyddar det dig mot världens makter, innesluter dig i värme när det blåser kallt utanför eller skyddar dig mot hettan när solen ligger på. Innanför byggnadens väggar är du säker ifrån den omgivande världen, det sociala (jämför ordspråket ”mitt hem är min borg”). Liksom det skapar ett klimat i klimatet skapar man också en egen liten värld i världen. Om världen utanför är skrämmande och/eller komplex och världen innanför är betryggande och enkel förstärker isoleringen den positiva känslan av att stänga världen ute. Om istället världen innanför är skrämmande kan isoleringen förstärka de negativa känslorna.

Stanley Kubrick är mycket noga i början av *The Shining* med att förmedla hur isolerat the Overlook Hotel ligger – hur isolerade familjen kommer att vara under filmens gång. Filmsekvenser visar hur familjen Torrence bil följer den vindlande vägen upp till hotellet, genom storslagen, enslig natur. De möter ett fåtal bilar på vägen, men vi ser inga som följer samma väg som de själva tar. När Jack Torrence väl kommer fram till hotellet där han och hans familj kommer att vara alldeles ensamma hela vintern, får han berättat för sig att den redan ensliga vägen under vinterhalvåret dessutom oftast snöar igen. Den enda kommunikationen de har med omvärlden är via en komradio (och de kan inte räkna med att hjälpen kan ta sig fram om olyckan är framme).

Både i *the Shining* och i USHMM tillåter isoleringen från omvärlden ett fokus på ämnet som ska behandlas, och en möjlighet

Fig. 15: Inledningssekvensen i *the Shining* (1980).



att öppna upp för känslor vi i normala fall undviker: exempelvis rädsla i fallet med *the Shining* och sorg och oro i fallet med USHMM

### Spatial förvirring

Sara Ahmed och Edward Casey diskuterar båda betydelsen av "familiarity" – att känna sig bekant med platsen och dess förutsättningar och att känna sig otvungen i sin relation till den platsen är enligt dessa författares beskrivningar en del i att kunna orientera sig på och en förutsättning för att kunna minnas en plats (Ahmed, 2006, s. 7f.; Casey, 2000, s. 191-94). Även om vi befinner oss på en för oss okänd plats, refererar Ahmed till Heidegger, är det möjligt för oss att orientera oss utifrån vår kännedom om sociala mönster eller former (Heidegger i Ahmed, 2006, s. 7).

Freed har ju, som jag nämnt tidigare, argumenterat för asymmetri i byggnaden utifrån hypotesen att offentliga byggnader ofta görs symmetriska för att underlätta orientering och att denna jakt på en lätt avläsbar byggnad enligt honom leder till att mycket av den ursprungliga skärpan i ett projekt ofta slipas bort (se ovan s. 13f.; Neuman, 2016, s. 135).

En dag när jag är på plats blir jag stannad av en man iklädd museets uniform för anställda.

*"Den gången visste jag var jag var på väg"* skriver jag i mina minnesanteckningar. *"Jag skulle*

*besöka toaletten. Det är bra att göra innan utställningen. Och jag VET var det finns toaletter, så jag är inte utan kurs. Men så ser jag en skylt som pekar ut platsen för en för mig obesökt toalett. Den tänker jag testa. Då behöver jag inte gå nerför trapporna heller. Så, när jag är på väg in i korridoren, innanför vilken toaletten ska ligga enligt den där skylten, blir jag hejdad av en man i museiuniform. På klockren engelska frågar han mig om jag söker toaletten? På högst bruten engelska svarar jag ja – lite irriterad över att han hejdar mig nu när jag ju VET vart jag ska. "Då är det nerför trappen. På den här våningen finns inga toaletter." Jag svarar inte utan går bara skamsen, men med höguret huvud (för vem vill visa att man känner sig skamsen) nerför trappan. Bakom mig hör jag honom säga till sin kollega: "jag sa ju redan när de byggde det här stället att den där skylten på den väggen skulle förvirra folk"*

(§5.4-6)

När Freed och hans kollegor arbetade med byggnaden, skriver Adrian Dannat (1995), gick Freed över ritningarna gång på gång för att behålla byggnadens initiala egenheter – för att undvika att dessa slätades ut till förmån för pragmatik och konvention, eller ens till förmån för estetik.

”Byggnaden är inte skapad för att vara vacker”, säger Freed vid ett tillfälle. ”Det är meningen att den ska etablera en dialog med minnet.” (Freed, 1995, s. 100).

### Unfamiliarity

”Vid första anblicken är den stora entréhallen lätt överskådlig. Det borde inte vara några problem att finna sin kurs här – ett stort öppet rum med en trappa till övervåningen och en till nedervåningen i ena kortändan. Öppningar in till utställningar på den ena långsidan och till en täckt korridor på den andra. En liten informationsdisk nära den andra långväggen. Två entréer på var sida om hallen och ändå kan jag inte komma ihåg hur jag tar mig till den andra entrén – den som är på andra sidan om rummet från där jag står”

...skriver jag ner i mitt anteckningsblock på planet på vägen hem. (§5.2)

Freed har redan i artikeln i Curator (1995, s. 103) börjat tänka på platsen som ”the Hall for coming and going” eftersom det inte finns någon plats att stanna till på här. säger Freed i artikeln i Curator

Det kanske är det som gör att jag känner mig vilse, trots att det bara är ett stort öppet rum, tänker jag, att här finns så många likvärdiga vägar att ta samtidigt som jag inte har någon plats att stanna och

fundera över vilken väg jag ska välja. Jag blir ju stressad!

Var plats jag väljer att stanna på i den stora entréhallen är avig – det är tydligt att jag inte använder platsen så som den är tänkt – jag går emot platsens intention – ungefär som när jag böjer mig ner mitt på en vältrafikerad trottoar för att knyta skorna. Konventioner säger att pauser ska förläggas utåt kanterna och rörelse ska koncentreras till mitten. Det är smart. Det blir inte lika många fysiska hopstötningar på det viset. Men i det här rummet saknas kanter att stanna vid. Tillgång till den högra långsidans tegelvägg hindras av en öppning i golvet på 1,5 meter med smala spänger över till de två dörröppningarna. Den vänstra sidans tegelvägg avslutas

Fig.16: Högra långsidans öppning



någon meter över våra huvuden och blir till en korridor istället, med öppningar in till kapprum, hissar och trappor. Kortsidan mot 15th street täcks av två trappor, en upp och en ner och kortsidan mot 14th street kom jag ifrån. Här finns det faktiskt en sorts ”vänthall”(Jag tänker på den som en tågstation, inflikar Freed (1995, s. 104)) där besökare kan stanna en stund, men när du klivit ner ifrån den befinner du dig mitt i ett tomt rum och det är svårt att naturligt och avslappnat ”bara vara” i ett stort tomt utrymme.

Vi behöver någonting att hejda vår rörelse med, för att inte, som Edward Casey beskriver det, glida igenom ”free space” (2000, s. 198). Här glider jag igenom. Det finns ingenting i rummet att fästa blicken vid, istället fäster jag den vid en punkt i rummets marginaler, dess utkant, och slutar inte röra mig förrän jag har tagit mig dit. Jag hade behövt sluta glida för att tänka ut var jag ska, men varje paus gör mig obekvämt och jag glider vidare.

Att medvetet avvika ifrån sociala mönster, eller designnormer för offentliga byggnader, skulle kunna försvåra för besökarna att känna sig hemma med platsens förutsättningar: dess fysiska upplägg, de restriktioner den lägger på oss och det den tillåter oss att göra, och leda till den motsatta känslan till familiarity – *unfamiliarity* – att känna sig borta. Både som i motsatsen till att känna sig hemma och som i att känna sig bortkommen, ja, faktiskt lite korkad. Det är inte en trevlig



Fig. 17: Vänstra långsidans tegelvägg.

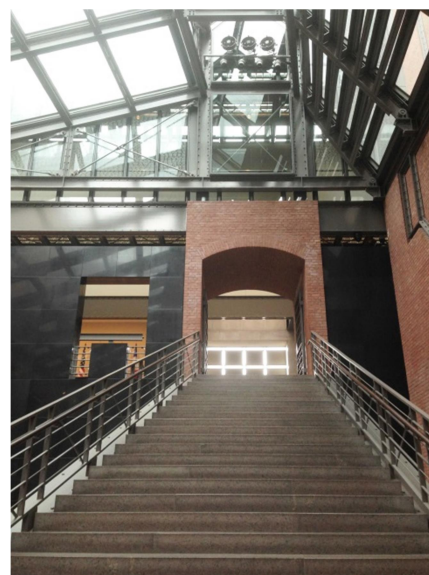


Fig. 18: Trappa mot 15th St.

Fig. 19: ”Vänthall” mot 14th St.





känsla, men en som Freed har anammat för USHMM. Det är meningen att du inte ska veta åt vilket håll du ska gå. Freed talar om känslor av förvirring, men än starkare är känslan av att vara bortkommen – unfamiliar. I och med att han går emot de rumsliga konventionerna rubbas inte bara den rumsliga orienteringen utan även vårt förhållande till de andra besökarna, vår sociala orientering. Se bara hur jag beskrev känslan jag fick av att röra mig igenom den stora Hall of Witness. Jag använder uttryck som att ”jag inte använder platsen som den var tänkt” och jämför det med att vara i vägen för flanörer på en välfylld trottoar. Dessa är sociala aspekter. Det är mitt beteende *i förhållande till* övriga besökare som känns avigt, även under tider då de övriga besökarna är få till antalet. Ja, kanske särskilt under tider då de övriga besökarna är få till antalet. Då är varje individ lätt urskiljbar och det är lättare att se om jag sticker ut och gör fel.

När jag var i Wien, för ett antal år sedan, besökte jag en avsiktligt anlagd labyrint: en trädgårdslabyrint vid Schönbrunn slott. Jag gick in i labyrinten med bestämda kliv. Inte en gång stannade jag till. När jag kom till en återvändsgränd fortsatte jag utan att ens sakta in, som om det faktiskt varit meningen att gå där. Halvvägs igenom började jag låtsas som att jag hade en strategi för att ta mig igenom labyrinten utan att titta på de kartor som fanns utsatta här och var, allt för att undvika känslan av förvirring och oro inför att de andra besökarna skulle se att jag tappat

riktningen. Samma känsloreaktioner stöter jag på under mitt första besök på USHMM, men jag skriver inte ner dem förrän efter mitt tredje besök. Då dyker de upp som ett minne av något jag upplevt, precis som minnet av mitt besök i Wien.

*”Jag hade tiden att vara vilse – två timmar kvar tills jag måste befinna mig vid utställningen, och jag hade en ursäkt. Jag har mitt ex-jobb. Det är faktiskt bra för min analys av byggnaden att gå omkring i alla korridorer, att vända och gå tillbaka, förbi mannen i det öppna arkivet igen, uppför en trappa, eller nej, ner igen. Hade jag velat hitta vägen till en specifik plats hade jag naturligtvis kunnat göra det! Jag stirrade ner på mina fötter för att undvika att möta någons blick när jag gick igenom det öppna arkivet för tredje gången. Jag må ha haft arkitekturupplevelsen som alibi för mitt irrande, men inte uppfattade jag mycket av material, rymd, ljus, tektonik eller flöden – de där sakerna vi brukar associera med och använda för att beskriva en arkitekturupplevelse.”*

(§3.1)

Min upplevelse är helt och hållet jagcentrerad och (a)social. Jag är fokuserad på den där förväntade skamkänslan av att bli påkommen med att inte veta vart jag är på väg och på att hålla farten i mina steg uppe för att inte bli stannad och visad

vägen och därmed behöva uppleva den känslan på riktigt. Det är en rörelse och en hopar med känslor frammanade av arkitekturen.

### *Omöjliga rum*

Under mitt första besök på USHMM stöter jag på den här känslan av bortkommenhet flera gånger – inte bara i Hall of Witness, eller på väg till toaletterna, utan även under den regisserade vandringen i den permanenta utställningen.

Efter att ha tagit hissen upp och vandrat igenom den första våningen med utställningsmaterial, nerför trappan till den andra våningen, över träspängerna som leder besökaren genom rum uppbyggda för att efterlikna polska ghetton, genom tågvaggen som förde fångar till koncentrationsläger, befinner jag mig i den delen av utställningen som behandlar situationen i lägren. Till höger om stigen som leder igenom ”lägret” är ett inglasat rum där besökarna kan lyssna på en ljudteater med röster som berättar om hur livet var i lägren. En träbarack, såsom de återfanns i Auschwitz, har byggts upp till vänster stigen. Man kan röra sig genom baracken vidare till utställningen bakom den, eller så kan man undvika den genom att gå på sidorna om den. Jag tänker, när jag står där, att det här är ett utmärkt exempel på hur man kan skapa oro genom att ge flera valmöjligheter för hur man ska röra sig i rummet. ”Ett skolboksexempel!” tänker jag och nickar förnumstigt för mig själv.

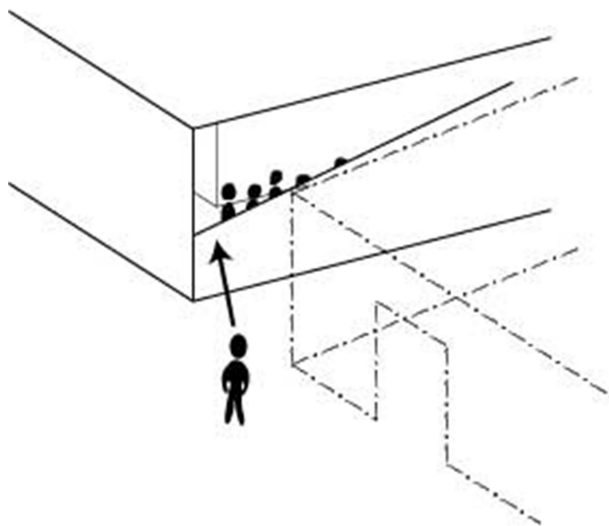


Fig. 20: En öppning i väggen skapar förvirring kring den rumsliga kronologin.

Just när jag står där och tänker på vad som förmodligen händer med människor när de ställs inför så många val, ser jag hur något rör sig i ögonvrån. Snett ovanför mig är det människor som går (fig. 20). Människor som jag omöjligt kan placera i den rumsliga kronologi jag rör mig igenom. Var befinner de sig i förhållande till mig egentligen? Jag kan fysiskt se att de är snett ovanför mig, lite till vänster, men rör sig dessa människor i ett rum jag kommer att komma till framöver? Eller är de i ett rum som jag har missat? Jag går mot människorna. Jag går nära för att försöka se var de kommer ifrån, men väggen är för hög för att jag ska få någon klarhet. Jag följer väggen helt åt ena hållet, tills den tar slut utan att finna några svar. Jag vänder och går hela vägen tillbaka åt andra hållet. Nu följer jag mina egna fotspår tillbaka genom utställningen, förbi träbaracken, ut i korridoren där jag först upptäckte de där felplacerade människorna. Tillbaka mot tågvaggen och ghettot. Där sluter jag mig till att de måste vara bakom mig i rumskronologin. De går igenom rummet

med ghattot. Jag känner mig lite borta igen. Hur kunde detta vara så svårt att lista ut?

Nästa gång jag kommer till träspängerna genom ghattot, under mitt andra besök på USHMM, tittar jag noga, noga och ser att där faktiskt är en snedskuren öppning i väggen – ut mot rummet med baracken. Man har utnyttjat både belysning och nivåskillnader för att dölja denna öppning medan man rör sig över spängerna och accentuera den när man befinner sig vid baracken.

Från och med detta andra besök försvinner all spänning på platsen. Jag är inte längre ”unfamiliar”. Jag har inga problem att orientera mig. Jag förstår rummet nu.

När vi inte förstår hur saker hänger ihop är det förvirrande och vi förlorar den där känslan av att höra hemma igen. Där vi hör hemma förstår vi saker, vi behöver inte fundera över huruvida ljuden vi hör kommer ifrån ett rum vi precis lämnat eller ett vi är på väg till. Ser vi en människa utanför köksfönstret vet vi direkt vilket rumsligt förhållande vi har till denna människa. Vi vet vilka möjligheter vi har att ta oss fram till den människan för att säga hej och vi vet hur lång tid de olika alternativen kommer att ta. De flesta rum vi befinner oss i hjälper oss att avgöra de här sakerna. Det ger oss en känsla av (själv)säkerhet att veta.

Freed däremot, och även Stanley Kubrick, använder sig av spatial förvirring för att alienera oss ifrån rummen vi befinner oss i

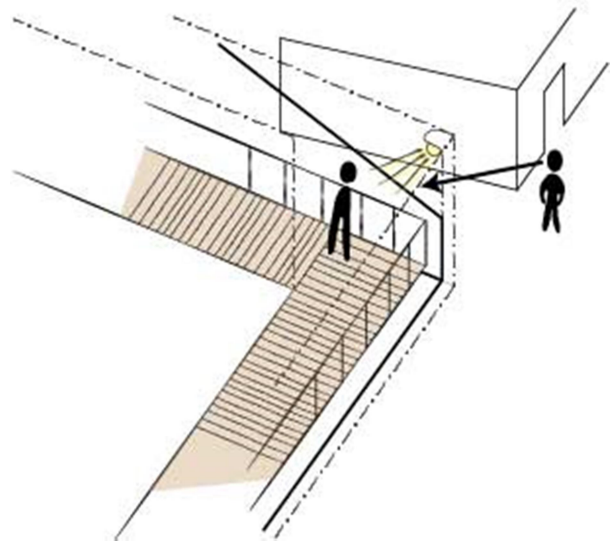


Fig.21: Nivåskillnader och belysning gör att öppningen i väggen inte märks när besökaren rör sig över spängerna

och därmed locka fram känslor av oro och osäkerhet. Rob Ager har ägnat många timmar åt att undersöka de rumsliga förhållandena i the Overlook Hotel, platsen där berättelserna i the Shining utspelar sig. Han menar att hela hotellet är en spatial omöjlighet: rummen är alldeles för stora för att rymmas innanför fasaderna, dörrar byter plats, korridorer byter riktning, rum som vetter inåt i byggnaden har fönster som visar en exteriör vy, och så vidare och så vidare (Ager, 2016).

Till skillnad från Kubrick har Freed en verklighet att förhålla sig till, och kan inte göra en insida som är större än det exteriöra avtrycket, men han kan göra sitt bästa för att skapa en illusion av rum som byter plats eller korridorer som byter riktning genom att, som han gjorde i rummet med baracken som jag beskrev ovan eller i ett av trapphusen, ge oss en glimt av aktiviteter som utspelar sig i andra delar av byggnaden, eller tvinga oss att leta oss fram till den plats vi söker. Vägen jag tog den första dagen, då när jag inte riktigt

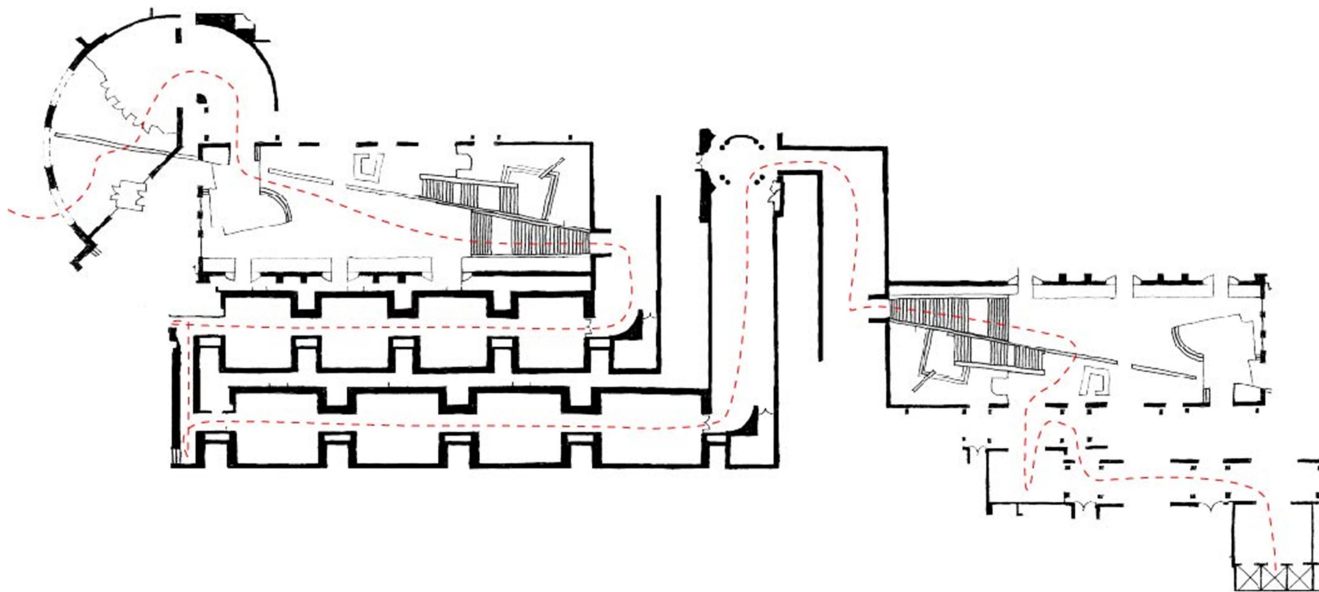


Fig.22: USHMM upplevd storlek baserad på mitt första besök.

