



LUND UNIVERSITY

Industrial Cool : om postindustriella fabriker

Willim, Robert

2008

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Willim, R. (2008). *Industrial Cool : om postindustriella fabriker*. (Hex; Vol. 2). Humanistiska fakulteten, Lunds universitet.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

A photograph of an industrial facility at night. The scene is dominated by a tall, dark, cylindrical tower with several levels of walkways and railings. The tower is partially obscured by a thick plume of white smoke or steam that rises from its base. The background is a dark, hazy sky. Several bright, warm white lights are visible, some of which are very close to the camera, creating a strong lens flare effect. There are also some blue and red lights scattered throughout the scene. The overall atmosphere is industrial and somewhat mysterious.

industrial cool

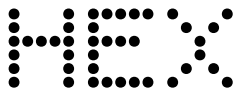
OM POSTINDUSTRIELLA FABRIKER

ROBERT WILLIM

Vad är en fabrik? Med industrisamhällets avveckling följer en ny ruin-romantik. Över hela västvärlden blir slitna tegelfasader och rostbruna maskinhallar till nya utflyktsmål, gallerier, caféer eller trendiga arbetsplatser. Samtidigt skapas nya industrilokaler, där besökarnas intryck är lika viktiga som den vackert tillrättalagda produktionen. Är det bilar eller upplevelser som tillverkas här?

Industrial cool är namnet Robert Willim gett denna nya trend. Som etnolog och forskare vid Lunds universitet har han under ett antal år följt denna utveckling. Hans kulturanalys är utvecklad i dialog med konstnärlig gestaltning.

www.industrialcool.net



www.hex.lu.se



LUNDS
UNIVERSITET

ISBN 978-91-976434-1-2



9 789197 643412

INDUSTRIAL COOL

om postindustriella fabriker

Robert Willim



LUNDS
UNIVERSITET

HEX002

Humanistiska fakulteten, Lunds universitet

© 2008 Robert Willim

Layout & illustrationer: Sol Azur

ISBN 978-91-976434-1-2

www.industrialcool.net

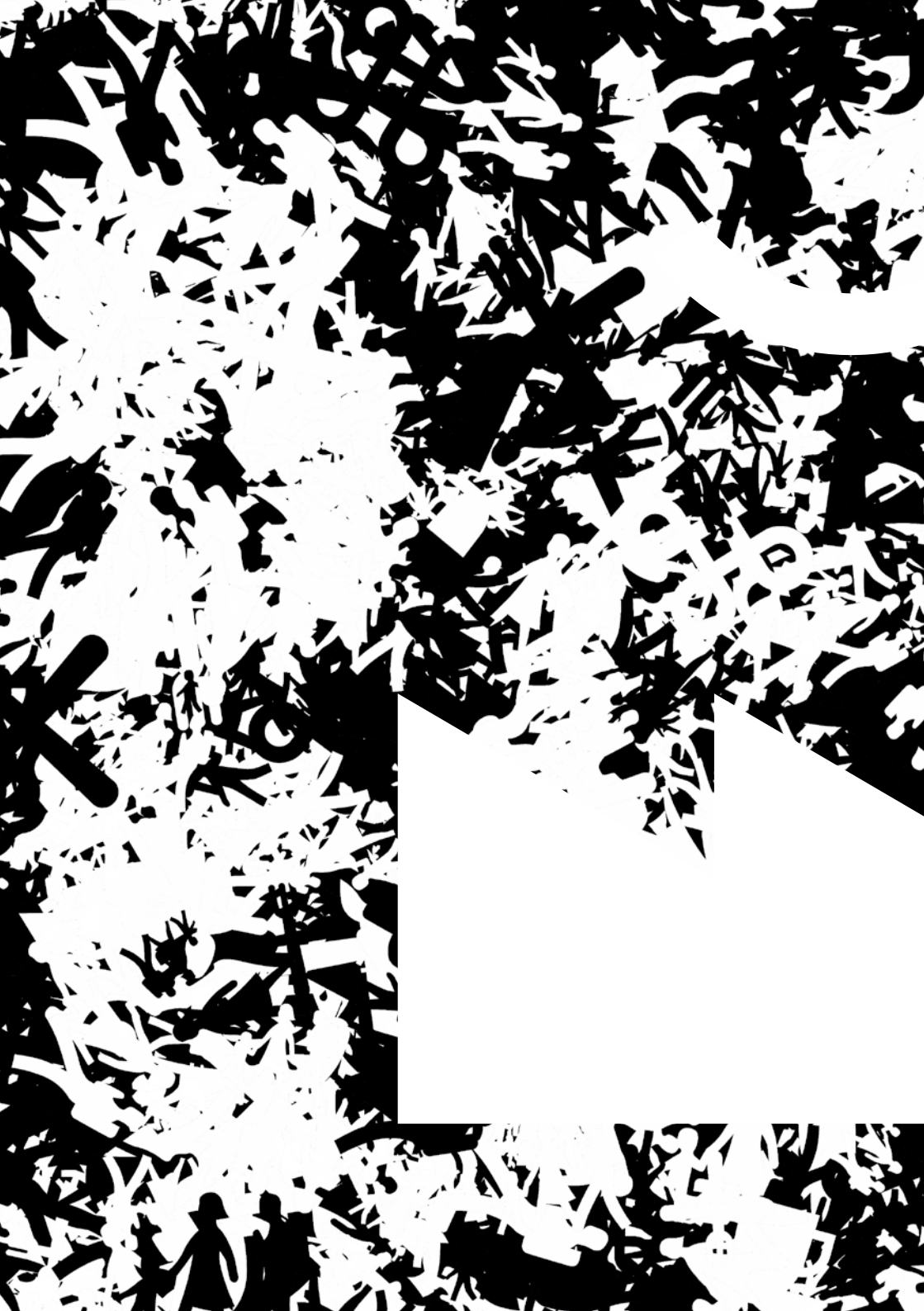
INDUSTRIAL COOL

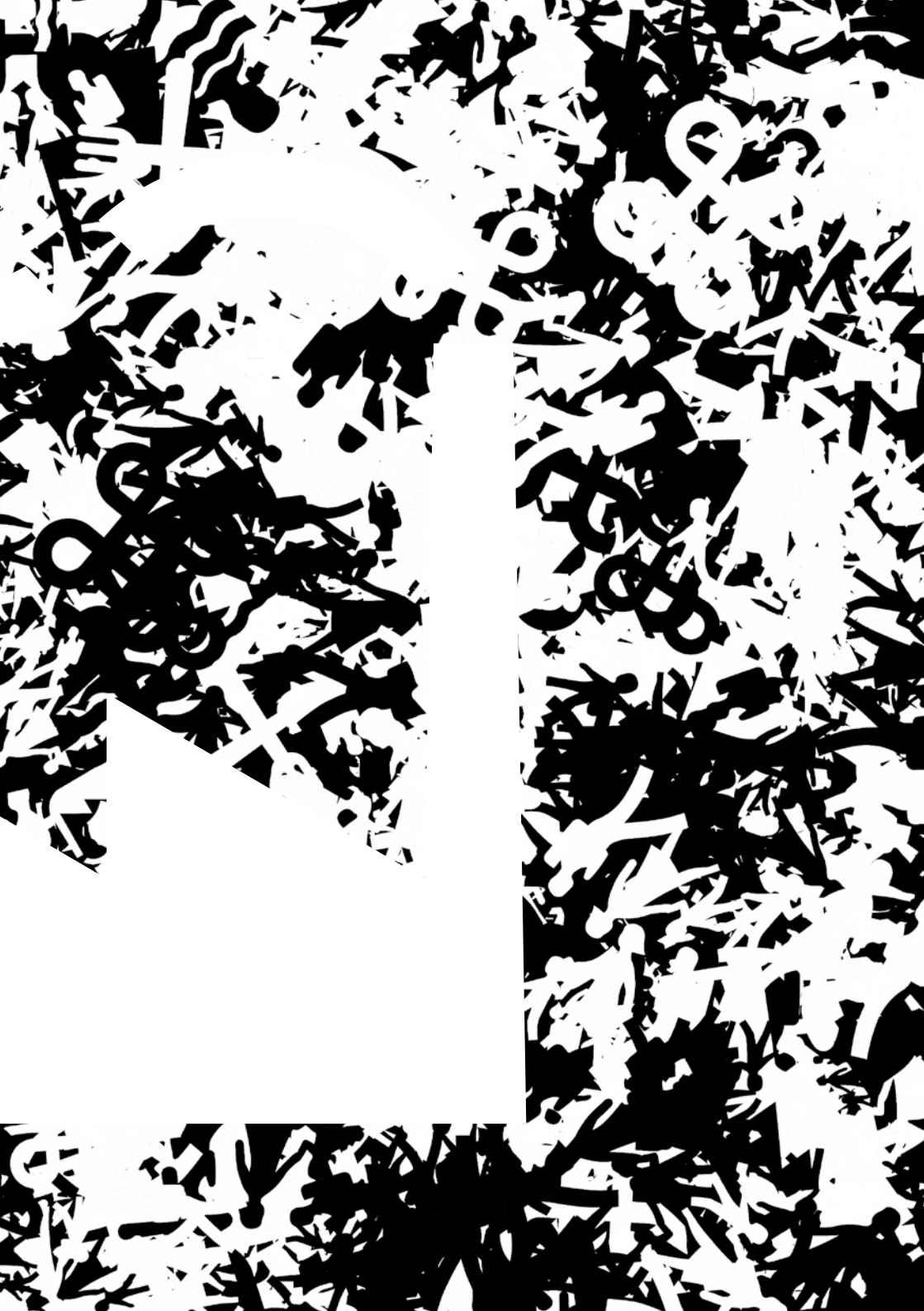
Förord

1. Postindustriella fabriker	I
Omvandlingar	3
Tre aspekter	6
Iscensättning	6
Återbruk	8
Industrins plats	8
Rekreativ industri	10
Boken och metoderna	11
2. Industrial cool	17
Industriell	17
Cool	21
Imponerande industri	23
Framtidsfabriker	25
Industrial sublime	26
3. Iscensatta fabriker	31
Oansenlig produktion	32
Den transparenta fabriken	34
Uppleva industri	38
Industriell förtrollning	41
Transparens och distans	44
Den fina konsten att producera	47
Försoningen mellan stad och industri	51
Vad är coolt?	55

INNEHÅLL

4. Återuppståndna fabriker	61
Försvinnande industri	61
Det nya Ruhr	63
Materiella minnen (patina management)	66
Exotiska fabriker	71
Industrinatur	76
Ledighetens och arbetets materialitet	79
Nytt ljus, ny teknik	82
Monumentalt	86
5. Industriruiner	91
Bilder av en tid som flytt	92
Sönderfallets lockelser	98
Upptäckter	101
Det mörka	108
Ruinberättelser	112
Ruinkänslor	116
6. Avslutning	123
Sammanlöpanen	123
Det långa avståndet	125
Underströmmar	127
Noter	134
Referenser	149