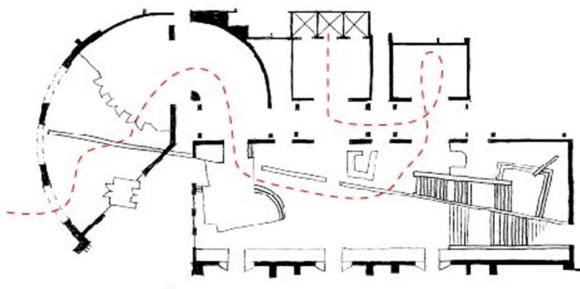


Fig.23: USHMM upplevd storlek baserad på mina nästkommande besök.

hittade, för att ta mig till hissarna upp till den permanenta utställningen, var flera gånger längre än den väg jag tog vid det andra, eller tredje, eller fjärde besöket. Därmed var den upplevda byggnaden också betydligt större vid det första besöket än vid de följande.

### *Individuell orientering*

Egentligen *kan* man röra sig runt i hela byggnaden. Det har jag sett på ritningar sen jag kom hem ifrån Washington, och tänker jag efter var det ju ingenting som hindrade mig från att gå nerför den där trappan istället för att vända om och gå tillbaka genom arkivet och hoppas att

ingen skulle uppmärksamma att jag precis gått åt andra hållet. Ändå kände jag hela tiden stressen öka. Jag upplevde det som att jag, om jag fortsatt framåt där efter arkivet, skulle komma att bli än mer vilse, samtidigt som jag absolut inte ville stanna och försöka klura ut var jag var, eller, än värre, fråga efter vägen! Nu är jag kanske inte helt representativ i och med att mina stressnivåer verkar skjuta i höjden bara av tanken på att bli påkommen med att vara vilsen, men mina reaktioner sätter fingret på hur vi, trots fysiska förutsättningar att röra oss fritt omkring i en byggnad, kan uppleva mentala blockeringar mot just detta.

Vi har neuroner i våra hjärnor som är särskilt specialiserade på att hålla reda på vilken riktning vi är vända mot. De fungerar enligt Sternberg & Wilson (2006) som en slags intern kompass. Visuell information, information om vad vårt motoriska system pysslar med (exempelvis hur musklerna i våra fötter och ben för oss framåt) och information (om exempelvis

fartacceleration) från våra innerörans vestibulära system hjälper oss att få en känsla av orientering även i nya miljöer.

Och Heidegger menar, som jag nämnt, att vår orientering i nya miljöer underlättas av vår kännedom om sociala mönster och konventioner (se ovan s. 34). Vi kanske inte vet exakt var rum och platser som vi *ska till* är placerade i förhållande till oss, men vi vet i alla fall *var vi har varit* och hur vi har rört oss för att ta oss dit vi befinner oss. Och vi vet hur vi *brukar* röra oss på liknande platser.

Genom att Freed komplicerar entrén in i byggnaden med sin assymetri har vår interna kompass redan under de första minutrarna i byggnaden utsatts för prov. För att ta oss från trottoaren utanför till mitten av Hall of Witness har vi varit tvungna att ändra riktning sex gånger och vi vet inte längre var vår startpunkt på trottoaren befinner sig i förhållande till vårt befintliga läge i den stora entréhallen – vare sig med hjälp av vår inre kompass eller visuellt. Redan den första riktningsändringen, in genom blindfasaden på 14th Street, minskar drastiskt möjligheten till visuella intryck av platsen vi lämnat på trottoaren utanför. Riktningsändring nummer två, genom entrédörrarna in till museibyggnaden, eliminerar dem helt och så fortsätter det. Var riktningsändring leder dig till en ny plats och från var plats ser du inte längre än till nästa plats i den rumsliga sekvensen.

I korridorerna, likväl som i utställningen svänger vi runt så många gånger utan landmärke att när vi till slut kommer fram till en plats där vi åter kan positionera oss i förhållande till den stora hallen upptäcker vi att vi visst varit vilse.

Kant beskriver, enligt Ahmed, rum som en produkt av våra vändningar:

*”Space then becomes a question of ‘turning’, of directions taken, which not only allow things to appear but also enable us to find our way through the world by situating ourselves in relation to such things”*

(Kant i Ahmed, 2006, s. 6)

Frågan är vad som händer med vår uppfattning av rum när våra vändningar *inte* leder till att vi identifierar vilken relation vi har i förhållande till de saker vi känner till om byggnaden, utan istället identifierar att vi *inte* vet hur detta förhållande ser ut? En reaktion på detta nämnde jag i inledningen till denna rubrik. Jag kände tveksamhet inför att röra mig vidare i byggnaden av rädsla för att åter upptäcka mig vara vilse.

Ahmed menar att det är först när vi upptäcker att vi är desorienterade som vi har möjlighet att känna oss orienterade, som en motsats till detta stadium av spatial förvirring. (2006, s. 4f.).

Genom att relatera kropp och rum och få en känsla för deras förhållande till

varandra avgör vi, enligt Ahmed och Casey, var vi befinner oss i den yttre miljön (2006, s. 6f.; 2009, s. 184). Genom att relatera kroppens inre miljö, dess emotioner, motoriska och kemiska förändringar och så vidare, med de yttre förutsättningarna avgör vi, enligt Damasio, vilka fysiologiska och psykologiska responser som är adekvata svar på den plats vi befinner oss (1994, se även ovan under rubriken ”*Känslor som minnesunderstödjare*”)

I normalfall har vi inga problem att avgöra detta. Vårt fysiologiska system fungerar bra och vi som arbetar med fysiska miljöer har fått lära oss att arbeta för att platser ska vara lättlästa så att vi känner igen oss och vet hur vi ska agera som besökare. Därmed reflekterar vi inte heller, i enlighet med Ahmeds resonemang ovan, över vår fysiska orientering. De fysiska effekterna av att Freed och hans kollegor förvillar oss rumsligt kan således få psykologiska effekter där vi som besökare börjar reflektera över vad bristen på orientering, här och nu, innebär för vår känsla av orientering i vanliga fall.

### *Kollektiv orientering*

Ett av huvudargumenten i Sara Ahmeds bok är att vi får vår orientering, eller riktning, definierad bland annat genom vår gruppstillhörighet. Våra liv kan, enligt henne, beskrivas som sekventiella. Vissa upplevelser blir tillgängliga för oss *därför att* vi tidigare upplevt något annat, eller *därför att* vi tidigare har gjort viss val

(Ahmed 2006, s. 15). Damasio teorier kring hur våra fysiologiska reaktioner i kombination med minnen och tankar kring tidigare händelser medverkar till att rikta vår uppmärksamhet kan likaså tolkas som sekventiell.<sup>18</sup> De fysiologiska reaktioner vi får av ett yttre stimuli hade inte sett ut och tolkats på samma sätt om vi inte tidigare haft de upplevelser vi har haft. De håll vi väljer att orientera oss åt är, enligt min parallella läsning av Ahmed och Damasio, intimt förbundet med kroppens fysiologi *och* ett resultat av att vi under hela vår levnad fått kroppsliga reaktioner på händelser, rum och sociala situationer vi upplevt i större och mindre grupper.

I USHMM är orienteringen av besökarna ett huvudelement. Organisationen bakom USHMM sysslar med både forskning kring förintelsen, urval och presentation av vald information. Detta är inte platsen för alternativa upplevelser eller orienteringar. Att besöka byggnaden med målet att fånga dataspelsfigurer med hjälp av sin telefon har exempelvis, å det senaste, visat sig vara ett uppenbart brott mot platsens och organisationens intentioner.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Under rubriken ”*Känslors stimulerande effekt*” ovan nämnde jag att Damasio menar att vår inre miljö står till grund för våra preferenser och intentioner genom att färga våra upplevelser med (förenklat uttryckt) antingen en positiv eller en negativ valens. Detta skulle, enligt bland annat Damasio, också styra vår nyfikenhet och uppmärksamhet och därmed också våra motoriska responser på diverse stimuli.

<sup>19</sup>”*Playing the game is not appropriate in the museum, which is a memorial to the victims of*

Den är fysiskt och psykosocialt organiserad för att besökaren ska riktas åt vissa håll mer än andra. Organisationen bakom har en tydlig och uttalad etisk agenda med detta; ”aldrig igen” är slagorden som används. Genom att aktivt välja ut vad man anser bör tillhöra det kollektiva minnet och presentera detta på ett sätt som man hoppas ska omvandla faktakunskap till personliga erfarenheter och minnen vill man göra sitt bästa för att historien inte ska återupprepa sig. Samtidigt som man personaliserar dessa historier och minnen politiserar man dem dock också, vilket har kritiserats av forskare. Den etiska agendan USHMM driver, vänder sig visserligen till de enskilda besökarna och vädjar om dessas aktiva deltagande mot antisemitism och orättvisor (att ställa sig vid sidan om och inget göra är lika illa som att aktivt utföra handlingar) men kopplar samtidigt ihop individ och kollektiv, ända upp på nationell nivå, när man undervisar om att detta sätt att handla är det enda rätta för en god amerikansk medborgare.<sup>20</sup>

Jag är inte uppväxt i en miljö där vi spontant brister ut i starka känslomässiga uttryck offentligt. Vissa personer skulle till och med drista sig till att hävda att jag kommer från ett hem där det råder ”preussisk ordning;” där vi sänker, snarare

---

*Nazism,*”, säger Andrew Hollinger, museets kommunikative chef, *”We are trying to find out if we can get the museum excluded from the game.”*(Washington Post, 2016).

<sup>20</sup> För vidare diskussion i ämnet, se exempelvis Wollaston (2005) och Crownshaw (2000).

än höjer röstvolymen när vi blir upprörda. När jag klev innanför dörrarna till USHMM klev jag dock även in i gruppen ”förintelsemuseum-besökare” och som en del av den gruppen känner jag också av förväntningar på mitt sätt att orientera mig i förhållande till byggnaden, till informationen byggnaden förmedlar, till de andra besökarna och till min egna interna miljö. Cathy, som jag träffade i kön till museet den dagen när det regnade, förväntade sig att hon skulle ha starka känslomässiga reaktioner av att gå in i byggnaden, och hon fick medhåll av andra besökare i kön. En kvinna berättade om sitt förra besök på museet och hur hon blivit överväldigad av sorg. En annan berättade att hon, i sin tur, fått berättat för sig att man inte skulle sminka sig morgonen för besöket, eftersom detta ändå skulle komma att lösas upp av alla tårar man skulle komma att fälla inne på museet. Vi kan, enligt Ahmed, tala om *”collective direction:* ”att hela gruppen ”rör sig åt samma håll”, vilket i sin tur medför att gruppstillhörighet öppnar upp för möjligheterna att se och uppleva vissa ting (och begränsar möjligheterna att se och uppleva andra) (Ahmed, 2006, s. 15). Jag har ovan (s. 30 f.) beskrivit hur vi, som en del av vår interaktion med andra speglar varandras känslouttryck och svarar med, vad vi tolkar som adekvata känslouttryck tillbaka. Gruppstillhörigheten kan på det viset öppna upp för en betydligt starkare känslomässig upplevelse än en vad vi har möjlighet att uppleva i enskildhet. Kanske är denna gruppdynamik en av

anledningarna till att besökarna, enligt museichefen Jashajahu"Shaike" Weinberg, kan beskriva att de upplever så starka känslor som "fear, loneliness, helplessness", och "panic" när de kliver in i byggnadens entréhall (Weinberg citerad i Neuman, 2016, s. 136)

### Den mänskliga faktorn

*"At crucial junctions every individual makes decisions... and every decision is individual"*

Citatet efter Raul Hilberg, är det första som möter mig när jag kommer in till den tillfälliga utställningen på museets nedre plan, och en jämförelse mellan mitt första och mitt sista besök på USHMM dyker upp i tankarna. Vid det första besöket (och för all del också vid det andra och tredje) var där mycket folk. Folkmängden var påtaglig i utställningsrummen och vid flaskhalsarna förvandlades mängden besökare till en trängsel där irritationen var påtaglig. Folk tog små snedsteg hit och dit i sökandet efter en väg fram och förbi. De vände och vred på sig. Då och då hördes suckar eller uttalade önskningar om att släppas förbi. De som gav upp försöken att snabbt ta sig till andra sidan och istället vände blicken mot det utställningsmaterial som satt på väggarna insåg snabbt att inte ens det var smärtfritt eftersom det var omöjligt att få flyt i den berättelse som visades där. Det gick helt enkelt för långsamt och berättelsen på andra sidan om gången kunde du glömma bort! Att försöka ta sig över den 1,5 m breda gången var som att



Fig.24: Vid de tre första besöken var rummen fyllda med människor som bidrog till stämningen.

korsa Odengatan under Stockholm maraton. Fast ett maraton med väldigt långsamma människor. "Det första som slår mig är användandet av besökarna själva som en del av att skapa en stämning i byggnaden." skriver jag efter detta, det första besöket (§1.3). Döm om min förvåning när jag kom tillbaka till samma plats vid det fjärde besöket, med intentionen att studera besökarna, och platsen helt har förlorat sin stämning. Inga suckar hördes. Inget "excuse me" eller "coming through." Inga snedsteg eller vridningar och vändningar i försök att komma igenom eller fram till utställningsmaterialet. Besökarna seglade igenom flaskhalsen utan bekymmer. Skillnaden mellan första och sista besöket på den platsen var som natt och dag och berodde helt och hållet på människorna – i det här fallet antalet människor. Vi det sista besöket var vi helt enkelt inte tillräckligt många för att det skulle bli stopp och trängsel på platsen och därmed fanns heller ingenting i rumsupplevelsen som kunde trigga individuella känslor hos



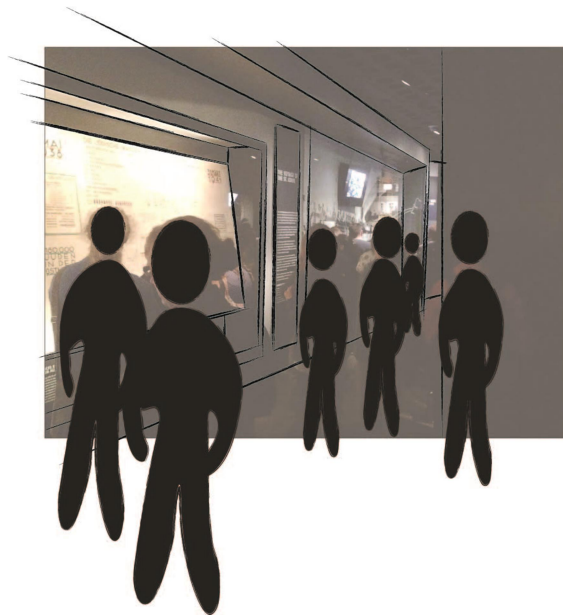


Fig.25: Vid det fjärde och sista besöket var besökarna färre. Därmed ändrades stämningen i rummen.

besökarna och skapa en generell stämning i rummet. Rummet hade ingen egen ”atmosfär” att tala om som vi som besökare kunde plocka upp och göra till individuella upplevelser. Det var samspelet mellan rummets egenskaper och de människor som befann sig i det som ackumulerade en stämning.

Det är individerna vi irriterar oss på och som gör oss smått klaustrofobiska – inte de arkitektoniska elementen i sig. Dessa är värdeneutrala, men lyckas ändå, under rätt förutsättningar, skapa en tät, känslomässig stämning. Att söka gå emot detta kollektiv av individer ökar på stämningen och irritationen mer. Att välja att lugnt sälla sig till skocken och se var den leder mig är det enklaste alternativet, och skulle säkert också göra stämningen mer angenäm, men se vart det alternativet ledde under andra världskriget...

### Våra egna val

Det första steget in i byggnaden bestod bokstavligen bara av ett steg. Ett steg åt

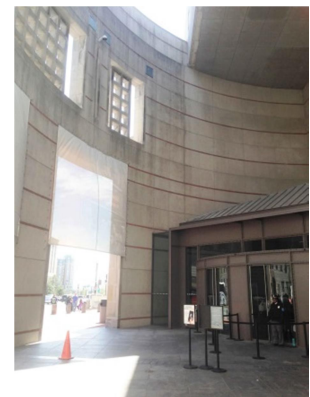


Fig.26 a och b: Det första steget in i byggnaden.

höger och jag var inne. Ett steg åt vänster och jag var ute i staden igen. Valet att kliva innanför väggen eller kliva ut i staden igen sker utan vidare eftertanke och ansträngning, men innan jag är framme vid utställningsdelen av byggnaden har jag tagit många fler sådana här steg och plötsligt finner jag mig själv vara på en plats där jag inte längre har en möjlighet att kliva tillbaka. Hissen tar mig upp till utställningen, men inte ner igen. Den enda vägen som återstår är framåt, längs den utstakade vägen.<sup>21</sup> Känns metaforen övertydlig? Det är ett återkommande tema, både i film och teater, litteratur och verklighet, detta att det är summan av de små valen som i slutändan adderar upp till den verklighet vi befinner oss i.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Freed om detta: “The only way to get to the permanent exhibition, which starts up on the fourth floor, is by mechanical means. You can’t walk to it, you can’t take an escalator, you’ve got to take an elevator. The elevator is a very simple industrial device that has a small screen on the opposite wall; its shape dictates a certain amount of crowding. When you exit the elevator you have by technological means reached the Holocaust. There is no way of backing out of it, you have to walk around it, four flights down. The elevator won’t take you back. They deposit you, close their doors and go back for more”. (s. 105).

<sup>22</sup> Dramaturgiskt talar man om att ”the point of no return” bör komma någonstans i akt två, efter att alla karaktärer blivit ordentligt presenterade. Sedan sker en upptrappning av intensiteten i dramat som



Fig.27: Hissen upp till den permanenta utställningen.

Jack Torrence har flera gånger möjlighet att påverka utgången av *The Shining* genom att göra val. Vart och ett känns inte avgörande, men i slutändan står han där med yxan i handen och väser ”Here’s Johnny!” åt sin vettskrämda fru igenom hålet i badrumsdörren. Inte konstigt att så många av oss tvekar inför att gå vidare ifrån det här utställningens första rum.

*”Småpratet ifrån hissen upp tystnar så fort dörrarna öppnas. Någon ursäktar sig över att ha pratat högt och tystnar sen. Besökarna rör sig långsamt mellan det stora svartvita fotografiet, tv-apparaten och det lika stora färgfotografiet av en befriad koncentrationslägersfånge. De studerar bilderna nogsamt. Går fram nära och läser de minimala bildtexterna, backar och tittar igen, går fram och tillbaka mellan bilderna och den svarta väggen med*

*orden ’the holocaust’ utstansade”, antecknar jag efter det fjärde besöket (§4.2).*

Vi har alla valt att åka upp, men här blir vi medvetna om att vägen framöver troligtvis kommer att innebära (mer) jobbig information och att valet vi gjorde nyss, att kliva in i hissen, innebar att vi begränsade våra valmöjligheter framöver och att vi har överlåtit åt någon annan att regissera vår omedelbara framtid.

Det var när jag stod i kön inför mitt tredje besök som jag träffade Cathy från Texas, som jag nämnde tidigare. Hon köade för att få en biljett till sin man som har svårt att gå ordentligt och därför satt parkerad på sin fyrhjuliga skoter närmare entrén. *”Vi stod tillsammans i regnet och turades om att hålla i hennes enorma paraply.”* skriver jag i en minnesanteckning tillbaka i Skanör igen, *”Hon tänkte inte gå igenom utställningen själv för att hon känner på sig att hon bara skulle börja gråta och vilja avbryta halvvägs. Det var så det gick när hon tittade på Schindlers list på bio. Och när hon såg Sophies val” (§6.3).*

---

leder till ett klimax, eller en upplösning, för att sedan tonas av innan dramat är över.

Från bion kunde hon gå ut, utan bekymmer, när tårarna kom, och det gjorde hon också, men på museet leds vi längs en utstakad stig igenom tre våningar av utställningsmaterial, utan möjlighete att när som helst avbryta vår vandring.

Det är här i början av utställningen och precis i slutet som möjligheten att välja blir som mest påtaglig. Vi känner igen fenomenet från den tidigare diskussionen om orientering och att denna kommer i dager, eller uppmärksammas först när vi inser att vi förlorat den och är desorienterade. (se ovan s. 42f.).

“*Concepts often reveal themselves as things to think ‘with’ when they fail to be translated into being or action.*”, skriver Ahmed (2006, s. 5). När vi rör oss mellan möjligheten att påverka vår riktning, vårt tempo, vårt fokus och en begränsning av dessa blir skillnaden påtaglig. Fram till dess att jag kliver ur hissen har jag inte reflekterat över min tidigare frihet och ganska snart efter att jag accepterat den utstakade vägen som min egen slutar jag att reflektera över bristen på rörelsefrihet. Den kommer fram i dager först när utställningen är över och jag krockar in i en grupp människor som stannat strax utanför utgången. De går vidare rakt fram och jag inser att här finns ett alternativ. Jag kan välja att fortsätta rakt fram, in i Hall of Remembrance, eller gå åt höger: ut i byggnaden, ut mot utgången och ut mot staden. Efter att under två timmars tid ha blivit ledd längs ett anvisat stråk känns det



Fig.28: Rummet mellan utställningen och Hall of Remembrance får både mig och andra besökare att stanna upp.

här valet nästan för mycket. Flera människor kommer ut ifrån utställningen och stannar upp där jag tidigare stod. De ser sig omkring och tycks, liksom jag, tveka över vilket deras nästa steg ska vara. Människorna som kommer ut ifrån minneshallen rör sig snabbt och självsäkert genom samma plats, vidare ut i byggnaden, utan att stanna upp på det här sättet som vi gör.