FÖRORD

När jag hösten 2002 åkte med tåget söderut mot Malmö föll min blick mot tegelfasaden till Arlövs sockerbruk. Genom fönstren lyste ett gult sken. Jag såg transportband, rostiga stålkonstruktioner, betong och blanka cisterner. Nu fick tankarna om postindustriell estetisering på allvar fäste i mig. Termen *industrial cool* dök upp och kändes som både en god beskrivning och ett utmärkt analytiskt redskap för att se på de processer som denna bok handlar om.

Vägen hit har varit lång men spännande. Till min hjälp på resan har jag haft ett stort antal engagerade kollegor och inspirerande vänner. Inte minst alla ni som vid olika seminarier och workshops har kommenterat och gett feedback på mina tankar. För konstruktivt kritisk läsning av olika versioner av detta manus vill jag rikta ett stort tack till följande personer (alla aktiva vid Lunds universitet om inte annat anges): Professor Orvar Löfgren och docent Tom O'Dell, båda etnologer och medarbetare i flera av de projekt jag har arbetat med under senare år. Professor Jonas Frykman, fil.dr. Magnus Gudmundsson, forskningsledare för CFL (Centrum för Livsstilsfrågor), Niklas Ingmarsson, 1:e antikvarie vid Kulturen i Lund, docent Lars-Eric Jönsson, docent Jan Jörnmark, Ekonomisk historia vid Göteborgs universitet, som läste kapitlet om industriruiner, docent Karin Salomonsson, fil.dr. Katarina Saltzman, Etnologiska institutionen Göteborgs universitet, professor Lynn Åkesson... Tack!