### Ambiguitet

*”20 i tio presenterar sig mannen som delar ut tidspass. Han har jobbat här i 17 år. Han vill inte ha några historier idag. Han är blöt och kall och vill gå in. När det är dags att dela ut tidspass vill han att det ska gå fort – säg hur många du vill ha om du ska gå in nu. Säg ”senare” om du vill gå in senare. Ett ord. Inga hej. Inga historier. Bara snabbt och effektivt utdelande av tidspass. När jag skriver det här inser jag att jag får honom att låta otrevlig, men vi småskrattar i kön och jag bestämmer mig snabbt för att vara honom till lags. Jag ska vara så effektiv att han kommer*

*komma ihåg mig bara därför och han kommer tänka "bra tjej det där – som är så effektiv och underlättar mitt jobb. "*

(§3.0)

På sätt och vis är min upplevelse av mannen med tidspassen analog med min upplevelse av byggnaden i sig. Trots att vi står still i en kö manas vi till effektivitet och rörelse. Trots att byggnaden med hjälp av variation i vinklar och rum och känslöstämningar uppmuntrar en rörelse framåt finner jag mig ofta stå still – antingen för att andra människor är i vägen, för att jag nått en återvändsgränd eller för att jag sett något jag måste stanna och studera. Jag är förvirrad och fokuserad i ett. Jag är en (asocial) individ som är en del av ett kollektiv. Jag har personligt upplevda minnen kring något som hände en person som levde innan jag ens var påtänkt.

Att en upplevelse består av både realtid, dåtid och framtid gör att minnen och upplevelser aldrig är ensidiga. Både minnen och upplevelser består av flera delar, sammansatta till ett vilket i bästa fall kan göra att vi får en tydligare bild av händelsen eller, i det här arbetet, platsen. Vissa händelser, platser, människor ger oss dock så skilda upplevelser att våra minnen av dem snarare gör oss förvirrade. Vi talar ibland om att vi ser en plats med nya ögon när varit ifrån den en tid, när vi anländer ifrån ett annat håll, eller när



Fig.29: Rummet mellan utställningen och Hall och Remembrance ter sig annorlunda sett från minnesmärkesdelen av byggnaden.

omständigheter i våra övriga liv har förändrats. Jag själv brukade stå på huvudet i köket när jag var liten för att det kändes som att jag var i ett annat rum när jag såg det upp och ner.

Platsen mellan utställningen och Hall of Remembrance, som jag nämnde i slutet av förra avsnittet har jag fortfarande svårt att få ihop till ett sammanhängande platsminne. Upplevelsen av den här platsen är färgad av 1) de omedelbara erfarenheter som föranlett besöket och 2) av att rummets fysiska attribut ter sig olika beroende på varifrån jag kommer.

Om jag tar mig till platsen via utställningen har jag under två timmars tid följt en utstakad stig innan jag plötsligt finner mig själv vara på en plats där jag utan vidare förvarning måste fatta

egengrundade beslut kring hur jag nu ska röra mig. Via utställningen ser jag genom den här platsen in i Hall of Remembrance. Taket är lägre i utställningen därför ser jag ingen övre gräns på det här mellanrummet förrän jag befinner mig i det – jag har en linje att följa rakt fram, flankerade av fyra dubbla kolonner placerade symmetriskt kring denna (fig. 28). Det är först när jag står mitt i rummet som jag inser att jag också kan röra mig ut till höger. Det är då jag stannar och blir tveksam över var jag ska gå vidare (se ovan s.47).

Om jag istället tar mig till platsen direkt via Hall of Witness och trapporna som leder upp till andra våningen, ser jag rummet på håll, i slutet av en korridor (fig. 29). Jag ser de fyra dubbla kolonnerna och en väggkonstruktion över dessa som visar ut hur formen på rummet varit om dessa väggar gått ända ner till golv. Mittemellan två kolonnpar – fullständigt symmetriskt finns en slits i väggkonstruktionen. Ifrån

korridoren är platsen ett rum redan innan jag kommer fram till den – ett rum som avslutar en korridor, med två öppningar ut åt sidorna till nya rum och det är exakt vad det fortsätter att vara även då jag kliver in i rummet och står mitt i det. Mitt besök till rummet har i det här fallet föranletts av att jag har jag irrat omkring och känt mig vilse en längre stund innan jag finner mig själv vara på en plats där jag måste fortsätta att fatta egengrundade beslut kring hur jag ska röra mig,

I mellanrummet mellan utställningshallarna och Hall of Remembrance är diskrepansen mellan upplevelserna så stor att jag till att börja med inte ens läser ihop dem till en sammansatt plats – i mitt minne är de två olika platser och jag måste resonera med mig själv för att inse att platserna är en och samma. Det är visserligen samma fysiska plats men upplevelsemässigt? Inte alls!

## ATT ÅTERKALLA MINNEN

Tågbanan och bilen, pojken som liknar Joel och brevet från mamman som väntar på att transporteras till koncentrationsläger tillsammans med sina barn dyker upp i mitt huvud spontant och har så gjort ända sen jag lämnade Washington. De är minnen som helt plötsligt finns där i huvudet utan att jag tänkt en tanke på att plocka fram dem. De är fristående från de rum de faktiskt befinner sig i. Inte så att jag inte kan komma ihåg i vilket rum de var placerade (förutom det där brevet – brevets rumsliga placering har jag helt glömt bort), men i fallet där dessa detaljer dyker upp spontant är den rumsliga aspekten sekundär. De behöver ingen ”scen”. Dessa ting, för de är alla ting, är sådana som jag känt en stark anknytning till på ett högst personligt och känslomässigt plan. Min son älskar tåg. Och bilar Han leker med dem ständigt. Han tittar på filmer om Thomas tåg och racerbilen Blixten McQueen. Han säger att han är stor snart och minsann också kan köra bil. Och tåg. Han bygger banor och kraschar tåg och bilar in i varandra. Att se leksakståg i en utställning om förintelsen väckte omedelbara känslor av vanmakt. Hur skyddar man någon som tycker så mycket om tåg mot människor som vill dem illa? När jag skriver det här känner jag de känslorna igen. Jag ser tågbanan framför mig i en upplyst nisch i en svart vägg och mina händer börjar svettas och jag känner det där suget i magen jag kan få när jag får en riktigt stark reaktion. Det påminner om den svindelliknande reaktion jag

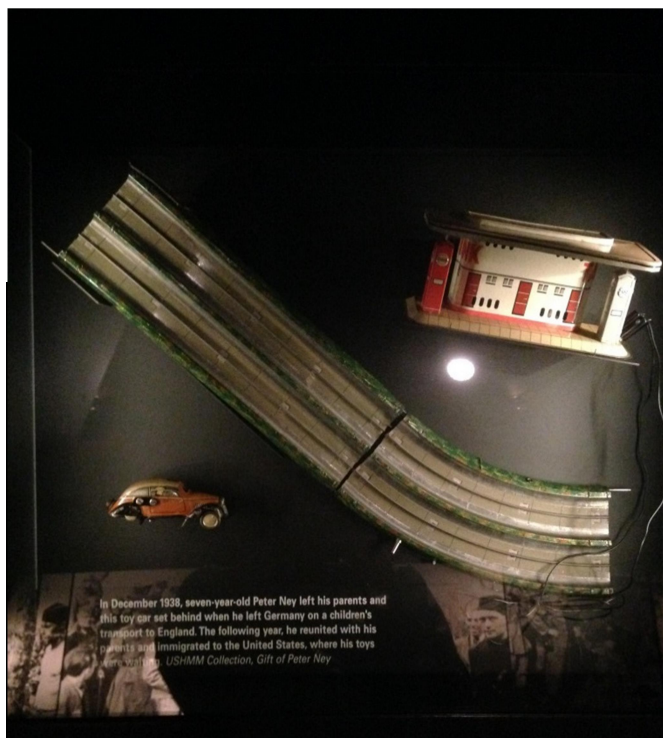


Fig.30: Bilden av tågbanan och leksaksbilen dyker ofta upp som ett spontant minne.

fick i Gaudís La Sagrada Familia, men inte alls angenämt. Tankarna går långsammare. Det har tagit betydligt längre tid att skriva andra hälften av det här stycket än vad den första hälften tog. Så stark är känslan av vanmakt som återkommer när jag låter minnet av leksakståget på förintelsemuseet stanna kvar i tankarna, att det känns svårt att komma på en fortsättning på meningarna

Det är dags att diskutera återkallningen av minnen. Genom det här arbetet har jag återkallat flera stadier av minnen. Jag har mints hur jag förväntade mig platsen innan jag åkte till Washington. Hur jag föreställde mig upplevelsen av byggnaden som fylld av påtaglig spänning. Jag föreställde mig att känslor och minnen skulle anfalla mig från alla håll. Att vara i byggnaden skulle vara som att gå runt i en skräckfilm, tänkte jag mig. Inte en sån där splattervariant som House of 1000 corpses eller The Hills have Eyes, men Psycho eller The Shining. Jag

förstår att det kan låta naivt, men det var så jag upplevde byggnaden innan jag besökte den.

Jag har minns hur mitt första besök lämnade mig med en känsla av besvikelse. Det var inga känslor som anföll mig. Luften var inte så laddad med spänning att det gick att skära i den med kniv. Jag minns att jag tvivlade starkt på att jag överhuvudtaget skulle kunna få ihop ett arbete om minnesproduktion och emotionella strategier med hjälp av den här byggnaden. Och min initiala jämförelse med *The Shining*? Jag minns att den plötsligt kändes löjlig och omöjlig att använda i en diskussion.

Efter att jag kom hem har mina minnen fortsatt att förändras efterhand som jag har arbetat med dem. Detta kapitel handlar således lika mycket om minnesbildernas uppbyggnad och föränderlighet som det handlar om vad jag minns av själva byggnaden och de rum, platser, händelser och möten jag upplevde där.

## MINNESBILDER

Edward Casey beskriver en minnesbild, eller en *mnemonic presentation*, som sammansatt av tre komponenter: 1) det specifika innehållet, 2) minnesram och 3) aura (2009, kap 4).

Det specifika innehållet är det vi redogör för när vi berättar om ett minne. I fallet ovan är

det leksakerna och den känsla av vanmakt de framkallade av att befinna sig i en utställning om förintelsen (Casey, 2010, s. 66 f.).

Minnesramen beskriver Casey som bakgrunden, eller det specifika innehållets inramning. Det är det specifika innehållets *positionering* i en upplevd värld och dess *relation* till den person som minns det. Inget av detta är något som måste finnas med i ett minne, skriver Casey (2009, s. 68 f.). Jag beskrev ovan att dessa spontanminnen saknade en "scen" som de utspelar sig i. De är statiska föremål tagna ur sin ursprungliga kontext och saknar på så sätt både en utsträckning i tid och en plats som tillhör dem. Det är viktigt för minnesbilden att de befinner sig i ett förintelsemuseum, men väl därinne skulle de kunna flytta runt i både tid och rum utan att de förlorar sin betydelse för min minnesbildning. Senare kommer jag att diskutera minnen där denna inramning är av avgörande betydelse för möjligheten att röra sig gränslöst mellan upplevda händelser och platser och för sig själv skapa en sammanhängande berättelse. Mitt förhållande till det specifika innehållet är av större vikt för just detta minne. Inte mitt fysiska förhållande, att jag står framför leksakerna när jag formar minnet, men det faktum att jag formar personliga kopplingar till föremålen baserat på mitt tidigare liv. De känslor jag upplever är lika stor del av minnets specifika innehåll som föremålen i sig. Andra ting som jag kommer ihåg saknar denna personliga koppling.



Fig.31: Det specifika innehållet, minnets inramning och aura utgör minnesbilden, eller *the mnemonic presentation*.

Auran, skriver Casey, tar två former i en minnesbild. Dels är det minnesbildens marginal, där de saker och händelser vi minns tonar bort till ett ingenting, dels är det en atmosfär, en övergripande känsla i minnesbilden (Casey, 2010, s. 76 f.).

Om vi jämför marginalen med inramningen, som vi diskuterade tidigare, är skillnaden dem emellan, att vi kan skifta vårt fokus i minnesbilden och göra delar av inramningen till minnesbildens specifika innehåll. Det vill säga: vi kan fortsätta vår ursprungliga berättelse om det specifika innehållet i minnesbilden med att skifta fokus och istället berätta om dess omedelbara omvärld. Den tidigare inramningen blir då det nya specifika innehållet, tills vi återigen skiftar fokus, eller kommer till en plats i våra minnen där vi inte

längre har något nytt att fokusera på. Vi har kommit till minnets marginal.

Jag beskrev tidigare minnen som uppbyggda av neuroner med kopplingar sinsemellan, ungefär som bilder i en dator är uppbyggda av pixlar. Och jag skrev att en ganska stor del av dessa pixlar, eller neuroner, kan vara skadade eller bortkopplade och jag kommer ändå att kunna identifiera den bild de söker återskapa. Marginalen kan vi se som den punkt då vi inte längre kan identifiera någon bild därför att det saknas alltför många pixlar, antingen därför att de synaptiska kopplingarna mellan neuronerna blivit svaga med tiden och därför inte "tänder upp" alla pixlar som behövs för ett återskapande, eller därför att vi inte skapat några kopplingar ifrån första början (se ovan s. 15).



Atmosfären kan, skriver Casey, vara svår att särskilja, ja att den till och med kan vara detsamma som, den personliga relationen vi talade om i minnesramen (Casey, 2010, s. 78). Mitt minne av leksakerna har en övergripande atmosfär av att vara ett känslostarkt och ”jobbigt minne.” Känslorna genomsyrar således alla tre huvuddelarna av minnesbilden – de är avgörande för att beskriva *det specifika innehållet*, de är en del av min *relation* till föremålen och således en del av minnets *inramning* och de ger en övergripande *atmosfär* till minnesbilden.

### SAKER JAG MINNS MED LÄTTHET

Jag inledde detta kapitel med att beskriva en typ av minne som jag kallade ”spontanminne”. De var starkt känsloladdade minnen, associerade till viktiga episoder eller människor i mitt liv. De situationer då mina känslor har rusat iväg har skapat minnesbilder som återkallas med lätthet. Särskilt lätt är det att återkalla de som fått mig att tvivla på min egen relation till omvärlden och min förförståelse kring denna och som har fört i ljuset en diskrepans mellan det jag tror mig veta och det jag faktiskt upplevt.

*Jag minns Hall of Witness mycket tydligt.*

*Jag minns att jag var vilse där.*

*Jag minns att jag inte tyckte om det.*

(Appendix II)

Min bild av verkligheten som en plats där jag har ganska god koll på hur jag ska orientera mig, står här i skarp kontrast till den faktiska verkligheten där jag står helt utan orienteringsförmåga. Den diskrepansen gör att vår uppmärksamhet väcks och vi formerar ett starkare minne. Det är en ganska otrevlig upplevelse att plötsligt tvivla på sina förmågor att interagera med sin omvärld och en känslomässigt färgad händelse, särskilt en negativ sådan har vi tidigare lärt oss leder både till starkare minnesbildning och till att större delar av hjärnan aktiveras (se ovan s. 28).

Det finns dock tre huvudhypoteser kring känslointensiva upplevelsers inverkan på minne. Yerkes-Dodson-lagen från 1908 menar att en medelstark känslореaktion förstärker minnesbildning, medan både svaga och intensiva känslореaktioner försvårar minnesbildning. Hypotesen om ”flashbulb memories” föreslår att stark affekt kan leda till en nästan fotografiskt exakthet i minnesbildningen, där varje detalj i scenen som utspelar sig registreras. Easter-Brook hypotesen, å andra sidan, säger att starka känslor kan skapa ett sorts tunnelseende, där bara de känslofärgade fragmenten av händelsen registreras, medan övriga detaljer smälter samman (Callard and Papoulias, 2010, s. 253) Att affekt har en påverkan på minnesbildning är således forskarna överrens om, men inte på vilket sätt.

För våra framtida förmågor att hantera liknande situationer torde det vara en god idé

att minnet skärps så att vi slipper känna oss vilse på en liknande plats igen, men jag tycks ha fokuserat helt och hållet på känslorna i sig och mindre på scenen de utspelade sig i.

*Jag minns bilden av mina fötter när jag med snabba steg och blicken sänkt knatar på*

*Jag minns bilden av att komma fram till en återvändsgränd – ett vitt rum med dörrar. Kanske en hiss. Definitivt en trappa. Saker som kanske skulle kunna vara en väg vidare, men som jag tolkade som återvändsgränd.*

(Appendix II)

”För vår överlevnads skull är det ofta viktigare att minnas den känslomässiga färgningen av en händelse än sakdetaljerna”, refererade jag Pontus Wasling ovan (s. 26). Informationen ifrån min intensiva, kroppslig reaktion bedömdes troligtvis som mer relevant att hantera just då när den skedde, än vad information från platsen utanför min kropp gjorde, och således formades heller inte lika starka minnen kring omgivningen.

I det fallet fungerar Freeds arkitektoniska grepp väl som *medel* för min minnesbildning – den har skapat förutsättningar för känsloupplevelser som triggat minnesformation, men arkitektur har i samma veva helt förlora sin roll som *objekt* för minnesbilden. Jag minns min interna miljö tydligt, men saknar en detaljerad bild av den

fysiska, eller rumsliga miljön. Den existerar snarare som en marginal för min upplevelse.

Den rumsliga miljön är här inget jag kan fokusera på och röra mig vidare i.

Minnesbilden får ett markant avslut i och med att min känsloupplevelse mattas av. I vissa fall är det till och med så att jag har luckor ibland mina minnen efter att jag upplevt en stark känsloreaktion.

*Jag minns vakten som stannar mig för att peka ut vägen till toaletterna.*

*Jag minns att en skamkänsla över att bli påkommen med att inte veta var jag är på väg.*

*Jag minns inte hur jag sedan kom dit.*

(Appendix II)

De minnen jag med lätthet kan återkalla tenderar alla att ha ett specifikt innehåll med en särskilt tydlig relation till mig som minnesupplevare. När denna relation triggat en intensiv kroppslig reaktion (känslor) får jag ett minne som upplevs som starkt, men som inte är särskilt detaljerat. Det viktiga i minnet är jag, jag, jag – inte samspelet mellan mitt jag och min omgivning. Händelser som på något vis uppmärksammar min kropp, och mitt jags, *förhållande till* min omgivning, triggat mer sansade känsloreaktioner och formar istället minnen, som visserligen inte känns lika intensivt, men som till sin detaljeringsgrad och sin bredd är betydligt starkare.



Fig.32: Glaskorridoren är ett av de första rummen i utställningen.

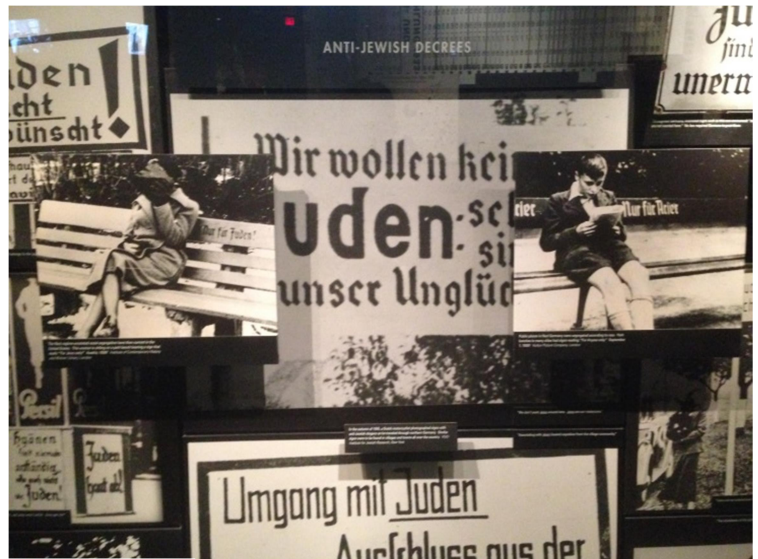


Fig.33: Fotografier bakom glasväggarna i korridoren.

*Jag minns glaskorridoren och känslan av att vara i en folkmassa – svårigheterna att ta sig förbi – ljuden från video- och ljudspelsuppspelningar [...]*

(Appendix II)

I detta minne är det min kropps relation till de omgivande människorna, väggarna och ljuden som hör till det specifika innehållet.

Runtomkring mig finns golv, tak och väggar med utställningsmaterial som inte hör till minnesbildens specifika innehåll just nu, men som jag lätt kan fokusera på när jag väljer att gå vidare i mitt återkallande:

*[...]bilden av Hitlerjugendungdomar som välter av böcker från ett öppet lass. Fotografiet av mannen som sitter på en bänk och läser en bok och det på kvinnan som sitter på en bänk och skyler sitt ansikte med en handväska.*

(Appendix II)

## SAKER JAG MINNS MED VISS ANSTRÄNGNING

Legenden säger att det var poeten Simonides som först upptäckte att han kunde använda sig av arkitektur för att underlätta hågkomsten av fakta och andra ting som saknade en personlig koppling. Enligt denna befanns sig poeten omkring år 477 f.kr. på en bankett där plötsligt taket ramlade in och krossade de övriga gästerna. Genom att gå igenom rummet i minnet kunde Simonides hjälpa till att identifiera de sargade gästerna utefter var de befann sig under rasmassorna. Metoden att mentalt placera ut ting i ett rum, utefter en given promenad för att lättare kunna återkalla både tingen och dess ordning kallas locus-metoden och används fortfarande som en minnesteknik för att kunna memorera och återge, exempelvis, följden i en kortlek eller en lång rad med siffror. Sådana abstrakta former av specifikt innehåll är bland de svåraste att lägga på minnet, men genom att de alla placeras inom det mentala rummets väggar, och får en tydlig och specifik plats där, kan man sömlöst röra sig från ett

specifikt innehåll till ett annat med hjälp minnesbildens inramning.

Casey menar att minnet besitter kvasi-narrativa element. Det saknar visserligen en distinkt berättarröst, men tenderar ofta att organisera sig efter varandra i någon slags berättelse (Casey, 2010, s. 45 f.). Minnesbilder adderas till scener som adderas till sekvenser som i sin tur inkorporeras i våra livsberättelser på ett eller annat sätt.

Arkitekturen kan verka tillsammans med eller mot dessa narrativa tendenser. Genom att hela tiden skifta fokus för specifikt innehåll kan jag promenera genom den där glaskorridoren, förbi de svartvita fotografierna från slutet av 30-talet och vidare ut genom utställningen. Den ena minnesbilden läggs till den andra - det som nyss var specifikt innehåll i en minnesbild hör till inramningen av nästa minnesbild och så vidare, tills minnesbilderna utgör en hel scen, vilka i sin tur är kopplade samman med andra minnesscener i en lång sekvens. Det kräver lite ansträngning, men på så vis kan jag väcka saker, händelser och detaljer till liv som jag inte genast dragit mig till minne.

Detta underlättas givetvis på en plats som USHMM där utställningen består av en lång sekvens av rum, platser, händelser, information att vandra igenom. Efter mitt tredje besök skriver jag i mina anteckningar:

*”Vad som slår mig idag är hur mycket återkallandet av utställningsinformation, fakta*

*underlättas av att ha en väg att följa genom tydliga rum. Informationen får en plats. Genom att återkalla min promenad kan jag minnas inte bara händelser, dvs mig själv som aktör, utan även objekt som inte har någon direkt koppling till mig själv mer än att de utgör ett ramverk till min egna handlingar.”*

(§3.3)

I fallet med känsloladdade minnen, skrev jag ovan, fungerade arkitekturen mest som ett medel för minnesbildning, i och med att de triggade dessa starka känsloupplevelser. När det kommer till saker jag minns med viss ansträngning kan man, även här, se arkitekturen som ett medel, men i dessa fall snarast ett medel för återkallning.

Det första som underlättar en framtida återkallning är att byggnaden i sig *avgränsar sig* ifrån sin omgivning. Gränsen mellan Washington och USHMM, samt mellan minnesmärkesdelen av byggnaden och utställningsdelen, markeras och görs extra tydlig, både upplevelsemässigt och fysiskt, genom att de sedvanliga ”väggar och dörröppning” förstärks med en buffertzon, eller en *tröskelzon*: en plats som är mellan två upplevelser. Jag talade tidigare om vikten av *isolering* för att skapa förutsättningar för att kunna uppleva något nytt. Man skapar tydliga avgränsningar mellan upplevelser genom att isolera den ena upplevelsen från den andra med hjälp av en sådan plats, eller genom att öka på det upplevelsemässiga avståndet

mellan två platser. Innan vi kommer in i museet fungerar rummet bakom skärmväggen – mitt emellan stad och byggnad, varken det ena eller det andra, som tröskel och vändningarna jag gör för att ta mig in i byggnaden förlänger det upplevda avståndet mellan stad och byggnad. Tillsammans gör dessa att minnet av byggnaden står som en egen minnesbild i minnessekvensen ”resan till Washington”. Hissen jag kliver in i för att ta mig upp till utställningen är starten på utställningen och därmed också på minnet av denna. Det öppna rummet mellan pelarna, det som ligger strax utanför utställningens avslut och som leder antingen vidare ut i byggnaden eller in i the Hall of Remembrance, vilket av dem är svårt att veta, utgör avslutet på minnet av utställningen. Båda två är isolerande arkitektoniska element som avgränsar minnet av utställningen från minnet av byggnaden.

Dessa tydliga avgränsningar gör att minnesbilden står ut i minnessekvensen som en fast punkt. När jag mints vad som hänt innanför dessa tydliga avgränsningar är jag klar med den delen och kan börja organisera övriga minnesbilder utefter deras relation till denna. Tidsmässigt kan jag placera minnesscener före, under eller efter denna. Rumsligt kan jag organisera minnen av både stad och byggnad utefter dessa tydliga element. De fungerar som ett sorts *ankare* för mig att organisera min berättelse kring, eller för arkitekten att organisera sin byggnad kring, om hen så vill.

Genom att aktivt verka för att besöket på museet ska upplevas som en avgränsad

minnesscen främjar museet möjligheten att den ska stå ut bland övriga livserfarenheter och fungera som ett organiserande ankare för dessa. Detta medför i så fall att minnet av besöket får betydligt större relevans för oss i vår samlade minnesbank.

Innanför dessa tydliga avgränsningar, dessa start- och stopptrösklar, definieras rummen av mindre skarpa skiljelinjer. I USHMM är det förändringar i rumsupplevelser snarare än fysiska gränser som medverkar till att skapa *definition* till rummen och därmed ramverk till de minnesbilder som utgör komponenterna som bygger upp hela sekvensen innanför trösklarna. Det är förändringar i ljusförhållanden, ljud, material, volym, trängsel, atmosfär etc. Skillnaderna är inte alltid stora, men tillräckligt tydliga för att jag ska ha kunnat skriva en lista över de olika rum jag passerar och skapa ett diagram över den känslomässiga *fluktuationen* under promenaden genom byggnaden (fig. 34 a och b).

Fluktuationen håller min uppmärksamhet uppe, vilket är avgörande för minnesbildning, men också skapar definition åt rummen. Ett rum i en sekvens upplevs alltid i ljuset av tidigare rum. Varje rum utgör en bakgrund, inte bara för utställningen eller minnesbilden, utan också för de framtida rumsupplevelserna – fysiskt och känslomässigt. Ett smalt rum upplevs smalare om det upplevs direkt efter ett rymligt rum. Ett rum med dämpad belysning upplevs mörkare om det upplevs efter en promenad i solsken. Detta innebär att

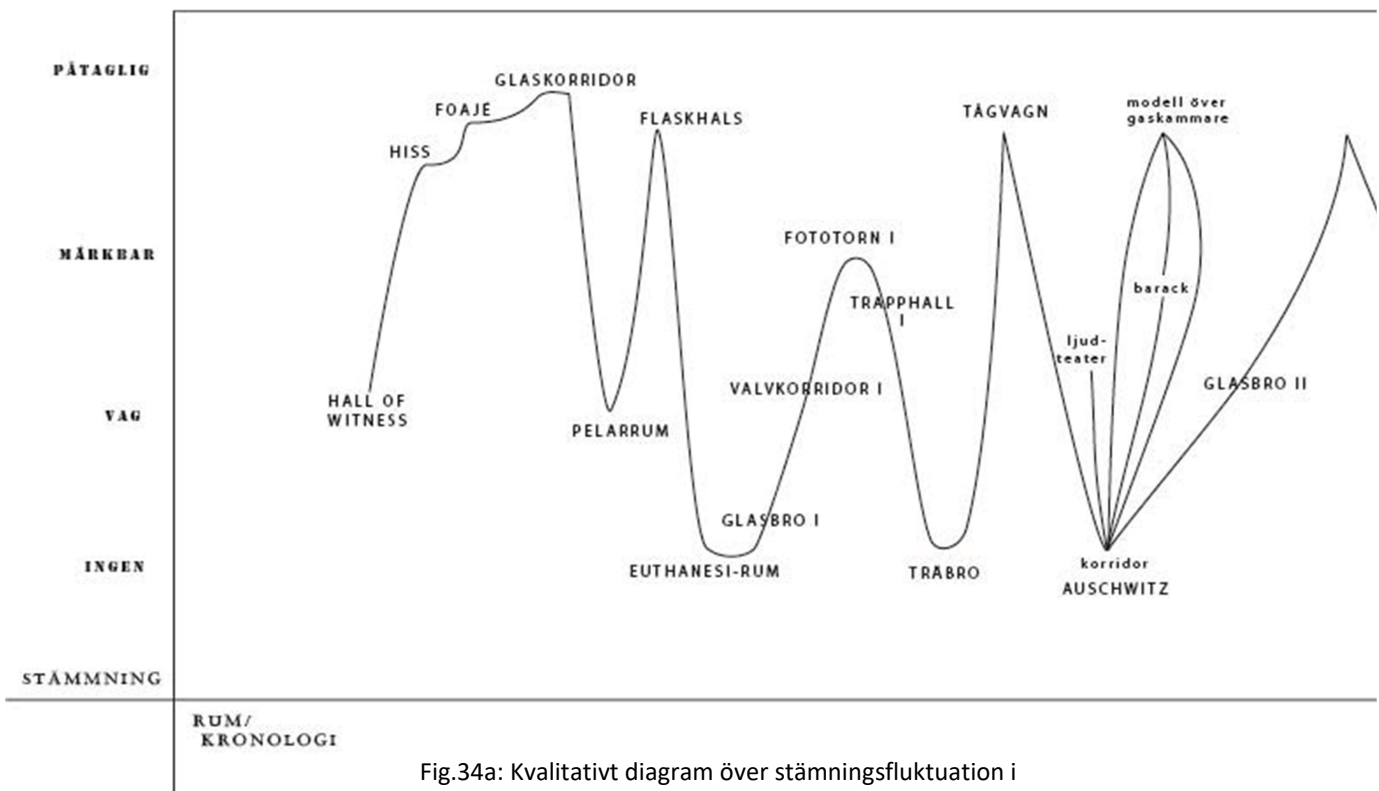


Fig.34a: Kvalitativt diagram över stämningsfluktuation i USHMM, från Hall of Witness fram till dess att man som besökare gått över den andra glasbron i den permanenta utställningen.

alla typer av upplevd känsloladdning, påtaglig, märkbar, vag eller ingen, medverkar till den totala upplevelsen av rumssekvensen.

För att jag ska kunna vandra sömlöst i min sekvens av minnen behöver jag, liksom i det fysiska livet, finna tydliga *öppningar* mellan minnesscenerna och liksom i det verkliga livet får där inte finnas hinder i form av glas, oöverkomliga gap eller nivåskillnader. I trapphallarna i utställningsdelen av USHMM ser man, och hör, andra besökare som befinner sig i samma vertikala nivå som en själv, men som man inte kan nå annat än genom att gå ett varv runt hela byggnaden. Jag kan minnas saker som hände, och ting jag upplevde, på den platsen i trapphallen, men jag kan inte redogöra för händelser och upplevelser från det där rummet jag ser och hör, utan att först gå ett mentalt varv genom

hela byggnaden. Jag kan inte hoppa däremellan, varken fysiskt eller i minnet. Kanske att det går om jag tränar på det, det vill säga upprepar minnen från trapphallen direkt efterföljt av minnen från det där rummet jag ser och hör ett antal gånger. Det är då *mina ansträngningar* som gör det möjligt att göra det där hoppet. Det är inte understött av arkitekturen.

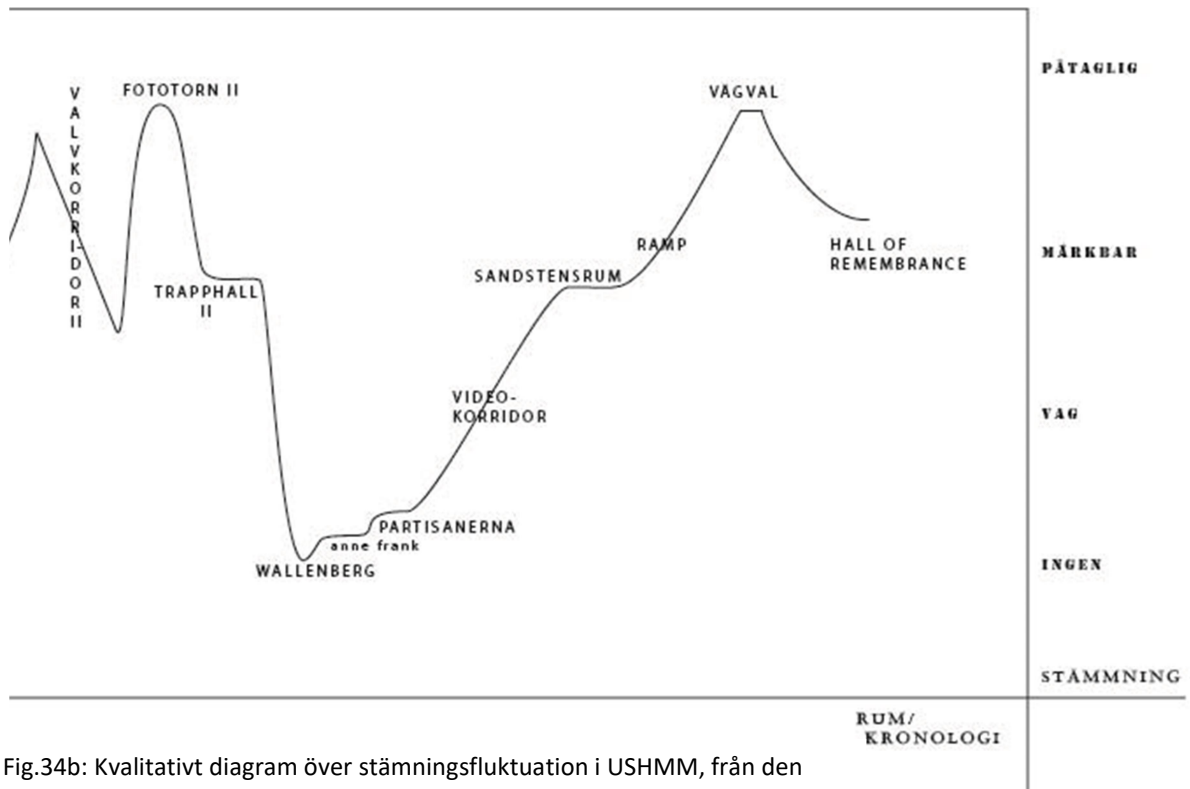


Fig.34b: Kvalitativt diagram över stämningsfluktuation i USHMM, från den andra valvkorridoren som kommer direkt efter glasbron till och med Hall of Remembrance.



Fig.35: Trapphallen ger glimtar av vad som försiggår i andra delar av byggnaden, men erbjuder ingen möjlighet att direkt ta sig till de rum som visas. Jag hade också svårt att intuitivt sluta mig till hur rummen förhåller sig till varandra i den rumssekvens som utgör den permanenta utställningen.



Fig.36: USHMM från 14th St.



Fig.37: USHMM från 15th St.

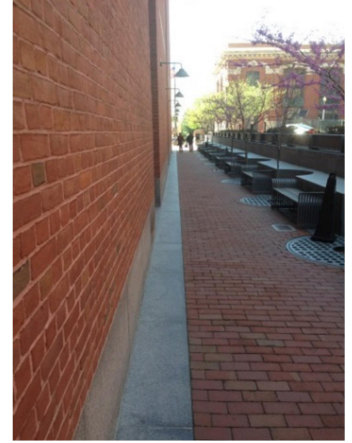


Fig.38: Gång mellan USHMM och den angränsande byggnaden.

### Fotografiskt minne

IBland sticker arkitekturen i USHMM fram som objekt för min minnesbildning. Från de allra flesta rum minns jag inte de arkitektoniska attributen som man kan tänka sig att jag borde ha varit särskilt intresserad av, men så har jag de där platserna som jag kan återge i detalj! Jag ser varje byggnadsdetalj ifrån de platserna: material, mönster, ljusförhållanden, fönstersättning. De står som fastetsade i minnet. Fasaderna mot 14th ser jag från övergångsstället snett över gatan. Solen skiner. Himlen är blå. Några få molntussar letar sig fram från bakom huskroppen (fig. 36). Fasaderna mot 15th Street är lika så soligt upplyst. Där befinner jag mig närmre fasaden. Jag ser trapporna och skulpturen av Paul Shapiro framför. Jag ser människor på väg in i huset stå och vänta i skuggan från den stora kalkstenskroppen till höger om entrén (fig. 37). Gången mellan USHMM och den angränsande byggnaden, den som Adrian Dannat beskrev som skrämmande, ser jag från 14 th street. Den är lätt skuggig och tom på människor (fig. 38). Hall of Witness ser jag likaså ifrån en fast vinkel – här finns människor men de rör sig inte (fig. 39). Platsen där man kommer ut ifrån den permanenta utställningen (fig. 40)

och bilden av byn varifrån man samlat alla bilderna som utgör fototornets väggar minns jag också lätt och med många detaljer (fig. 41). Jag förvånas något över att jag inte minns några väderväxlingar eller skillnad i folkmängd. Den där gränden är lika skuggig varje gång jag återkommer till den, och lika tom på människor!

Efter att jag skrivit det här stycket om de delar av byggnaden jag minns som särskilt tydliga bilder vänder jag mig till min mapp med fotografier från besöken vid USHMM för att finna illustrativa bilder. Det är bra med bilder i ett arbete har jag hört. Självklart ska jag visa den som läser vilka platser jag talar om! Det jag finner i min bildmapp på datorn är dock inte illustrationer av de scener jag just beskrivit, utan exakta kopior. De minnesbilder jag har sett som en reaktion på verkligheten har i själva verket formats av fotografier.

Jag har tidigare nämnt Stina Hagelqvists artikel om SARs bildarkiv och hur detta format bilden av svenska modern arkitektur. Hennes artikel inleds med att hon, liksom jag



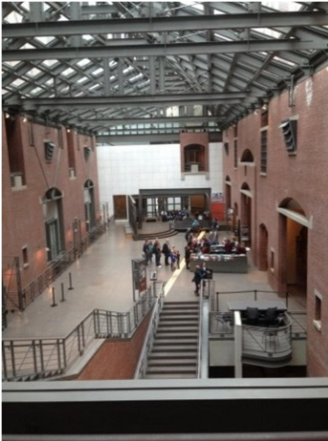


Fig.39:Hall of Witness.

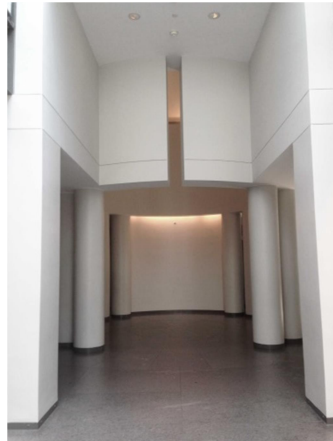


Fig.40: platsen där man kommer ut ifrån den permanenta utställningen



Fig.41: Bilden av byn där man samlat in bilder till fototornet i USHMM.

är förundrad över hur statiska vissa minnesbilder av byggnader är.<sup>23</sup>

*”Jag kan särskilt föreställa mig stjärnhusen i Gröndal, Stockholm, kanske för att jag besökt området. Minnesbilden är dock märkligt konstant, immateriell och opåverkad av årstiders växlingar, solsken och nederbörd. Husen ramas in av grönska.”*

(Hagelqvist, 2016)

Hennes slutsats, liksom min upptäckt, är att dessa, extra tydliga, bilder är produkter av fotografier, snarare än av platser upplevda i realtid. Minnesbilderna är, så att säga, andrahandprodukter. Detta är särskilt intressant då vi som arkitekter så ofta arbetar med bild. Vi tar fram visionsbilder av framtida projekt, vi lägger till illustrativa element i ritningar över byggnader och platser för att de lättare ska gå att läsa och vi har ständigt kameran (eller skissblock och penna) i beredskap för att kunna föreviga byggnader och platser vi besöker.

Under mitt andra år på arkitekturskolan besökte vi Österrike, denna resa har jag nämnt

<sup>23</sup> Se ovan s. 18f.

tidigare. Vi besökte många byggnader och platser, både sådana med rejält många år på nacken och sådana som var alldeles nyproducerade. Ett av dessa besök var särskilt fascinerande, inte på grund av byggnaden vi besökte, utan på grund av hur jag och mina klasskamrater betedde oss i dess närhet. Vi var samtliga överrens om att byggnaden var en av de fulaste vi besökt. Det viskades mycket om hur sjutton man ens kunnat få bygglov för ett så fult bygge, och vi ifrågasatte hur kvinnan som visade oss runt överhuvudtaget klarade av att hålla masken under tiden. När genomgången av byggnaden var färdig, och vi fick en halvtimme eller så på oss att själva gå runt började vi dock alla att leta efter fördelaktiga vinklar, schysst ljus snygga detaljer... Det var ingen av oss som fotograferade byggnaden utifrån dess mest fula och tråkiga sida, trots att allmän konsensus rådde kring att byggnaden var just ful och tråkig. Efteråt jämförde vi bilder och klappade varandra på ryggen när vi hade lyckats omvandla denna fula och tråkiga byggnad till åtminstone *en* vacker och intressant bild.

Av byggnaden minns jag inte särskilt mycket idag – händelserna som utspelades kring den

återkommer jag dock till relativt ofta. Kanske kan det bero på att jag inte fick till den där vackra och intressanta bilden? Frågan är, å andra sidan, hur sanningsenlig min bild av byggnaden varit om jag, istället för att återkomma till den här anekdoten, skulle komma att minnas en vacker och intressant bild när jag söker återkalla minnet av den fula och tråkiga byggnaden strax utanför Wien?