FÖRORD

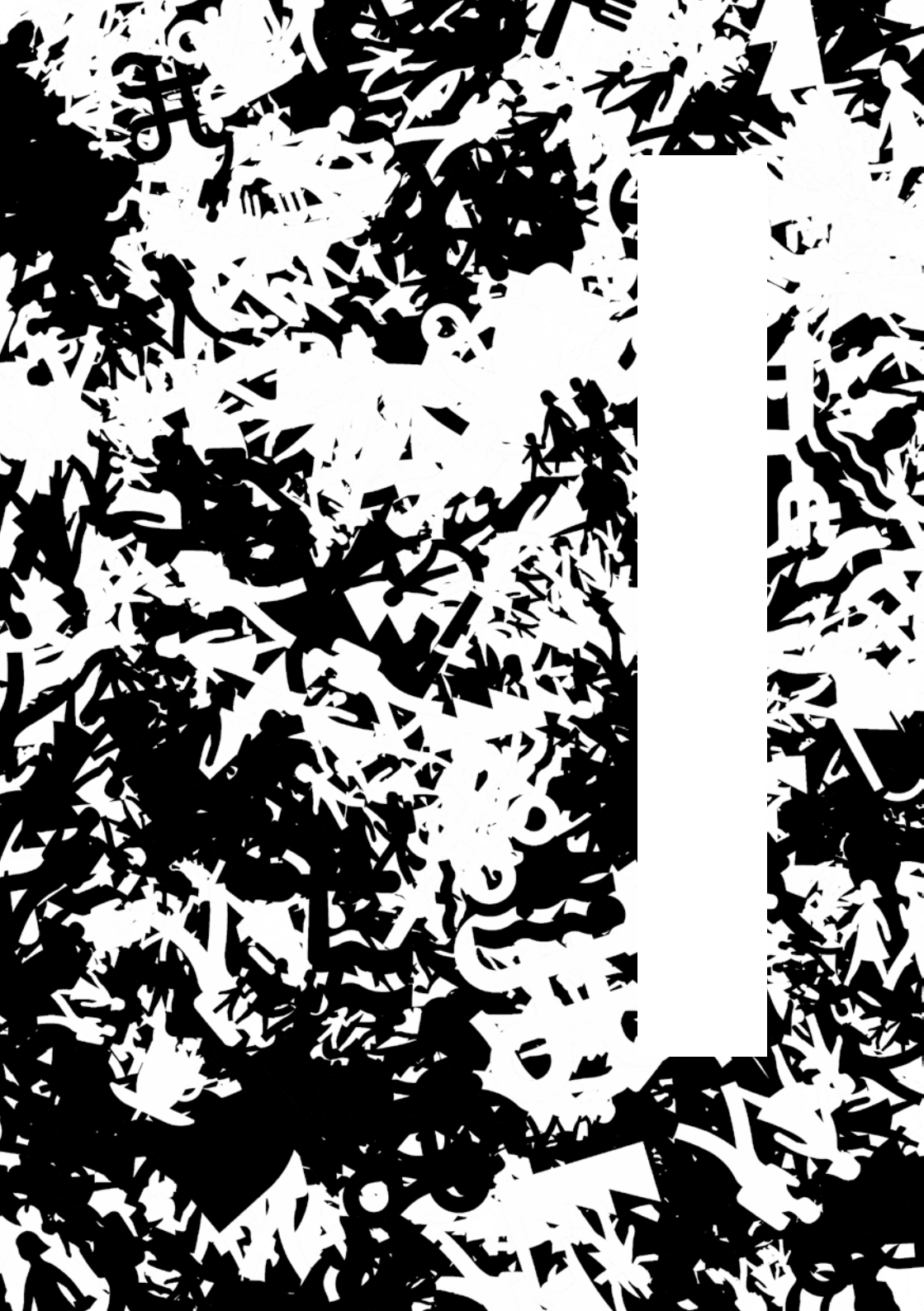
Jag är också tacksam för att alla ni arrangörer av olika evenemang som seminarier, workshops, konferenser, föreläsningar och intervjuer har varit intresserade av mina idéer kring IC. Och naturligtvis, alla ni som har deltagit i de olika IC-relaterade konst- och forskningsprojekt vi tillsammans har genomfört: Petter Duvander, Håkan Lidbo, Petro Vidberg, Anders Weberg, alla kring skivbolaget 23Hz, alla artister, konstnärer och musiker... Det har varit givande och kul att jobba med er. Och som det brukar heta: detta vore omöjligt utan er hjälp. Jag ser fram emot flera samarbeten.