### Andrahandsminnen

De fotografiska bilderna jag minns och diskuterar ovan skulle visserligen kunna kategoriseras under rubriken ”saker jag minns med lätthet”, men det har krävts viss ansträngning, om än inte medveten sådan, för att kunna minnas dem snabbt och enkelt och detaljerat. Samma sak är det med andrahandsminnen. Minnet av att irra omkring i byggnaden under min första dag på museet har kommit att bli ett av mina starkaste minnen från besöken, men faktum är att jag, i mina anteckningar från dag 1 helt utelämnat den upplevelsen. Det är inte förrän i anteckningarna från dag 3 som jag plötsligt minns mig själv knata omkring med snabba steg och blicken sänkt:

*”Jag hade tiden att vara vilse – två timmar kvar tills jag måste befinna mig vid utställningen, och jag hade en ursäkt. Jag har mitt ex-jobb. Det är faktiskt bra för min analys av byggnaden att gå omkring i alla korridorer, att vända och gå tillbaka, förbi mannen i det öppna arkivet igen, uppför en trappa, eller nej, ner igen.*

*Hade jag velat hitta vägen till en specifik plats hade jag naturligtvis kunnat göra det!”*, skrev jag i mina anteckningar (§3.1).<sup>24</sup>

Väl hemma minns jag situationen igen och skriver:

*”Mitt minne av detta irrande inuti byggnaden är snarast ihopkopplat med mitt tredje besök på platsen, vilket var tillfället då jag skrev ner det minnet. Det är minnet av att plötsligt minnas, och av att uppleva nya skamkänslor vid minnet av de förra [...] Och allt detta minns jag i något slags ’andrahandsminne’.”*

(§6.8)

Nu har jag återkommit till det minnet många, många gånger, både i tankar och diskussioner och i skrift. Den ursprungliga händelsen glömde jag visserligen bort i två dagar – jag reflekterade överhuvudtaget inte över att den hade inträffat. Minnesbilden som dök upp vid det tredje besöket överraskade mig och det var som om jag upplevde händelsen för första gången. Och nästa gång jag satte mig ner för att minnas, mindes jag både det första minnet och minnet av att få den här starka reaktionen av att minnas. Idag minns jag det i tre led – utöver ursprungsminnet och minnet av att minnas minns jag också att jag mints att jag mints. Om man tänker efter är detta såklart inte något underligt i alla fall inte om vi går

<sup>24</sup> Se även ovan s. 37.

med på premissen att varje återkallning av ett minne de facto är ett nytt minne. I detta ligger det inbäddat att vi kan återkalla alla tidigare tillfällen vi återkallat ett minne, men jag måste erkänna att jag mycket sällan reflekterar över denna egenhet hos minnet. Jag, liksom de flesta andra skulle jag tro, tolkar helt enkelt min senaste återkallning som varande det korrekta minnet. Det är mycket sällan jag jämför det med tidigare versioner av samma minne och således är det svårt att redogöra för hur mina minnen av upplevelser har utvecklats under tidens gång. Detta gäller såväl mina minnen av USHMM, som minnen formerade utanför ramen för detta arbete. Just detta minne innehar dock redan ifrån början de element som gör ett minne intensivt enligt ovanstående diskussion, samt en första återkallning som likaså upplevdes som en känslointensiv händelse. Detta tillsammans med det faktum att det är en sällsynt händelse, åtminstone i mitt liv, med en sådan meta-återkallning av minnen gör att jag oförmedlat återkommit till detta minne flera gånger sedan jag kom hem.

En annan typ av andrahandsminnen är sådana jag själv aktivt arbetat upp någon form av klarhet i. Rummet tillägnat romernas utsatthet under upptakten till andra världskriget kan jag minnas att jag, under en period efter att jag kom hem ifrån Washingtoninte, inte mindes särskilt tydligt. Jag visste att rummet låg där, som en avstickare ut ifrån det stora svarta rummet med de fyra pelarna som omger glasboxen med torah-rullar, men jag minns att jag kallade det för ett parentesrum under tiden jag var där – ett rum inte värt att lägga på

minnet. Idag minns jag å andra sidan rummet med all önskvärd tydlighet. Jag minns formen på det, jag minns färgen på ljuset, jag minns utställningsinnehållet, och jag kan bara gissa mig till att det klara minne jag har av detta rum idag, beror på att jag så många gånger tänkt tanken ”ah! Det där rummet minns jag inte! Hur sjutton var det det såg ut?!” (det minns jag att jag har gjort) och sedan grävt runt i utkanterna av angränsande minnesbilder, i deras rumsliga inramningar, för att finna fragment som hör till detta rum. Jag kan nämligen inte minnas att jag någon gång stannade för att studera rummet på plats, men å andra sidan har jag ju glömt bort händelser jag varit med om förr.

Fig.42: Här borde det givetvis sitta en bild av rummet jag beskrivit i texten ovan, som i utställningen är tillägnat romernas utsatthet under upptakten till andra världskriget. Då jag bedömde rummet vara ett parentesrum under mina besök där har jag dock inte några sådana fotografier. Så stor är skillnaden mellan det upplevda minnet av platsen och upplevelsen av platsen i sig, att jag inte ens tagit ett kort på en av de platser jag minns så tydligt idag.

## ATT ANVÄNDA - slutdiskussion

Även om jag nu lämnat byggnaden känner jag en ovilja och en tveksamhet mot att lämna ämnet bakom mig. Jag känner på samma sätt som när jag stannade och tvekade, vände mig om och såg tillbaka, provade att backa några steg och sen fortsatte nerför den där rampen som ledde mig ut ifrån den permanenta utställningen på USHMM. Efter att under drygt 60-talet sidor haft arkitekturens roll i produktionen av ett minne i åtanke, är frågan om jag inte lika mycket diskuterat minnets och dess sammanhörande fysiologiska, psykologiska och sociala funktioners roll i produktionen av arkitektur?

Under mitt första år på arkitektur-utbildningen fick jag under en föreläsning ordet ”arkitektur” definierat för mig som ett ord att använda om ”väderskydd med en viss höjd i den estetiska ansatsen.” Inte vilken fysisk struktur som helst kunde kallas för arkitektur, enligt mannen (för det var en man, även om jag har glömt hans namn) som föreläste för oss.

Finn Werne menar, i *Den osynliga arkitekturen*, att vi kan välja på vilket sätt vi vill betrakta arkitektur:

*”som konst eller som bruksföremål, som estetisk artefakt eller som tekniskt system, som klimatskydd eller som social manifestation, som byggnad eller meningsbärande symbol”*

(Werne, 1998, s. 12).

Även om Wernes beskrivning av termen, rent uttrycksmässigt, känns betydligt mer inkluderande än den-där-mannen-vars-namn-jag-glömt-bort, har de det gemensamt att de båda tycks förutsätta en upplevelse av strukturen, på ett eller annat sätt, för att ordet ”arkitektur” ska vara applicerbart. *Någon* behöver uppleva strukturen för att kunna sätta en etikett på den och i en upplevelse ingår, som jag har diskuterat under detta arbete, inte bara nutid, utan även dåtid (minnen av bilder, händelser, samtal, förmaningar, menande blickar, ja allt vi har upplevt som individer tillhörande ett samhälleligt och kulturellt kollektiv) och framtid (förväntningar, önskningar, antaganden och fantasier).

Vårt arkitektoniska uppdrag sträcker sig således, enligt detta resonemang, långt bortom ritbord och byggplatser till alla delar som medverkar till en upplevelse av arkitektur: till samtal och diskussioner kring byggnation, till Googles sökoptimering, till SARs bildarkiv, som Stina Hagelqvist (2016) skriver om, till populärkultur, konst och naturvetenskap, för att nämna några.

Detta till trots, är det ändå (till syvende och sist) kring byggnation vårt uppdrag handlar, och i detta fall på vilka sätt byggnation

påverkar oss och vår minnesproduktion och minne och arkitektur samverkar.

Denna avslutande diskussion är uppdelad i två delar:

- 1) Arkitekturanalys – metodik och retorik som diskuterar metoderna som använts under detta examensarbete och också den retorik jag anammat och undersökt för min analys av USHMM.
- 2) Designarbete – som diskuterar hur vi kan använda kunskap om minne och upplevelser för att vägleda oss i designprocessen samt öppnar upp för vidare diskussion kring ämnet minne och arkitektur.

## ARKITEKTURANALYS

### Metodik

I inledningen till det här arbetet, under rubriken ”syfte” ställer jag både frågan ”hur medverkar arkitektur i produktionen av ett minne?” och ”hur kan jag undersöka detta?” Jag bestämde mig för att besöka den byggnad jag var intresserad av under flera dagar och göra anteckningar kring besöken först efter att jag avslutat studiet av byggnaden för dagen. Min initiala tanke var att hålla mig till två teman att studera – upplevelsen av rummet i sig och upplevelsen av utställningsmaterialet, för att kunna göra flera studier av samma tema. Väl på plats visade det sig dock att byggnaden innehöll fler intressanta teman än ”bara” rum och utställningsmaterial,

varför studierna istället spreds ut över fyra teman (som jag nämner i inledningen):

- 1) upplevelse av utställningsrum,
- 2) utställningens innehåll,
- 3) den sammantagna upplevelsen av byggnadens minnesmärkesdel och dess utställningsdel samt hur dessa samverkar med varandra
- 4) de övriga besökarna

Jag tror fortfarande att det hade varit intressant att återkomma till samma tema för studium på plats under olika besök, då helst med ett par veckors mellanrum, eller kanske till och med ett par månader. Förslagsvis hade man också utfört någon ren minnesanteckning, dvs en redogörelse nedtecknad på annan plats över vad man minns av studiet, mellan och efter sista besöket, för att se hur dessa anteckningar skiljer sig från varandra och börja diskutera hur minnen förändrar sig över tid och med återkommande återkallning.

De besöksstudier jag har utfört har dock i mycket ”gått in i varandra” – jag har inte lyckats hålla mig helt inom ramarna för respektive besökstema. Minnesanteckningarna som utfördes efter att jag lämnat Washington har inte haft något uttalat tema över sig över huvudtaget vilket har medfört att de båda blev till något som kändes som ändlösa projekt. Genom att söka hålla sig till smalare teman, och inte, som jag gjorde i

minnesanteckningarna, söka skriva ner hela ”minnet över resan till Washington”, tror jag att jag lättare hade kunnat använda anteckningarna till en jämförelse över minnens föränderlighet och kanske hade slutresultatet sett annorlunda ut då.

I en av mina minnesanteckningar, skriven hemma i Skanör igen, uttrycker jag frustrationen över att arbeta med minne på det här viset:

*”Hittills har mina ansatser med den här texten undflytt mig. Istället för att återberätta min resa till Washington och mina besök på USHMM har jag hemfallit åt någon slags analys av den och av mina minnen kring den. Istället för en renodlad redogörelse över VAD jag minns har jag diskuterat varför jag minns och hur jag minns. Jag tänker inte slå ner på mig själv för det, även om jag kan bli lite irriterad över hur min hjärna och mina minnen ibland tycks associera fritt utan min medverkan.”*

(§6.5)

Minnen är associativa till sin natur – hågkomsten av ett minne tänder ett annat och så kan vi vandra runt bland våra minnen tills vi kommer på något annat att göra. Det jag uttrycker som en frustration, och som en brist i min metodik ovan (att jag inte lyckats hålla mig inom ramarna för respektive tema vid mina studier) kan

således lika gärna ses som ett uttryck för hur minnet i sig fungerar.<sup>25</sup>

Genom att fokusera på upplevelsen av besöket när man är på plats, för att först i efterhand anteckna minnen av upplevelsen, har man möjlighet att fånga upp det hjärnan/individens som besitter hjärnan upplevt som relevant. Urvalsprocessen sker, så att säga, spontant eller automatiskt. Vid samtidigt nedtecknande måste ett medvetet urval ske för att något överhuvudtaget ska kunna nedtecknas. Genom att arbeta med minnesanteckningar, vare sig det är i ord eller bildform, kan man fånga upp de känslomässiga urval som personen som nedtecknar gör.

Kevin Lynch, amerikansk stadsplanerare och arkitekt, utförde i slutet av 50-talet en studie över staden och dess invånare, där han lät sina testpersoner rita upp kartor över sina städer ur minnet, för att kunna diskutera och tolka upplevelsen av platser. Lynch testpersoner levde alla i de städer de ritade sina kartor över, och var således väl bekant med, och hade utarbetat känslomässiga kopplingar till olika delar av staden under lång tid (Lynch, 1960).

För min del, jag som besökte USHMM för första gången, var det dock av vikt att jag har hade möjlighet att återvända till platsen för att

<sup>25</sup> Jämför gärna med diskussionen ovan, under rubriken ”Individuellt minne” där minnets associativa natur och plasticitet ses som en brist vid exempelvis brottmålsundersökningar, medan det för vår biologiska överlevnad tycks vara en fördel.

kunna identifiera och reflektera över dessa urval – det jag *inte* har nedtecknat kring platsen – dvs det jag inte har lagt på minnet, har varit lika betydelsefullt för analysen som det jag nedtecknat *att* jag minns.

Genom att dela upp minnen enligt kategorierna ”*Det jag minns med lätthet*”, ”*Det jag minns med viss ansträngning*” och ”*Det jag aldrig lagt på minnet*” såsom Appendix II visar kan jag börja analysera vad det är som gjort att vissa delar av byggnaderna, vissa händelser och viss information fastnat och varför vissa ting helt verkar ha undslupit mig. Jag nämnde tidigare möjligheten att utföra fler, mer fokuserade, undersökningar av upplevelser över en längre period för att kunna jämföra dessa. Genom att utveckla metodiken med dessa kategorier skulle man kunna utvidga analysunderlaget till att inkludera flera personers upplevelser och minnen och diskutera vad det är som gör att de överensstämmer eller skiljer sig åt under respektive kategori. Man kan också börja diskutera hur väl personer som redan har en upplevelse av en plats känner igen sig någon annans beskrivning av sina upplevelser och minnen.

Vid ett par tillfällen under det här arbetets gång har jag dock dykt på saker jag överhuvudtaget inte lagt på minnet. När jag går igenom mina minnen kan jag ibland finna mig själv stå utan ett minne jag i efterhand tänker att jag borde ha:

- Jag har nämnt att mina mest känslofylla minnen saknar en

omgivning med fysiska detaljer att återge.

- Jag verkar ha svårt att ”hoppa” i en formerad minnessekvens.
- Jag minns inte särskilt många byggnadsdetaljer, utöver de jag faktiskt interagerar med. Eller har fotograferat.
- Jag tycks också återkalla tidpunkten för upplevelser med allt sämre precision. Varje besök följde på ett ungefär samma mönster, varför det idag är svårt att skilja det ena besökets minnen ifrån de andra.

Att minnas att man inte minns är inget de teoretiker jag studerat lägger så mycket fokus på, men något som jag spontant känner borde undersökas vidare! Med hjälp av Ahmeds resonemang kring att vi först när vi inser att vi *inte* är orienterade i vår omvärld kan reflektera över att vi i normala fall *är* orienterade, vill jag föreslå att vi genom att studera närmare vad det är vi inte minns kan komma närmare en förståelse för vad det är som gör en byggnad eller en upplevelse minnesvärd. Detta skulle kunna vara ett sätt att närma sig byggnader som inte, på samma tydliga sätt som USHMM, använder sig av känslomässiga anslag och minnen i sin arkitektur. Om man, liksom jag, anser arkitekturens påverkan på vår fysiologi och kognition vara både intressant och angeläget, är det givetvis av vikt att finna sätt att undersöka arkitektur vi ser, använder och besöker till vardags och som är fylld med vardagliga funktioner snarare än

upplevelsemässiga oneliners. Här skulle en utvidgning av analysunderlaget enligt ovan, och ett fokus på det vi inte minns kulle vara till hjälp för att identifiera och analysera åtskillnader i minnesformation.

På sätt och vis var det ”tur” att jag inte höll mig strikt inom ramarna för respektive tema vid besöken. Genom att anteckningarna hölls glidande, fick jag ändå ett material att jämföra och jag kunde upptäcka saker jag inte lagt på minnet vid ett tidigare besök. Fotografierna jag tagit har också hjälpt mig i den processen, liksom att studera befintliga ritningar av byggnaden. På så vis har jag kunnat identifiera var min föreställning av exempelvis planlösning differerar från den ”verkliga” byggnaden.

## Retorik

Min upplevelse av USHMM är knappast analog med övriga besökares. Jag gick aldrig in på museet med tanken att jag skulle besöka en utställning om förintelsen och lära mig något om vad dess orsaker och konsekvenser var, vilket jag antar att de flesta gör, mer eller mindre. Mina tankar har hela tiden varit att besöka en byggnad som på ett eller annat vis påverkar minnesproduktion och lära mig något om dennas orsaker och konsekvenser. Och min metod för att göra detta har varit att analysera mig själv: mina mönster, beteenden, känslor och uttryck. Fokus under det här arbetet har hela tiden legat på det självupplevda. På *min* känslomässiga upplevelse av rummen, av utställningen, av byggnaden, av de övriga besökarna.

Man kan således ställa sig frågan huruvida mina, unika, erfarenheter och upplevelser har relevans för att diskutera mer generella upplevelser av byggnaden?

Inom vetenskapen eftersträvar vi, i bästa fall, objektivitet. Vi använder oss av andra forskares teorier och landvinningar för att diskutera och jämföra våra egna tankar och finna argument för våra teser så att det vi skriver inte bara ska bestå av vårt eget tyckande. Och vi redovisar noggrant våra metoder så att eventuella brister i objektiviteten ska vara synbara vid en granskning. När det kommer till beskrivningen av upplevelser, såsom i mitt arbete, eller i arkitekturanalyser i tidskrifter och böcker, är dock frågan om man inte lurar både sig själv och sina läsare om man anammar den vetenskapligt objektiva retoriken. Genom att antyda, med hjälp av sättet man skriver på, att man förhåller sig objektivt till upplevelsen av byggnaden tillskriver man sin subjektiva upplevelse en sorts allmängiltighet som inte existerar. Jag diskuterade under rubriken ”*Känslomässigt färgade upplevelser*” svårigheterna med att studera känsloupplevelser på ett objektivt, naturvetenskapligt sätt. Ellis beskrev hur studiet av känsloupplevelser kräver en jämförelse med minnen av egna, subjektiva upplevelser för att förstås till fullo av just den forskare som utför studien, men för att kunna dela med sig av denna förståelse till andra forskare måste han välja ord att beskriva den med. Ord som i sin tur tolkas av den eller de som läser dem. Min teori genom det här



arbetet, när det kommer till retorisk framställning och objektivitet, har varit att jag, genom att använda mig av en medveten och uttalad subjektivitet kan nå en högre grad av allmängiltighet i mina beskrivningar och analyser än jag hade kunnat göra om jag eftersträvat en mer ”objektiv” retorik.

Jag nämner under rubriken ”*Känslor som minnesunderstödjare*” arkitekturkritikern Jim Murphy och ifrågasätter, med relativt få ord, förvisso, redan där hans uttalande att USHMM är ”*den känslomässigt starkaste arkitekturupplevelse de flesta av oss någonsin kommer att erfara*”. Genom att skriva så som han gör antyder Murphy att man som besökare hör till en av två grupper: den som erfar sin känslomässigt starkaste arkitekturupplevelse under besöket på USHMM, vilket enligt Murphy är majoriteten av besökarna, eller den som inte gör det. Några andra alternativ finns inte. Jag gjorde det inte. Jag tillhör alltså Murphys minoritet och det är okej för mig. Nu har jag besökt USHMM så många gånger, både i realtid och i minnet, och jag har analyserat mina upplevelser så pass mycket att jag känner mig säker i mitt förhållande till byggnaden – jag vet vilken känslomässig upplevelse jag hade och jag har utvecklat teorier kring varför jag kände och handlade som jag gjorde. Murphys svart-vita uppdelning har inte längre någon relevans för mig, men betänk min beskrivning av hur besviken, förvirrad och frustrerad jag kände mig vid mitt första besök när mina förväntningar kring vad jag skulle komma att uppleva inte infriades!