Publikationen av boken har möjliggjorts genom stöd från HEX vid humanistiska fakulteten, Lunds Universitet (se www.hex.lu.se). Boken är den andra i en rad publikationer som ges ut med hjälp av HEX.

Som ett komplement till resonemangen i kommande kapitel skriver jag reflektioner, publicerar bilder och ljud liksom länkar till allhanda IC-relaterat material på: www.industrialcool.net/.

Slutligen, all kärlek till Albert, Ida och Minna.

Robert Willim, nånstans sommaren 2008.



POSTINDUSTRIELLA FABRIKER

Dresden, Tyskland. En industri präglad av glas, transparens och smakfull belysning. "Ett konstant marknadsföringsevenemang." Här i Volkswagens bilfabrik Die Gläserne Manufaktur (Den transparenta fabriken) tillverkas företagets prestigemodell Phaeton. Besökare liksom presumtiva bilköpare välkomnas till anläggningen, där produktionen tar plats med endast en glasruta mellan besökare och arbetare. De som monterar bilarna är vitklädda, arbetar med tysta batteridrivna verktyg och i ett relativt långsamt tempo. Det ska utstrålas noggrannhet, värdighet och omsorg. De anställda är på sätt och vis både arbetare i produktionen och skådespelare. Det är en iscensatt produktion som tar plats i fabriken.

Essen, Tyskland. Tung industri, en kolgruva med tillhörande koksverk. Här råder nu i början av 2000-talet en påtaglig stillhet, som under dygnets mörka timmar förstärks av suggestiv ljussättning. Blått och rött ljus ger det avstannade maskineriet i fabriken ett fantasieggande skimmer. Zeche Zollverein är en anläggning som av UNESCO klassas som världskulturarv. I byggnaderna har nya verksamheter etablerat sig. Restauranger och caféer, besökscentrum och presentbutiker som presenterar den tidigare industrin, ett designmuseum, konstnärerverkstäder och festlokaler. Koksugnarna har slocknat, och istället lagas det gourmetmat och bränns keramikkonstverk i lokalerna på området. Zollverein är en regenererad industri, en återuppstånden fabrik.

Båda dessa exempel pekar på tillverkningsindustrins förändring i Europa. Såväl Den transparenta fabriken, byggd för att fungera som

ett oavbrutet marknadsföringsevenemang, liksom den återuppståndna Zeche Zollverein i Essen visar på framväxten av det jag kallar för *industrial cool*.¹ Det handlar om estetisering av äldre tillverkningsindustri, som till exempel stål-, textil-, livsmedels- och fordonsindustri. Estetiseringen innebär att industrin kopplas samman med behagande upplevelser, med konsumtion, spänning, trivsel och rekreation.²

Estetiseringen har att göra med skapandet av ett ökat avstånd till industrins negativa och i många år så framträdande karakteristika. Allt färre människor i Västeuropa och Nordamerika har numera en omedelbar relation till industriarbete. Fabriker har sedan 1970-talet flyttat till andra delar av världen eller stängts i takt med att ägarna har sett produktionen som olönsam. Stora områden och flera städer dominerade av tung industri har förändrats och präglas numera av nya näringar eller har blivit till nedgångna "rostbälten".³