Genom att beskriva byggnaden utifrån de olika byggnadsdelarna, som om de, de facto, innehöll den känsla, eller den upplevelse, som författaren till texten har verbaliserat utesluter man andra tolkningar av känslor och upplevelser. Har läsaren tur visar det sig när, han eller hon väl är på plats, att hen tolkar och upplever byggnaden på samma sätt som författaren till beskrivningen och därmed känner igen sig – känner sig mer ”hemma” (eller familiar) på en gång. Har läsaren tur känner han eller hon att hen har information om byggnaden som lätt kan placeras på den fysiska platsen. Det vanliga torde dock vara att läsarens tolkning och upplevelse av byggnaden skiljer sig från författarens, mer eller mindre, vilket istället kan leda till att hen (jag) känner sig lite korkad som inte kan se det författaren menar är självklart. Lite alienerad, därför att den förståelse man fått av byggnaden genom att läsa recensionen eller analysen inte går att pussla ihop med den verklighet man står inför. Adrian Dannat, som skrivit *Architecture in Details* recension av byggnaden, beskriver exempelvis passagen mellan USHMM och dess granne som ”*a threatening, dangerous passage*” (Dannat, 1995,) medan min minnesanteckning ifrån samma plats lyder:

*”Från att ha glidit in i byggnaden, utan väntetider och med ett tidspass säkert i telefonen, står jag nu i regnet, i en kö som sträcker sig från 14th st, genom hela den smala korridoren mellan USHMM och den röda*

*tegelbyggnaden som står granne, över Eisenhower Plaza och ner på 15th st.”*

(Besöksanteckning 3.0)

Jag sökte vid besök no3 och no4, samt i minnesanteckning no5 att verbalisera mina känsloupplevelser i respektive rum i byggnaden. Jag insåg snart hur vanskligt det var, till och med för mig som upplevde dem, att identifiera dem och omvandla dem till ord att presentera i ett diagram (se fig.34a och b). Diagram har något opersonligt och förmodat objektivt över sig – de visar statistik: objektiva siffror. Även om mitt diagram är av kvalitativ natur snarare än kvantitativt, gör själva diagramformen – uttrycket, att den lätt kan komma att läsas som en ”sanning”. För att komma undan tolkningsproblematiken valde jag istället att redogöra för *att* känsloupplevelser fanns, och till vilken grad de gjorde sig påminda. Var de uppenbara, kanske till den grad att jag lätt kunde sätta ord på dem? Då kallade jag dem *påtagliga*. Var de tydligt där, men inte lika starka, då kallade jag dem *märkbara*. Var det någonting där som jag inte riktigt kunde sätta fingret på, då kallade jag dem *vaga* och fanns där ingen känsloreaktion överhuvudtaget att identifiera skrev jag helt enkelt *ingen*. På så vis söker jag undvika att personen som läser min undersökning tolkar mina *tolkade* känslor som någon slags sanning att förhålla sig till. Det viktiga just här har inte varit vilken *typ* av känsloreaktion som frammanas, bara att den existerar och till vilken grad.

Ett liknande resonemang kring hur arkitektur representeras i bild förs ständigt under utbildningen – varför innehåller våra visionsbilder så ofta leende, vita, medelklassmänniskor lyckligt shoppande i en solig och urban miljö? Och hur påverkar det senare upplevelsen av den verkliga platsen?<sup>26</sup>

Egentligen kan man säga att det är en fråga om retorik – arkitekturretorik. Vad är det man eftersträvar med sin text eller sin bild? Hur beskriver man en byggnad för att arkitektens intentioner ska kunna utläsas i texten eller i bilden, om det nu är det man vill? Och hur beskriver man en byggnad för att läsaren eller betraktaren ska få en förförståelse för byggnaden som skapar gynnsamma förutsättningar för upplevelsen att vara på plats? Om det nu är det man vill?

Både vald metodik och retorik i det här arbetet kräver en viss grad av självdistans till sina egna upplevelser och en inställning att inga sätt att beskriva eller uppleva är mer rätt eller fel än andra. Alla uttryck medverkar till den totala bilden av platsen. För att återkomma till Lawrence Krauss, som nämndes i inledning: ”de scenarier och förklaringar vi ställer upp bör inte ses som odiskutabla sanningar, utan som rimliga utifrån dagens samlade kunskapsläge sett” (se ovan s.9).

<sup>26</sup> För vidare läsning se exempelvis Gillian Rose *Visual Methodologies* (2012) och Juhani Pallasma *The Eyes of the Skin* (2012).

## DESIGNARBETE

Inledningsvis i det här arbetet ställde jag upp tre stycken antaganden som jag hade som grund för detta arbete. 1) *att* vår omgivning, vår arkitektur och vår fysiska miljö har en påverkan på oss. 2) *att* denna påverkan leder till inkodningen av ett minne och 3) *att* detta minne i sin tur antingen påverkar oss på nytt eller glöms bort. Hur kan man utnyttja dessa kunskaper i designarbetet?

### Funktion eller upplevelse?

Inom exempelvis sjukhusdesign, eller överhuvudtaget omvårdnad av människor som på ett eller annat vis behöver stöd diskuterar man redan möjligheterna att optimera den omgivande miljön så att den bäst passar hjärnans förutsättningar i alla olika faser den kan befina sig i. På neonatalavdelningar på sjukhus, demensavdelningar på äldreboenden och lokaler där det vistas barn med utvecklingsstörningar kan arkitektoniska förändringar göra stor skillnad. Tjejen jag var personlig assistent åt medan jag bodde i Stockholm letar nu efter en egen lägenhet. Jag frågade hennes mamma vad det är de tittar efter när de går på visning och hon letar efter ett boende där hennes dotter kan få stöd av att se sina assistenter vara i närheten, där garderober får plats i anslutning till badrummet, helst i detta, så att assistenterna inte behöver lämna henne utan stöd därinne och där man inte ständigt går i närheten av ytterdörren då man rör sig i lägenheten eftersom dottern tenderar att bli extra ”kreativ” just där och ganska ofta kommer på att det är en bra idé att smita ut. Det är inte

uppseendeväckande önskemål de har, men de här sakerna gör en enorm skillnad för dotterns möjlighet att koncentrera sig och slappna av. ”På elementär nivå är den fysiologiska styrningen stark, men ju högre upp i hjärnan bearbetningen sker desto mer blandar sig psykologiska faktorer in”, skriver Sjödén (1998, s. 127). På en neonatalavdelning, där den fysiologiska styrningen naturligt är den starkaste, är det således betydligt lättare att förutsäga den sammantagna, fysiologiska, effekten en specifik arkitektonisk förändring, än vad det är på exempelvis Värnhemstorget i Malmö (där man kan anta att psykologiska faktorer spelar stor roll) och det är lättare att se den fysiska nyttan, *funktionen*, av en arkitektonisk förändring.

Den fysiska kroppen (hjärna inräknat) är primärt inriktad på överlevnad och för överlevnadens skull är homeostas, eller jämvikt, ett generellt mål. En arkitektur vars huvudsakliga syfte är att vara optimerad för den fysiska kroppen torde knappast vinna några arkitekturpriser – själva poängen är ju då att undvika känslor av upphetsning inför byggnaden. Den är lagom varm, lagom kall, lagom ljus, lagom mörk. Och den mer individuella delen av kroppen tycker om att bli överraskad – bli upphetsad, samla på sig erfarenheter som vi kan använda för att förutsäga framtiden och koppla samman med vårt eget ”jag”. ”Problemet” är just det individuella och unika. Vi må bestå av likadana byggstenar som, förutsatt att de fungerar som de ska, framkallar likartade reaktioner i våra kroppar beroende på yttre stimuli, MEN till detta kommer att våra

ackumulerade erfarenheter, våra minnen – autobiografiska, semantiska, kroppsliga, platsspecifika – i vissa fall har större påverkan på våra kroppsliga reaktioner än vad yttre stimuli har.

### Känslöpåslag

Arkitekturhistorikern Adrian Forty är tveksam till om minne överhuvudtaget är relevant att diskutera för ämnet arkitektur (2000, s. 219). Visst är det svårt, för att inte säga omöjligt, att styra vad olika grupper av människor ska få för minnen av en byggnad eller vilka existerande minnen en byggnad ska väcka. Ett sådant försök skulle troligtvis bli antingen alltför generellt eller alltför individuellt fokuserat i sin ansats för att vara fruktbart. Att en byggnad eller en plats SKA frammana känslor och/eller minnen är lättare att åstadkomma, åtminstone om vi accepterar neurobiologiska teorier kring hur tätt sammankopplade våra kroppsliga upplevelser, känslor och minnen är.

De saker jag minns med lätthet går bland annat att koppla samman med ett intensivt känslomässigt påslag och att jag upplever att något inte ”stämmer” i det jag upplever och jag därför stannar upp och funderar över detta faktum. Som vi sett genom arbetet går båda dessa teman går att arbeta in i arkitektur. Freeds byggnad arbetar framförallt med känslöpåslag av negativ konnotation – förvirring, stress och oro och att gå emot konventioner, både byggnadsmässiga och kulturella och aktivt arbeta mot (inte för) att byggnaden enkelt ska kunna läsas av av

besökaren. Genom att exempelvis placera entréer, trappor och viktiga funktioner i byggnaden på okonventionella ställen tvingas besökaren att fundera över sin framtida rörelse, samtidigt som här inte bjuds någon naturlig plats att stanna för att göra detta. Den stora stålskulpturen som placerats i trappan som går ner i källaren är ett uppenbart försök att göra just detta.

Som vi såg i fallet med de episoder då jag var vilse finns dock en risk för att en sådan strategi frammanar tunnelseende hos besökaren, i vilket fall besökaren uppfattar betydligt mer av sin inre miljö än sin yttre. I slutändan skulle jag ändå säga att jag har ett minne av arkitekturen, även vid de tillfällena. Inte ett visuellt minne, men ett känslomässigt. Trots att fokus under både upplevelse och återkallning ligger på min interna miljö – mina kroppsliga reaktioner, mina känslor, mina tankar kring dessa - är det ändå i relation till omgivningen dessa sker. Trots att jag varken minns visuella eller auditiva detaljer ifrån rum och människorna är jag medveten, även i upplevelsen och i minnet, om att min interna upplevelse sker i en rumslig och social kontext. Vi kan jämföra det med det minne som inledde hela detta arbete – minnet av pojken på trehjulingen som cyklar omkring i korridorerna i ett tomt hotell och sedan stöter på två tvillingflickor som gärna vill leka med honom. Utan en bakgrund, en positionering i en omvärld, i dessa fall dels en arkitektonisk och social positionering, dels en berättelsemässig och arkitektonisk positionering, hade det känslomässiga påslaget aldrig inträffat. Spänningen sker i

kontaktpunkten mellan den interna och den externa miljön.

### Minnets narrativa tendenser

USHMM, och särskilt utställningsdelen av byggnaden har ett tydligt anspråk på att vilja berätta en historia. Den är både narrativ och sekventiell i sitt upplägg. Särskilt utställningsdelen av byggnaden har en början och ett slut, med tre kapitel fördelade på varsin våning däremellan. Byggnaden samverkar således väl med de narrativa tendenserna i vår minnesfunktion, detta diskuterade jag ovan (se s. 56f.). Genom att studera hur dessa samverkar bör vi dock kunna applicera liknande strategier för att understödja minnesbildning även i byggnader som inte gör anspråk på att vara vare sig ha en historia att berätta eller en utstakad led att följa.

För minnesbildningens del har det visat sig vara viktigt med tydliga *avgränsningar* för att minnesbilden ska få ett fokus. I USHMM gjordes dessa avgränsningar extra tydliga med hjälp av *tröskelzoner* eller en buffertzona av *vändningar* på gränsen mellan två upplevelser, eller presumtiva minnessekvenser. På ett flertal ställen i USHMM visar man upp *lager* av väggar. Vid entrén mot 14th st. går du först igenom en blindfasad (och hamnar på så sätt i en tröskelzon) innan du tar dig in i byggnaden genom entrédörren. I glaskorridoren på fjärde våningen har du först en glasvägg, sedan en fotovägg och sedan den ”riktiga” väggen. I the Hall of Remembrance kan du promenera



Fig.43: Dubbla väggar i Hall of Remembrance

mellan hallens inre vägg och ytterväggen. Entréer till byggnader tenderar redan att få mycket fokus då de erbjuder en första chans till ett gott intryck, men även inne i byggnaden kan man med hjälp av tydliga avgränsningar främja minnet av byggnaden som en unik upplevelse eller bygga upp *ankare* att organisera minnet av den övriga byggnaden kring.

För att vi inte ska flyta omkring i det Casey kallar ”free space” tycks det vara av vikt att vi har något att hänga upp både vår upplevelse i realtid och vårt minne på. För dessa båda aspekter är definition och tydlighet av vikt. Rum inne i en byggnad definieras i USHMM materiellt, genom att fysiskt hindra eller öppna upp för rörelse, visuella intryck, auditiva intryck osv. och genom att ändra exempelvis material och ljusförhållanden. *Öppningarna* dem emellan visade sig vara en viktig kategori att ta hänsyn till om man vill

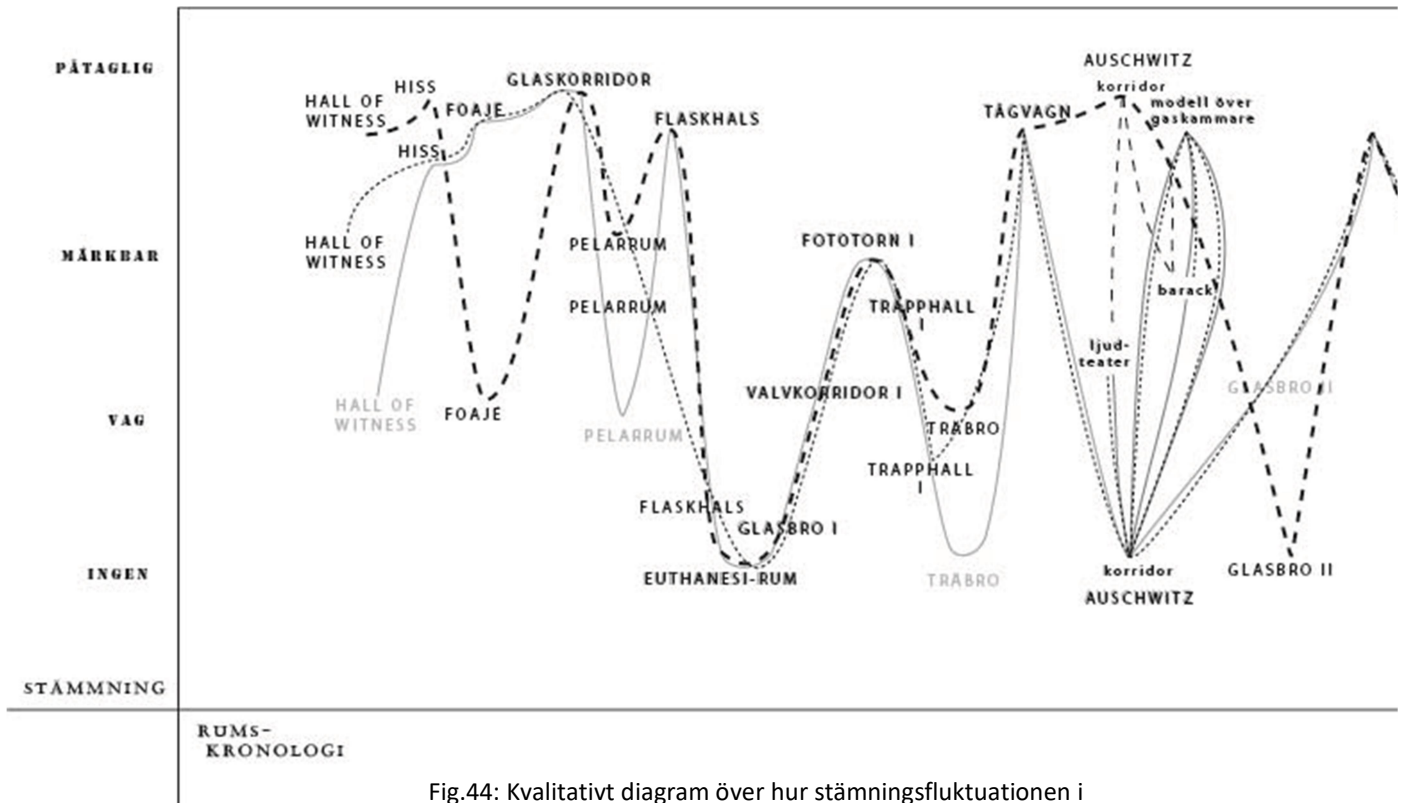


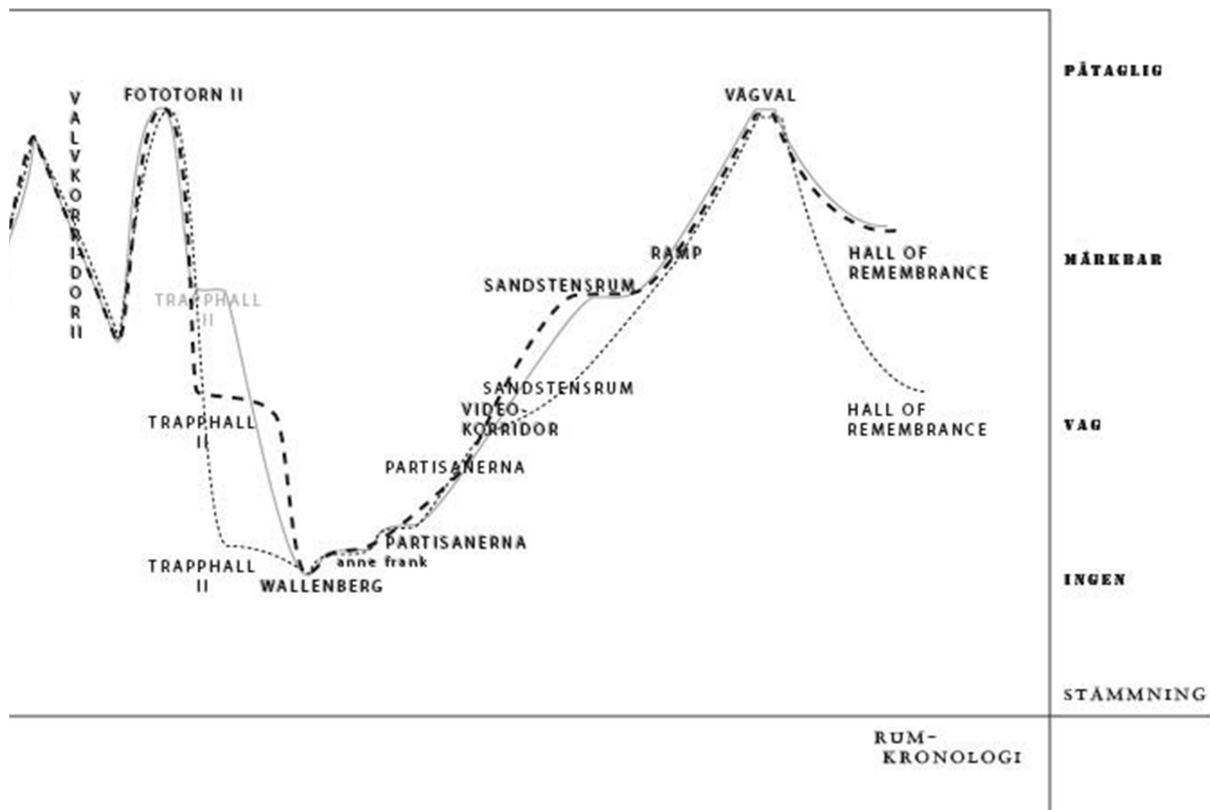
Fig.44: Kvalitativt diagram över hur stämningsfluktuationen i USHMM förändrades mellan de olika besöken (svarta, streckade linjer) och minnesupplevelsen av densamma (grå, heldragen linje).

understödja en sammanhängande minnessekvens genom byggnaden. Vilka öppningar kan man enkelt röra sig igenom och vilka öppningar är bara "för syns skull"? En öppning mot ett atrium där jag ser ner på våningarna under eller upp mot taket ovan verkar inte ha inverkat menligt på min minnesbildning. En öppning mot ett rum på samma plan som det jag befinner mig på, som jag ändå inte direkt kan nå (som öppningen i trapphallen i USHMM jag diskuterade på s. 59 f.) tycks dock skapa en förvirring i minnessekvensen. Genom att *fluktuera* de rumsliga upplevelserna inne i byggnaden, fysiskt och känslomässigt, kan man i USHMM arbeta med stora och tydliga öppningar, ja nästan en gränslöshet mellan rummen, utan att för den sakens skull förlora i definition. Det kanske inte alltid är tydligt

när du *går över* till ett nytt rum, men det är tydligt när du *befinner dig i* ett nytt rum. Detta understödjer möjligheten för både fysisk och mental rörelse i rummet.

### *Uppleva vs att leva*

Dessa strategier berör i huvudsak byggnadens kontakt med förstagångsbesökaren, eller den sporadiske besökaren. Någon som använder byggnaden varje dag kommer troligtvis snart att vänja sig även vid de mest okonventionella byggnadslösningar och känslor av förvirring och oro kommer att klinga av. Mannen som visade mig vägen till toaletterna uttryckte exempelvis något som liknade trötthet inför att man lurade besökare att söka efter faciliteterna på fel ställe när han, efter att ha pekat ut rätt väg för mig, suckande vände sig till sin kollega och sa "jag sa ju redan när de



byggde det här stället att den där skylten på den väggen skulle förvirra folk” (se ovan s. 34). För min del gick detta snabbt när det kommer till utställningsrummet som innehöll baracken ifrån Auschwitz (se ovan s. 38 f.). Dag ett var förvirringen total, men efter att ha undersökt hur rumsupplägget verkligen såg ut blev upplevelsen av rummet känsloneutral vid nästkommande besök. Minnet av den första upplevelsen sitter dock kvar – jag minns rummet som *både* laddat med känslor och känslolöst.

I arbetet har jag mestadels diskuterat upplevelsen av arkitektur i filmen *the Shining* och i byggnaden USHMM som är ett förintelsemuseum. Det finns människor som besöker dessa platser var dag, som arbetar med dem på ett eller annat sätt, men de är

båda skapta som platser att besöka vid enstaka tillfällen, möjligtvis flera. Kommer man som besökare flera gånger är besöken troligtvis utspridda över tid. Naturligtvis underlättar det minnesbildning, även över tid, om man har en tydlig (rumslig) bakgrund till sina minnen. Behovet av att återkalla hela byggnaden i en sammanhängande minnessekvens torde dock minska med upprepade besök.

Men varken *the Shining* eller USHMM behöver således bekymra sig över huruvida deras grepp för att skapa starka upplevelser kommer att mattas av vid upprepade besök eller inte och vad det eventuellt innebär för den totala upplevelsen av byggnaden, eftersom deras huvudsakliga uppgift är att ge temporära upplevelser.

### Oro vs. glädje

C C L Hirschfeld beskrev under andra hälften av 1700-talet hur man skulle kunna använda sig av en strävan efter att framkalla känslor i sitt arbete med trädgårdar. Han beskrev, enligt Böhme, hur scener med en viss känslomässig kvalitet skulle kunna skapas genom att introducera rätt objekt, färger, ljud och så vidare. Böhme skriver vidare *"by scenes Hirschfield means natural arrangements in which a certain atmosphere prevails, such as serene, heroic, gently melancholic or serious"* (Böhme, 1993, s. 123). Detta är visserligen andrahandsinformation kring vilken typ av stämning Hirschfeld eftersträvade, men det är intressant att notera allvaret i de åstundade stämningarna. Både *the Shining* och *USHMM* är fulla av scener med känslomässig kvalitet och alla anspelar de på känslöpåslag av negativ valens. Det torde vara lite svårare att frammana tillräckligt starka emotioner med en positiv underton eftersom de som har med vår omedelbara överlevnad att göra till sin natur är mer uppmärksamhetskrävande än de som handlar om att sätta guldkant på tillvaron (Damasio, 1994; Wasling, 2013).

Det finns dock också en föreställning om att konst föds ur lidande: Sylvia Plath, Ernest Hemingway, Vincent van Gogh, Virginia Woolf är alla exempel på hyllade konstnärer vars konstnärskap har kopplats samman med deras privata lidanden. Konstnärer som bygger sina verk på sitt lyckliga leverne och hyllas för sin förmåga att illustrera känslor av förnöjsamhet och glädje är dock svårare att finna exempel på. En alltigenom glad individ

kan istället komma att betraktas som lite korkad, som att den glada dispositionen bygger på att man låter bli att tänka efter och undviker att se det problematiska i världen. En person på ett internetforum uttrycker det *"I stunder av olycka när jag "ser igenom" för mycket jobbiga sanningar kan jag önska att jag vore "dum och glad" som dom."* (flashback.org, 2016)

De emotioner med positiv valens som genererar starkast känslöpåslag torde ha med artens fortplantning att göra – med attraktion och sexuell lust. Vi kan ställa oss frågan vilka strategier vi skulle kunna använda oss av för att skapa en byggnad som frammanar känslor av lust och attraktion, men också vilken sorts byggnad och verksamhet som skulle tjäna på att dess besökare känner av dylika känslor när de går in i byggnaden? Jag är medveten om att dessa två frågor lätt öppnar upp för en fnissig stämning och att en diskussion på ämnet förmodligen relativt enkelt kan spåra ur. De projekt där ett känslöpåslag av negativ valens är eftersträvansvärd torde dock höra till undantagen om man ser till helheten av byggnadsproduktion, medan känslöpåslag av mer positiv valör i de flesta fall torde kunna bidra till projektet. Detta kräver dock att vi funderar på hur öppna vi som kollektiv är inför kulturella uttryck som spelar på en positivt laddad underton, och att vi vågar diskutera positivt laddade känslor utan rädsla att uppfattas som naiva eller mindre intelligenta.

Baserat på resonemanget om lust och attraktion borde kärlek vara ett känslotillstånd



starkt nog att generera inspiration. Ändå tycks de flesta sånger som behandlar ämnet handla om ”olycklig kärlek”. I filmen High Fidelity frågar sig Rob Fleming om han lyssnade på popmusik för att han var olycklig, eller om han var olycklig därför att han lyssnade på popmusik med tanke på hur många popsånger som behandlar just ämnet olycklig kärlek (High Fidelity, 2000).

För att de positivt laddade känslorna ska kännas värda att ta upp till diskussion krävs idag ofta faror eller hot att överkomma. Ett museum helt ägnat åt sorg över en förlorad generation och så, inom parentes, hopp om att i framtiden inte behöva uppleva det igen, är inte ovanligt, men hur många minnesbyggnader har rests till minne över utsäglig lycka? Och hur mycket utsäglig lycka har känts utan att svårigheter först har överkommits?

För framtiden skulle det vara intressant att fokusera mer på dessa positivt laddade känslor och undersöka vilka gemensamma nämnare som finns. Återigen är det kanske framförallt ”nyttarkitekturen” – sjukhus, vårdhem, skolor och dylikt som har mest att vinna (ekonomiskt) på detta, genom att en positivt laddad atmosfär skulle kunna öka på effektiviteten inom verksamheten, och effektivitet är betydligt lättare att mäta i reda pengar än vad upplevelser är.

## I MINNET ÄR DET TVÅ OLIKA PLATSER

Titeln på det här arbetet är ett direkt citat ifrån en av mina anteckningar. Ni minns det

där minnet jag beskrev under rubriken ”Ambiguitet”? Om ett rum i USHMM som upplevdes så pass olika beroende på varifrån jag kom innan jag nådde fram dit att jag fortfarande har svårt att få ihop dem till *en* plats i minnet. Detta i sig är inte något som återkommer som ett tydligt element i byggnaden, snarare tvärtom; upplevelser vid olika tidpunkt men samma plats tenderar snarast att föras samman till ett minne där den absoluta tidpunkten för händelsen är betydelselös, men minnets plasticitet, vilket detta citat illustrerar, har återkommit som tema gång efter annan.

Det första minnet jag tog upp till diskussion under rubriken ”Att återkalla” var en typ av spontanminne – den minnestyp som tenderar att plötsligt befinna sig i mina tankar, utan förvarning. Frekvensen på dessa uppdykanden har gått ner vartefter tiden har gått sedan jag kom hem ifrån Washington, men när jag har återkommit till dem i det här arbetet har frekvensen gått upp igen. Att vissa minnen återkallas lättare än andra kan således likaväl bero på att jag återkallat dem ofta för att jag funnit dem vara intressanta exempel för mitt arbete, eller för att jag irriterar mig på att jag inte minns ordentligt, som på att de skulle ha varit särskilt relevanta just då minnet formades.

Ett minne upplevs som alltmer relevant ju fler gånger vi återkommer till det. Att påminna besökaren om just det vi vill att de ska minnas av sin arkitektoniska upplevelse, genom att upprepa detaljer, eller tydliga sekvenser i byggnaden för att trigga ett

nyligen format minne av en annan del av byggnaden, torde, teoretiskt sett, kunna öka möjligheterna för att de minns just ”vår” byggnad. Antingen vi vill arbeta för en känsla av ”familiarity”, av att känna igen sig och känna sig hemma genom att man som besökare redan finner sig ha minnen av byggnaden, eller vi vill att just vår byggnad ska stå ut bland alla andra minnen av upplevda byggnader som mer relevant än dessa. – att vi vill att just vår byggnad ska bli ihågkommen.

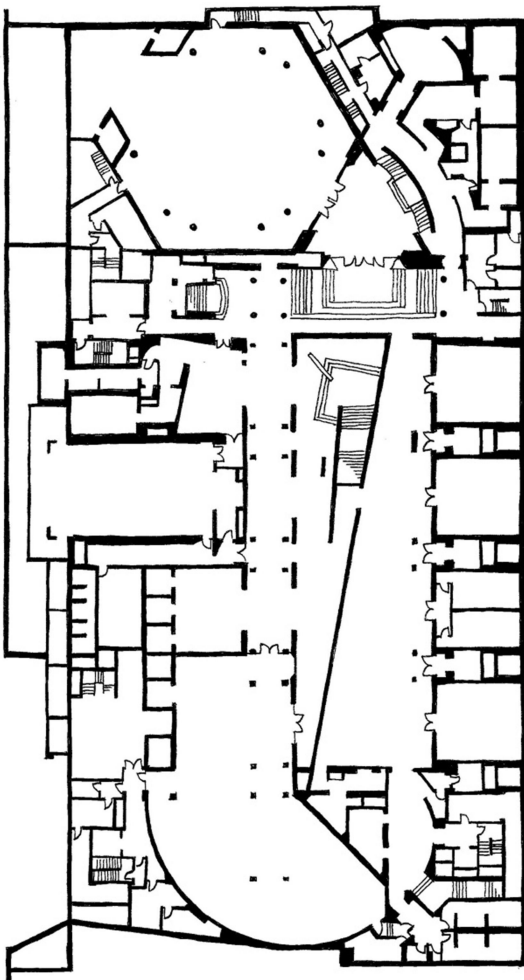
Hjärnans sätt att manipulera våra minnen kan ge spännande effekter på hur vi upplever rum, både i realtid och som minnen, men kanske framförallt i kombination. En plats kan upplevas som två. Flera händelser kan minnas som en. Karin, en av mina vänner, berättade för en tid sedan om hennes och familjens resa från oss i Skanör till Kivik. Hon berättade om var de stannat på vägen och var de gått in i butiker och var barnen hade fått leka och var det var extra fint. Mitt i berättelsen av hennes minnen kring resan avbröt hon sig dock med orden ”men vänta lite! Det här stämmer inte. Vi kan ju inte ha ätit lunch två gånger!” Både minnet av en specifik lekplats och minnet av att stanna och handla nyskördade grönsaker hörde samman med att äta lunch någonstans på vägen mellan Skanör och Kivik, men Karin kunde absolut inte avgöra vilken av luncherna som intagits under just den resa vi talade om.

Genom utökad insikt kring dessa effekter skulle vi kunna välja att arbeta med eller mot hjärnan på ett mer subtilt plan än genom att

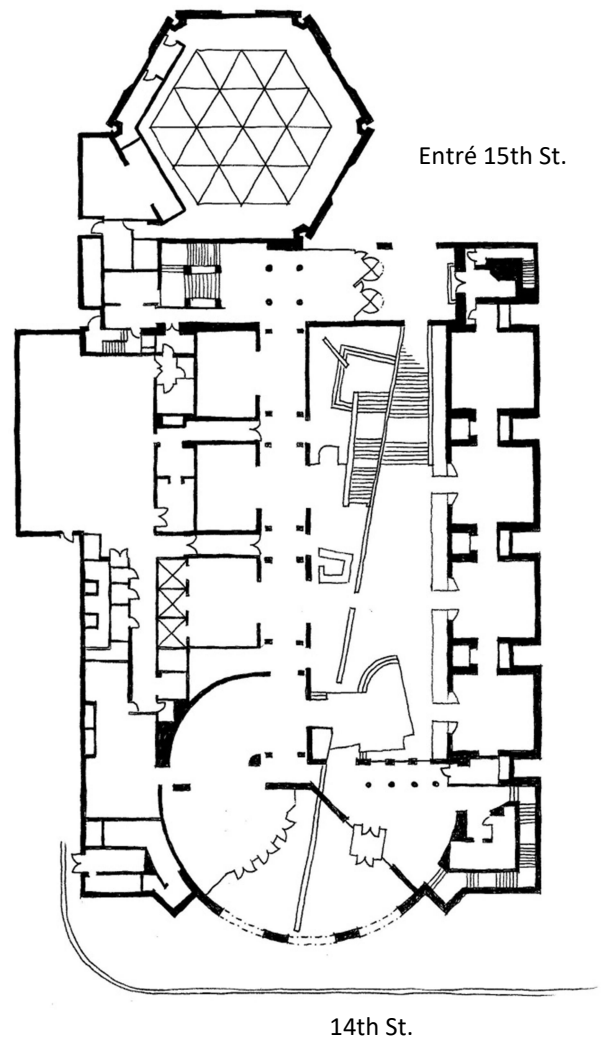
sätta en stålskulptur i vägen i en trappa. Jag undrar hur jag hade reagerat i rummet mellan pelarna om jag blivit påmind om den där första upplevelsen av rummet när jag besökte det andra gången, och vice versa? Hade de båda minnesbilderna samverkat så att jag ”bara” fått en tydligare bild av platsen, eller hade det förvirrat upplevelsen eftersom jag redan där blivit påmind om att det finns ett annat sätt att se och uppleva? Hade jag överhuvudtaget förstått att jag blir påmind om samma plats eller hade det i minnet fortsatt att vara just ”två olika platser”?

**APPENDIX I**

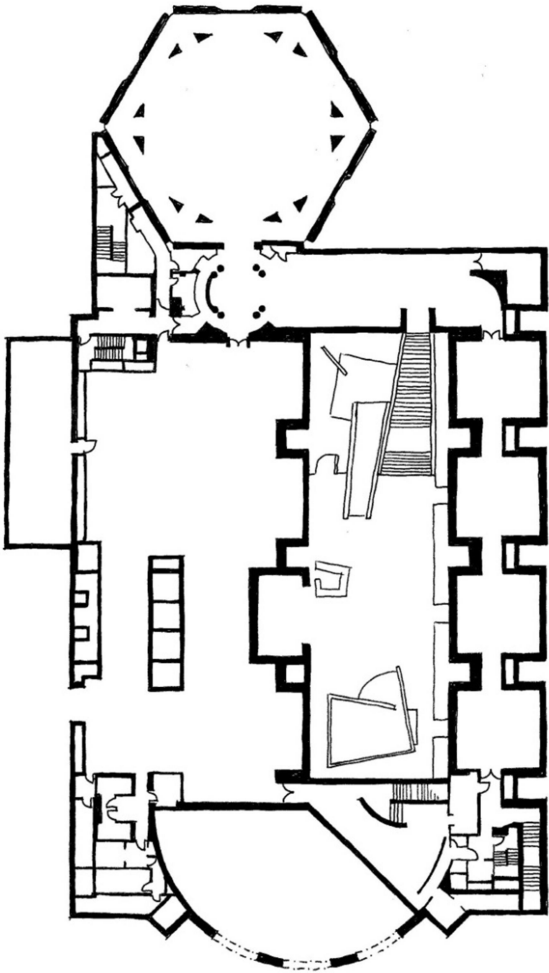
*Ritningar*



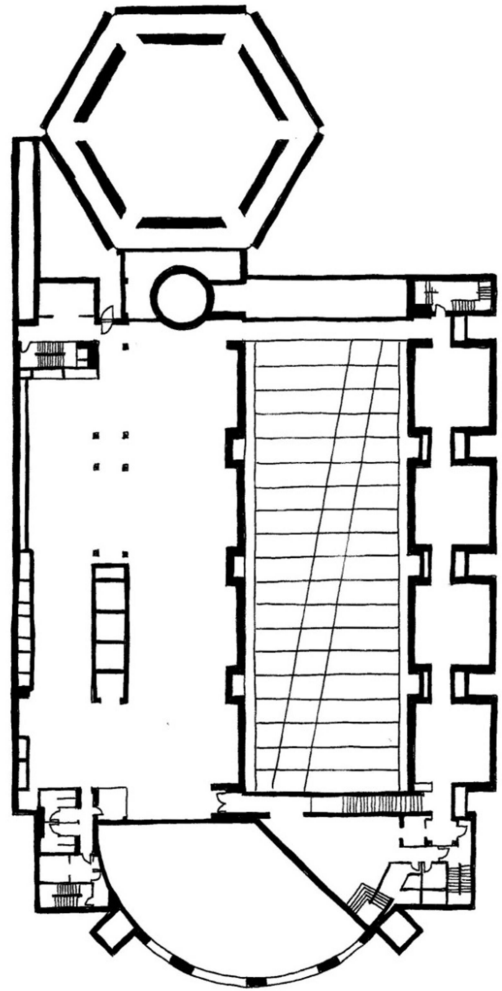
Plan -1



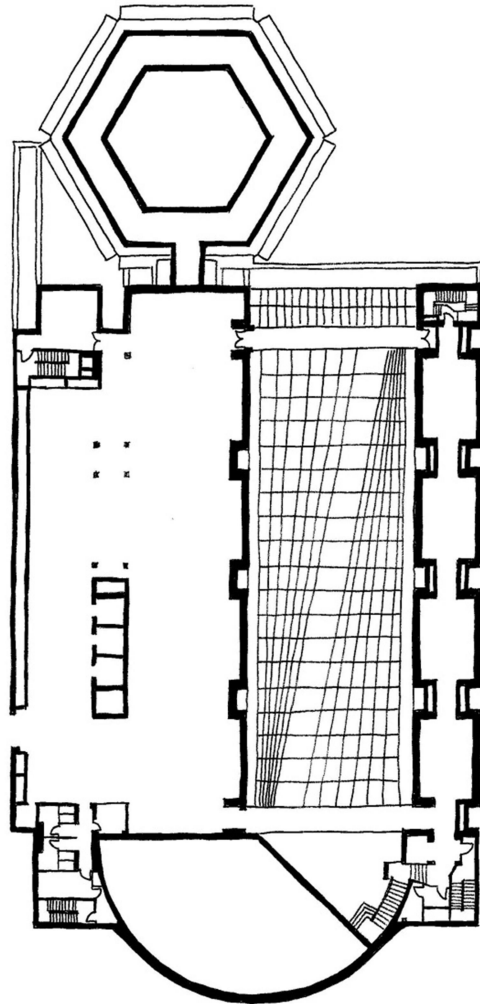
Entréplan



Plan 2



Plan 3



Plan 4

## APPENDIX II

Det jag minns med lätthet skrivs ut så här

**Det jag minns med viss ansträngning skrivs ut så här**

*Det jag aldrig lagt på minnet skrivs ut så här*

Jag minns med lätthet hur USHMM ser ut på håll – från 14th Street. Från den stora korsningen där man ser byggnaden över gatan. Snett till vänster!

\*

**Jag minns en stor byggnad i mörkrött tegel precis innan museet.**

\*

**Jag minns att de reoverade där.**

\*

Jag minns att Yogi Björn en dag dök upp i ett av fönstren.



**Jag minns att jag kopplade ihop verksamheten i den stora röda tegelbyggnaden med verksamheten i USHMM**

\*

*– men jag kan inte redogöra för varför.*

\*

**Särskilt inte sedan de satte dit Yogi Björn i fönstret.**

\*

**Jag minns att övriga byggnader var stora och tunga och i samma färg och textur som musebyggnaden.**

\*

Jag minns att USHMMs välvda blindfasad sticker ut.

– *men inte vad den sticker ut ifrån.*

\*

Jag minns gränden mellan USHMM och den stora röda tegelbyggnaden där jag stod tillsammans med Cathy i regnet.

\*

– men jag minns den som en skuggig kontrast mot den soliga staden.

\*

Jag minns flaggorna och annonstavlorna som upplyser om vad som händer inne i museet och jag minns att jag tänkte att de där slagkraftiga meningarna som stod skrivna på dem skulle kunna vara bra att använda i arbetet som en påminnelse om att det här är en byggnad och en verksamhet som vill att vi ska minnas och känna och återberätta.

\*

*Jag minns inte vad där stod.*

\*

Jag minns att solen letar sig ner till rummet som är innanför den där första, välvda fasaden, **men när jag tänker efter var det både sol och regn och mulet när jag var där.**

\*

Jag minns nedervåningen som en labyrint, men inte en som jag har någon önskan att utforska.

**Jag minns att där fanns en vägg med kakelplattor dekorerade av barn.**

\*

**Jag minns att människor stannade och pratade om den.**

\*

**Jag minns inte att jag har något att säga om den.**

\*

Jag minns en stor bit metall som tycks ha ramlat på plats i trappan utan syfte.

\*

Jag minns att jag tyckte den var häftig när jag stod i trappan ovanför den.

\*



Jag minns att jag blev irriterad på den när jag stod bredvid den.

\*

Jag minns att jag blev irriterad därför att den inte var i vägen.

\*

Jag minns att jag tänkte att det hade varit mycket mer logiskt och mycket bättre att ställa det där konstverket mitt i vägen. Då skulle jag tvingas att uppmärksamma den och välja väg förbi den! Tänk bara! Om den stod där, mitt i trappan, där *jag* hade ställt den om jag hade fått bestämma! Alla skulle se den och fundera över varför den placerats på det där viset! Den skulle väcka så mycket känslor och funderingar hos folk!

\*

**Jag minns att den högra långsidan (om man nu kommer in i byggnaden ifrån 14th Street) har en öppning i golvet på en meter eller så fram till väggen, och spänger som överbryggar denna för att folk ska kunna ta sig in till utställningen på andra sidan.**

**Jag undrar hur den här väggen och öppningen går ihop med den stora trappan på kortsidan? Det vet jag inte.**

\*

Jag minns vakten som kommenterar mitt sätt att fästa väskan i en flärp i jackan för att undvika väskryckning.

Jag minns läraren som samlat alla sina elever i grupp inför besöket och ber dem att studera byggnaden noga eftersom arkitekturen är en integral del av upplevelsen.

\*

Jag minns fasaden mot 15th St. Den hon stod och talade om.

\*

Jag minns mycket mållöst irrande från den första dagen.

\*

Jag minns att jag irrade både innan, under och efter besöket på USHMM.

\*

Jag minns Hall of Witness mycket tydligt.

\*

Jag minns att jag var vilse där.

\*

Jag minns att jag inte tyckte om det.

\*

Jag minns bilden av mina fötter när jag med snabba steg och blicken sänkt knatar på.

\*

Jag minns bilden av att komma fram till en återvändsgränd – ett vitt rum med dörrar. Kanske en hiss. Definitivt en trappa. Saker som kanske skulle kunna vara en väg vidare, men som jag tolkade som återvändsgränd.

\*

Jag minns känslan av att vända.



Och av att gå fort.

\*

Jag minns känslan av att inte vilja prata med någon.