Fysiskt tunga industriarbeten omvandlas också till kontrollrumsarbete där arbetsredskap i form av skärmar och tangentbord ersätter direktkontakten med bullrig, hälsovådlig och smutsig utrustning. Man kan lite skämtsamt uttrycka det som att alltfler arbetare idag duschar innan de går till jobbet istället för efteråt. Detta uppkomna avstånd gentemot tidigare centrala delar av industriell verksamhet ger utrymme för estetisering liksom för en nostalgisk färgning. Industrin har i samband med dessa omvandlingar blivit tydligt historiserad, vilket innebär att industrisamhället i alltfler sammanhang framställs som en förfluten epok.

Syftet med denna bok är att analysera hur tillverkningsindustrin estetiseras och historiseras. Jag kommer att ta upp exempel som visar hur industrin på olika sätt kopplas samman med behagande

upplevelser och med verksamheter som förstärker föreställningar om en tidlig utvecklingsriktning där industrisamhället metaforiskt försvinner i backspegeln.

Omvandlingar

Fenomenen jag beskriver och analyserar kan kopplas till föreställningar om det postindustriella samhället.⁴ Termen introducerades av Alain Touraine, men det var först när Daniel Bell 1973 publicerade *The coming of post-industrial society* som den fick ordentlig spridning.⁵ Idéerna om det postindustriella samhället syftar till att fånga samhällliga omvandlingar som har skett från 1970-talet och framåt. Traditionella tillverkningsindustrier på allt fler platser i Västvärlden har avvecklats, flyttats, eller ändrat karaktär, och nya tjänstesektorer har vuxit fram.⁶

Samma år som Daniel Bell gav ut sin bok om det postindustriella samhället etablerades i England ett internationellt nätverk för vårdandet av industriminnen.⁷ Sedan 1950-talet har man också i Storbritannien under namnet *industrial archaeology* ägnat sig åt undersökningar av industriella lämningar. Efterhand utvidgades den materiellt orienterade industriarkeologin till ett fokus på industriellt kulturarv (industrial heritage). I Tyskland växte fältet *alltagsgeschichte* fram och i Sverige etablerades den så kallade *grävrörelsen*.⁸

Alla dessa rörelser intresserade sig för det försvinnande industrisamhällets sociala historia. I början av 1970-talet började också alltfler museer och kulturarvsintressenter få upp ögonen för gamla fabriker, monumentala industrier och andra lämningar från tidigare decennier. Sedan dess har bevarande- och minnesverksamheter ökat i omfattning, och bidrar till historiseringen av industrin.

Under 1990-talet utvecklades industriminnesvården ytterligare i Sverige, och forskning med fokus på industriminnen etablerades.⁹ Flera av dessa verksamheter har fokus på kunskap och noggrann faktainsamling om de tidigare verksamheterna. Ofta koncentrerar man sig på industriens funktioner, på byggnaderna liksom på kunskap om det sociala och det historiska om människorna som har byggt och använt maskiner och anläggningar.

Industriminnesaktiviteterna innebär som sagt en historisering av det industriella, en historisering som också är tidsligt framåtblickande genom att äldre anläggningar ses som en framtida resurs. Exemplet från Ruhr som jag har valt att analysera betonar inte bara bevarande utan också återbruk. Detta ligger ofta också i linje med strategierna för dagens kulturminnesvård. I praktiken kan det sedan uppstå spänningar mellan olika intressenter kring vilken sorts återbruk man vill satsa på.¹⁰

Spänningarna mellan olika intressenter har också att göra med vilket värde man tillskriver den gamla industrin. När kulturarv produceras, det vill säga när något ges status som minnesmärken att bevara, är det inte minst objektens historiska autenticitet som tilltalar.¹¹ Men återbrukade anläggningar kan också användas som exotiska och fantasieggande miljöer för nya verksamheter vilket sätter delvis andra estetiska värden i centrum. I båda fallen handlar det emellertid om återbruk eller appropriering av den äldre industrin.¹²

I kulturarvssammanhang brukar ofta kunskapen som kan skapas utifrån materiella minnen lyftas fram. Estetiseringsprocesserna jag analyserar betonar dock mer känslomässiga än pedagogiska

dimensioner. Det handlar inte så mycket om vad man kan lära av industrisamhället, utan mer om vilka upplevelser man kan få med hjälp av industrin.¹³ Historikern Peter Aronsson beskriver dessa strömningar som en "estetiskt grundad postmodern nyromantik med järn och rost som tilltalande segergester."¹⁴ Segergesterna syftar på att den gamla industrin kan ses som något vilket nytillkomna branscher, näringar och livsstilar slår ut. Och segern firas genom återbruk av artefakter och symboler från de besegrade branscherna.

Industrial cool uppkommer i gränslandet till officiella kultur-
arvsinitiativ. Ibland i en spänningsfylld symbios, liksom vid kolgruvan och koksverket Zollverein. Där bryts olika intressen mot varandra. Men det är återigen värt att trycka på att estetiseringen jag analyserar inte låter sig begränsas av kulturarvsinstitutionernas ofta pedagogiskt orienterade agenda. Istället ges det spelrum för fantasin och det frivola. Det gemensamma är då det historiserande perspektivet. Industrin hamnar i den historiska backspegeln, och dagens samhälle framstår som något postindustriellt.

Föreställningar om det postindustriella samhället liksom estetiseringen av industrin visar på en annan intressant spänning. Nämligen hur det skapas skillnader mellan olika typer av verksamhet. Vissa anläggningar estetiseras, medan andra drivs vidare utan att uppmärksammas i större utsträckning. Frågan är i vilka sammanhang aktörer väljer att satsa på upplevelse- och kulturarvsproduktion, på marknadsföring och *branding*?

Tre delar

Utgångspunkten för analysen är indelad i tre delar.

- ☞ Jag börjar med att se på det jag kallar för iscensatta fabriker. Den transparenta fabriken är det centrala empiriska exemplet i denna första del. Här framgår det hur nybyggda industrier används för kundmöten och framförallt för att manifesteras företags varumärken.
- ☞ Den andra delen baseras på en analys av två återuppståndna fabriker i Ruhr, nämligen Zollverein-anläggningen, samt ett före detta järnverk som under namnet Landschaftspark Duisburg Nord numera fungerar som en landskapspark. I båda fallen tar en nostalgisk auraproduktion kring äldre industri plats.
- ☞ Dessa två första delar kommer sedan att relateras till en tredje del. Det handlar om lockelsen hos industriruiner, om hur övergivna industrimiljöer blir del i en utbredd ruinturism. Flera nedlagda fabriksmiljöer har blivit utflyktsmål för fotodokumentationer och äventyrsexpeditioner, och miljöerna blir del av ett känslofyllt landskap där fabrikena kan fungera som materiella illustrationer till berättelser om 1900-talets industrisamhälle. Den övergivna industrin har inte officiellt inkorporerats i program för kulturarvs- och upplevelseproduktion, och just därför är den fruktbar att förhålla sig till i diskussionen.

Iscensättning

Iscensatta fabriker betonar en ny typ av regisserad och upplevelseorienterad industriell produktion, där fabriker blir till det design-

konsulten Otto Riewoldt och arkitekten Anna Klingmann kallar för *brandsapes*.¹⁵ Produktion länkas samman med konsumtion, och anläggningarna används för att manifestera företagen liksom deras varumärken.

Ett varumärke (brand) kan definieras som en sorts känslomässig förtätning. Anna Klingmann skriver att det är något ogripbart, en aura av mening.¹⁶ Hon citerar varumärkesexperten Marty Neumeier, som hänvisar till betydelsen av magkänsla i upplevelserna av olika varumärken. *Branding* är alltså en praktik som spelar på det affektiva och det känslomässiga.

Iscensättning av fabrikers verksamheter liknar det som tar plats i minutiöst utformade affärer som Niketown och Apple Store. Scott Lash och Celia Lury betonar hur besökare i denna typ av inrättningar omsluts av en medierad varumärkesvärld.¹⁷ De menar, liksom Klingmann, att upplevelsen av ett varumärke är en känsla av intensitet eller förtätning.