\*

**Jag minns att jag egentligen inte minns detta från det första besöket utan från det tredje. Ett andrahandsminne av att minnas att jag minns.**

\*

Jag minns att det nästan känns som att minnet inte är mitt.

\*

Jag minns vakten som stannar mig för att peka ut vägen till toaletterna.

\*

Jag minns att en skamkänsla över att bli påkommen med att inte veta var jag är på väg.

\*

*Jag minns inte hur jag sedan kom dit.*

**Jag minns att jag kom på att jag tänkt och funderat en hel del över det där konstverket, men det var först när jag kom hem.**

\*

Jag minns vakten som vill att jag stänger dörren.

\*

Jag minns att det inte går för Cathys man står i vägen.

Jag minns vattenpölar på marken och att min jacka var blöt.

\*

Jag minns Cathy från Texas som delar med sig av sitt stora, stora paraply, bara jag hjälper henne att hålla det då och då för det är väldigt tungt, och som inte tänker gå på utställningen själv för hon känner med sig att hon skulle börja gråta och vilja avbryta halvvägs för det var så det gick när hon såg Schindlers list.

\*

Och Sophies val.

\*

Jag minns vakten som känner igen mina flätor.

\*

Jag minns att han önskar mig välkommen tillbaka.

**Jag minns alla rummen i utställningen tydlig.**

\*

**Jag minns bilden som möter oss när vi kommer ut ifrån hissen – bilden av amerikanska soldater som upptäcker högar av förkolnade kroppar.**

\*

Jag minns tveksamheten där.



Jag minns hur långsamt alla rörde sig.

\*

Jag minns hur tyst det blev.

\*

Jag minns att människor tystnar när  
hissdörrarna öppnas.

\*

Jag minns att någon i hissen bad om ursäkt.

\*

Jag minns glaskorridoren och känslan av att  
vara i en folkmassa – svårigheterna att ta sig  
förbi – ljuden från video- och  
ljudspelsuppspelningar – **bilden av  
Hitlerjugendungdomar som välter av  
böcker från ett öppet lass. Fotografiet av  
mannen som sitter på en bänk och läser en  
bok och det på kvinnan som sitter på en  
bänk och skyler sitt ansikte med en  
handväska.**

**Jag minns att utrymmet direkt efter hade  
en känsla av andrum över sig.**

\*

**Eller uppehåll.**

\*

Jag minns det där rummet med ”zigenar-  
vagnen” tydligt nu.

\*

**Jag minns att jag inte mindes det tidigare.**

**Kanske har jag besökt det så många  
gångar i minnet att min hjärna tror att det  
rummet är viktigt för mig?**

\*

Jag minns bilden på kvinnan som dansar i en  
blommig klänning med stor, svepande kjol.

\*

Jag minns bilden på hennes familj.

\*

Jag minns inga särskilda känslor här.

\*

-mer än att jag saknade min son.

\*

**Jag minns att jag försökte frammana  
känslor på platser där jag visste att de  
borde komma.**

**Jag minns att jag tyckte att det svarta rummet med pelarna borde ha en stämning.**

\*

*Jag kan inte minnas vad den stämningen skulle vara.*

Jag minns att flaskhalsen efter var full med känslor.

\*

**Jag minns att den var stämmingslös.**

\*

Jag minns irritation.

\*

Jag minns sammantryckta kroppar.

\*

Jag minns ömma tår och excuse me och can I get through?

\*

**Och jag minns att den var tom**

\*

**Jag minns flykten över Atlanten som slutade med att två passagerare försökte ta livet av sig under tiden fartyget låg i hamn i Kuba.**

\*

**Jag minns att fartyget tvingades vända om och styra tillbaka mot Europa.**

**Jag minns att flera av passagerarna togs i förvar när det kom fram till Antwerpen.**

\*

**Jag minns att Sigmund Freud flydde till England.**

\*

**Jag minns att hans dotter hette Mona.**

\*

**Eller Anna.**

\*

Jag minns att Albert Einstein stannade i USA.

\*

Jag minns kartan över judeflyttningar mellan 1938 och 1941 som var kopierad efter ett original upprita i Wien och jag minns att den blå färgen påminde om min överstrykningspenna i väskan.

\*

**Jag minns den där filmen över hur nazisterna tågar in i Polen som var placerad där flaskhalsen vidgades igen och som jag aldrig såg.**

\*

**Jag minns ett besök där jag knatade igenom utan att kliva någon på tårna och utan att stanna.**

Jag minns bilden på pojken som avlivades vid  
fyra års ålder.

\*

Jag minns brevet mamman skrev till pappan  
när hon väntade på att tas till  
koncentrationsläger.

\*

*Jag minns inte var någonstans jag såg det  
brevet.*

\*

*Eller vilken dag det var.*

\*

**Jag minns glasbroarna lite suddigt.**

**Jag minns att glasbroarna var  
stämninglösa.**

\*

**Jag minns att jag blev förvånad, för jag  
mindes att Freed hade en ansats med dem.**

\*

**För min del var de bara passager.**

\*

**Jag minns korridoren med telefonbåsen  
som ett rum utan intryck.**

Jag minns att det gick fort igenom.



**Jag minns att jag tittade upp i tornet med  
foton och tänkte på hur jag hade kunnat  
förbättra det.**

\*

**Jag minns det där vita rummet med  
trappan ner och en öppning upp mot  
omvärlden.**

\*

**Tre kvinnor tycker att det är mycket att  
läsa och titta på och tror att det kommer  
att ta tid att gå igenom resten av  
utställningen.**

\*

Jag minns att det såg ut som en fängelsemur  
där utanför.

\*



**Jag minns att jag ser och hör människor i ett rum bara några meter längre bort, men att jag måste gå runt hela byggnaden för att ta mig dit.**

\*

*Jag minns inte vad jag gjorde i det rummet.*

\*

Jag minns doften i tågvargen.

Jag minns bilden på pojken som liknade Joel.

\*

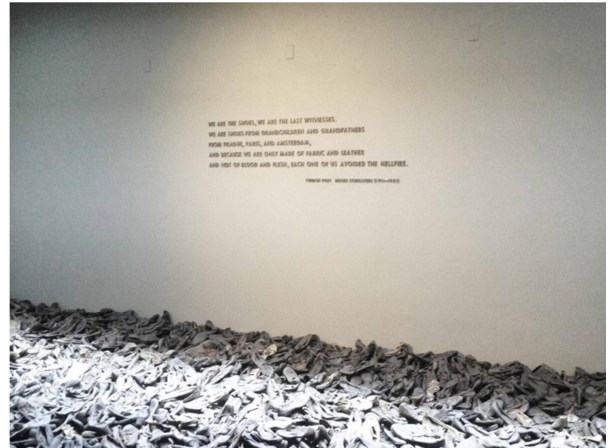
Jag minns rummet med Auschwitzbaracken.

\*

**Jag minns det som förvirrande och intensivt.**

\*

Jag minns det som ordinärt och stämmingslöst.



**Jag minns att jag undrade över varifrån människor och ljud kom?**

\*

Jag minns att jag visste exakt varifrån människor och ljud kom.

\*

**Jag minns att jag gick tillbaka, åt fel håll för att jag trodde att de människor jag såg röra sig kanske besökte en del av utställningen jag ännu inte hade sett, men som jag borde se för att den delen ju ändå också var en del av utställningen och det är ju viktigt att inte missa några delar.**

\*

Jag minns att jag inte längre undrade över den saken.

Jag minns “One shoe, two shoes, a dozen shoes, yes. But how can you describe several thousand shoes?”

\*

*Näst minns jag ingenting förrän jag börjar gå igenom rumssekvensen.*

\*

**Efter skorna kommer den nedre delen av fotoronet, därefter en ny trappa som leder till ett vilorum med väldigt fyrkantig konst – fyrkantig som i att den består av olikfärgade kvadrater i grått, varmt vinrött och en annan färg.**

\*

*Den minns jag inte.*

\*

Jag minns fotornets nedre del.

\*

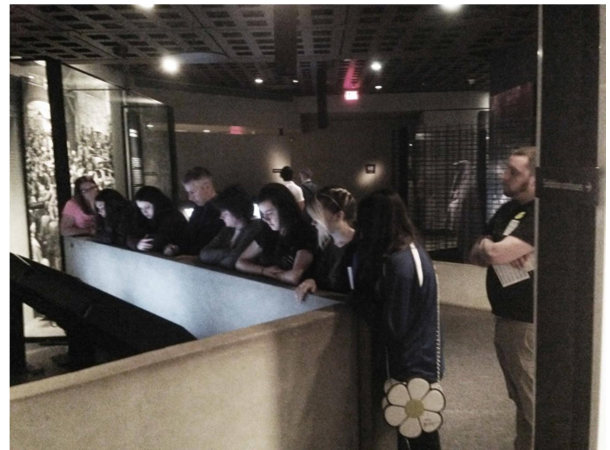
Jag minns det massor!

\*

**Jag minns det mycket mer än den övre delen.**

\*

Jag minns särskilt fotografiet av byn varifrån fotografierna är hämtade.



Det står i en egen upplyst nisch – mitt på en glasskärm placerad i ett rektangulärt betongfundament med två svarta, lodräta kantlister på glaset

\*

Hela rummet känns förvånansvärt svartvitt.

\*

Jag minns att folk plockar med sina mobiltelefoner.

\*

Jag minns att pojkar springer och busar.

\*

Jag minns att pojkar tar en genväg.

\*

Jag minns att jag skakar på huvudet.

Jag minns att det blir folksamling kring skärmarna som visar material som kan anses vara stötande.

\*

Jag minns ett leksakståg.

\*

Jag minns en tveksamhet.

\*

Jag minns att jag knappt orkar titta på bilderna och läsa informationstexterna längre, men att jag ändå tvekar och står kvar.

Jag minns att jag kommer ut ifrån utställningen och inte kan bestämma mig för var jag ska gå.

\*

Jag minns att det är jobbigt att plötsligt behöva bestämma själv.

\*

Jag minns att vi är flera som samlas där.

\*

Jag minns själva platsen mycket väl.

\*

Men från en annan vinkel.

\*

Och tom på folk.

**Jag minns ett annat minne av den här platsen.**

\*

**Jag minns att jag stått framför den, tittat på utgången från utställningen och tänkt ”jaha, det är där man kommer ut sen”.**

\*

**Jag minns att jag har tittat på entrén till the Hall of Rememberence och tänkt ”jaha, det är där den där hallen är”.**

**Jag minns att jag irrade vidare i byggnaden och undvek att se någon i ögonen.**

\*

Jag minns att jag brukade stå på huvudet i köket när jag var liten för att det kändes som att jag var i ett annat rum då.

\*

Jag minns en undersökning som visar att råttor registrerar samma korridor på olika platser i hjärnan beroende på vilket håll de kom ifrån.

\*

*Jag kan inte minnas var jag läste det någonstans!*

\*

Jag minns att jag sitter i Rememberence hallen och skriver ner vad jag minns.

Jag minns vakten som undrar om jag har  
börjat jobba på museet för att han har sett mig  
så många gånger nu.

\*

Jag minns att vakten sa detta till mig den allra  
sista dagen jag var där.

\*

*Jag kan inte minnas vilka dagar de andra  
minnena hör till.*

\*

**Kanske några om jag anstränger mig.**



## BIBLIOGRAFI

### LITTERATUR, TRYCKTA KÄLLOR

Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology*. Durham: Duke University Press.

(Assmann, J. and Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, (65), pp.125-133.)

Assman, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. In: A. Erll and A. Nünning, ed., *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, 1st ed. Berlin: de Gruyter, pp.109-118.

Allen, P., Kaut, K. and Lord, R. (2008). Chapter 1.8 Emotion and episodic memory. *Handbook of Episodic Memory*, pp.115-132.

Bartol, J. and Linqvist, S. (2014). How Do Somatic Markers Feature in Decision Making?. *Emotion Review*, 7(1), pp.81-89.

Bloomer, K. and Moore, C. (1977). *Body, memory, and architecture*. New Haven: Yale University Press.

Böhme, G. (1993). Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. *Thesis Eleven*, 36(1), pp.113-126.

Callard, F. and Papoulias, C. (2010). Affect and embodiment. In: S. Radstone and B.

Schwarz, ed., *Memory*, 1st ed. New York: Fordham University Press.

Casey, E. (2009). *Remembering, Second Edition*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Coleman, N. (2005). *Utopias and architecture*. Abingdon [England]: Routledge.

Crownshaw, R. (2000). Performing Memory in Holocaust Museums. *Performance Research*, 5(3), pp.18-27.

Damasio, A. (2010). *Self comes to mind*. New York: Pantheon Books.

Damasio, A., Heilig, M. and Rundgren, P. (1999). *Descartes misstag*. Stockholm: Natur och kultur.

Forty, A. (2000), *Words and buildings*. New York: Thames & Hudson.

Freed, J., Dannat, A. and Hursley, T. (1995). *The United States Holocaust Memorial Museum*. London: Phaidon Press.

Ellis, R. (2006). Phenomenology-Friendly Neuroscience: The Return To Merleau-Ponty As Psychologist. *Hum Stud*, 29(1), pp.33-55.

Ellis, R. (2013). Neuroscience as a Human Science: Integrating Phenomenology and Empiricism in the Study of Action and Consciousness. *Hum Stud*, 36(4), pp.491-507.

Erll, A. (2008). Cultural memory studies – an introduction. In: A. Earl and A. Nünning, ed., *Cultural Memory Studies. An International*

and *Interdisciplinary Handbook*, 1st ed. Berlin: de Gruyter.

Freed, J. (1995). The United States Holocaust Memorial Museum - A Dialogue with Memory. *Curator: The Museum Journal*, 38(2), pp.95-110.

Grillner, K. (2000). *Ramble, linger, and gaze*. Stockholm, Sweden: Department of Architecture, Royal Institute of Technology.

Halbwachs, M. and Coser, L. (n.d.). *On collective memory*.

Janowski, J. (2011). Resurrecting Spirit: Dresden's Frauenkirche and the Bamiyan Buddhas. In: F. Clingerman and M. Dixon, ed., *Placing Nature on the Border of Religion, Philosophy and Ethics*, 1st ed. Ashgate Publishing Limited, pp.95-108.

Jarzombek, M. (2011). The Metaphysics of Permanence – Curating Critical Impossibilities. *Log 21*, Winter issue, pp.125-135.

Kempermann, G., Kuhn, H. and Gage, F. (1997). More hippocampal neurons in adult mice living in an enriched environment. *Nature*, 386(6624), pp.493-495.

Keough, E. B. (2011). Heritage in Peril: A Critique of UNESCO's world heritage program. *Washington University Global Studies Law Review*, 10(3), pp.593-616.

Krauss, L. (2012). *A universe from nothing*. New York: Free Press.

Kwint, M., Breward, C. and Aynsley, J. (1999). *Material memories*. Oxford: Berg.

Lawaczek Körner, K. (2016). *Walking Along, Wandering Off and Goring Astray: A Critical Normativity Approach to Walking as a Situated Architectural Experience*. Lund, Sweden: Department of Architecture and Built Environment, LTH.

Lengen, C. and Kistemann, T. (2012). Sense of place and place identity: Review of neuroscientific evidence. *Health & Place*, 18(5), pp.1162-1171.

Lynch, K. (1960). *The image of the city*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Mallgrave, H. (2015). Embodiment and enculturation: the future of architectural design. *Frontiers in Psychology*, 6.

Martin, C. (2014). Implementations of Evidence-Based Design (EBD) by non-healthcare practitioners. *Archnet-I-JAR:International Journal of Architectural Research*, 8(3), pp. 165-181.

Neuman, E. (2016). *Shoah presence*. London: Routledge.

Nilsson, E. (2010). *Arkitekturens kroppslighet*. Lund: Institutionen för arkitektur och byggd miljö, LTH, Lunds universitet.

Odling-Smee, J. and Turner, J. (2011). Niche Construction Theory and Human Architecture. *Biological Theory*, 6(3), pp.283-289.

- Paris, E. (2001). *Long shadows*. New York: Bloomsbury.
- Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin*. Chichester, West Sussex [U.K.]: Wiley.
- Perec, G. and Hedlund, M. (2005). *Jag minns*. Stockholm: Modernista.
- Sarwar, F. (2011). *Eyewitness testimonies*. Lund: Department of psychology, Lund university.
- Schindler, B., Vriends, N., Margraf, J. and Stieglitz, R. (2015). WAYS OF ACQUIRING FLYING PHOBIA. *Depression and Anxiety*, 33(2), pp.136-142.
- Sjödén, S. (1998). *Hjärnan, människan och kulturen*. Jönköping: Brain Books.
- Stichler, J. (2015). Evaluating Evidence-Based Studies and Design Projects. *HERD: Health Environments Research & Design Journal*, 8(3), pp.96-104.
- Straub, J. (2008). Psychology, Narrative and Cultural Memory: Past and Present. In: A. Erll and A. Nünning, ed., *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, 1st ed. Berlin: de Gruyter, pp.215-228.
- SvD.se. (2016). *Låt inte din hjärna lura dig*. [online] Available at: <http://www.svd.se/lat-inte-din-hjar-na-lura-dig> [Accessed 31 May 2016].
- Rose, G. (2012). *Visual methodologies*. London: SAGE.
- tv4.se. (2015). *Lita inte på ditt minne! - Malou Efter tio - tv4.se*. [online] Available at: <http://www.tv4.se/efter-tio/artiklar/lita-inte-p%C3%A5-ditt-minne-55069c97fca38f86c9000347> [Accessed 31 May 2016].
- Yee, E., Chrysikou, E. G. and Thompson-Schill, S. L., (2013). Semantic Memory. In: K. Ochsner and S. Kosslyn, ed., *The Oxford Handbook of cognitive neuroscience, Volume 1*, Oxford University Press.
- Wasling, P. (2013). *Minnet fram och tillbaka*. Stockholm: Volante.
- Werne, F. (1987). *Den osynliga arkitekturen*. Göteborg: Vinga press.
- Wingren., (2009). *En landskaparsitekts konstnärliga praktik. Kunskapsutveckling via en självbiografisk studie*. Uppsala: Sveriges Lantbruksuniversitet.
- Wollaston, I. (2005). Negotiating the marketplace: The role(s) of Holocaust museums today. *Journal of Modern Jewish Studies*, 4(1), pp.63-80.
- Zeki, S. (1999). *Inner vision*. Oxford: Oxford University Press.

#### OTRYCKTA KÄLLOR

Besöksanteckningar, Washington (2016), Malmgren, C.

Minnesanteckningar, Skanör (2016), Malmgren, C.

#### FILM

*High Fidelity*. (2000). [film] Stephen Frears, Nick Hornby.

*The Shining*. (1980). [film] Stanley Kubrick.

*Twin Towers*. (2011). [film] Dan Meth

#### WEBBMATERIAL

Casey, E. (2016). [online] Available at: <http://edwardscasey.com/wp-content/uploads/2010/12/Public-Memory-in-the-Making.pdf> [Accessed 14 Jun. 2016]

Daniel Libeskind; Video Tawanda Scott Sambou, S. (2016). *Daniel Libeskind on architecture's emotional impact*. [online] CNN. Available at: <http://edition.cnn.com/2015/06/30/architecture/daniel-libeskind-architecture-emotions/> [Accessed 7 Apr. 2016].

DN.SE. (2015). "Fifty shades of Grey" är betydligt intelligentare än boken - DN.SE. [online] Available at: <http://www.dn.se/kultur-noje/filmrecensioner/fifty-shades-of-grey-ar-betydligt-intelligentare-an-boken/> [Accessed 4 Sep. 2016].

*Film psychology THE SHINING spatial awareness and set design 1of2* (2016) [video] Rob Ager Collective Learning. [online] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=0sUIxXC CFWw> [Accessed 14 Jun. 2016].

*Film psychology THE SHINING spatial awareness and set design 2of2*, (2016) [video] Rob Ager Collective Learning. [online]

YouTube. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=IfJ8rK7eJeQ> [Accessed 14 Jun. 2016].

flashback.org. (2016). *Dum och glad?*. [online] Available at: <https://www.flashback.org/t1097826> [Accessed 12 Sep. 2016].

Hagelqvist, S. (2016). *6Hagelqvist.pdf*. [online] Available at: <https://www.dropbox.com/s/htz2i1ofgagkfvr/6Hagelqvist.pdf?dl=0> [Accessed 10 Aug. 2016].

Jon Ahi, M. and Karaoghlanian, A. (2016). *The Shining (1980)*. [online] Interiors. Available at: <http://www.intjournal.com/0613/the-shining/> [Accessed 14 Jun. 2016].

Kb.se. (2016). *Pliktexemplar - Kungliga biblioteket*. [online] Available at: <http://www.kb.se/plikt/tryck/pliktexemplar/> [Accessed 15 Jun. 2016].

Mail Online. (2013). *Scientists track heart rates to find the most terrifying movie moment*. [online] Available at: <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2480271/The-Shining-really-scariest-horror-film-Heart-rate-monitors-reveal-terrifying-movie-moments-time.html> [Accessed 8 Jun. 2016].

Ushmm.org. (2016). *Mission Statement — United States Holocaust Memorial Museum*. [online] Available at: <https://www.ushmm.org/information/about->

the-museum/mission-statement [Accessed 26 May 2016].

Washington Post. (2016). *Holocaust Museum to visitors: Please stop catching Pokémon here*. [online] Available at: <https://www.washingtonpost.com/news/the-switch/wp/2016/07/12/holocaust-museum-to-visitors-please-stop-catching-pokemon-here/> [Accessed 15 Aug. 2016].