Fokuset på upplevelser och det känslomässiga harmonierar med tankarna om en så kallad upplevelseekonomi. Denna term började spridas när James H. Gilmore och B. Joseph Pine II 1999 gav ut boken *The Experience Economy*. Företag och andra ekonomiska aktörer inspirerades snart av deras tankar. Författarna betonar värdet av de känslomässiga sidorna hos olika produkter som saluförs. Vilka upplevelser kan kunder erbjudas? Det handlar om kommodifiering av olika värden som stämningar, känslor och estetik. Denna typ av kommodifiering har en lång historia, men nu artikulerades den och tydliggjordes med hjälp av termen upplevelseekonomin.¹⁸

Återbruk

I det jag kallar för återuppståndna fabriker skapas associationer till det förflutna, men här blir också ett materiellt återbruk tydligt. Dessa anläggningar baseras på den nostalgiska aura som kan frammanas kring äldre industrimiljöer. De gamla och ofta spektakulära industriella byggnaderna som nu återbrukas kan ge fantasieggande associationer till den tidigare verksamheten och till ett diffust förflutet. Det uppkommer en kontrast mellan associationerna till detta förflutna och de nya verksamheterna i lokalerna. Den gamla industrin hamnar i ett nytt ljus.

Just kontrastering är betydelsefull i flera fall av återbruk. I boken *Loft Living* beskriver sociologen Sharon Zukin återbruksprocesser i samband med att industrier i New York har gjorts om till bostäder. Hon skriver att en viktig faktor i domesticeringen av en industriell estetik är tiden. Det som har tagits ur bruk kan efterhand få en viss tjuskraft. Människor ser enligt Zukin det estetiska i industriella former och uttryck när den industriella användningen verkar föråldrad. "Som gotiska ruiner under 1800-talet frammanar nu artefakterna från den industriella eran en nostalgi för dåtiden."¹⁹ Detta har skett när fabriker har blivit bostäder, och det sker också med en rad nedlagda och återuppståndna industriella miljöer som nu lockar besökare.

Industrins plats

Iscensatta och återuppståndna fabriker handlar om hur industrin tar plats på nya sätt. Det geografiska sammanhanget är därför av stor betydelse. Flera industrier som har varit belägna vid vattendrag och i hamnområden har gjorts om till attraktiva bostads- och kontorsfastig-

heter. Till stor del tack vare den dragningskraft som närbeläget vatten har haft i urbana miljöer under de senaste decennierna.²⁰

I städer med höga bostadspriser har olika industrifastigheter byggts om till bostäder. Sharon Zukin har som sagt skrivit om dessa omvandlingsprocesser. Hon beskriver hur mindre industrifastigheter i New York först attraherade fattiga konstnärer för att sedan bli lockande bostäder för en växande urban medelklass. Det som lockade i dessa miljöer var enligt henne associationer till konstnärlig verksamhet, en förkärlek för öppna ytor och inte minst en mer generell nostalgi för den industriella eran.²¹

Vilka industrifastigheter som uppfattas som intressanta för återbruk varierar beroende på plats. Loft-fenomenet som Zukin skriver om är till exempel i hög grad ett storstadsfenomen. Det är alltså beroende på plats och sammanhang stor skillnad mellan olika industriers potential att skapa lockelse eller lukrativ upplevelseproduktion. Villkoren för återuppståndna fabriker i det tätbefolkade och i Europa centralt belägna Ruhr är helt annorlunda än för till exempel gruvor och fabriker i norra Skandinavians gleset befolkade områden.²²

När industrier som Zollverein restaureras får byggnaderna nya funktioner i städer som en gång baserades på tung tillverkningsindustri. Dessa städer profilerar sig nu i flera fall istället som dynamiska centra inom yngre och "mjukare" industrier och inom så kallade kreativa sektorer som design, mode, IT, turism och högre utbildning.

Geograferna Ash Amin och Nigel Thrift skriver om förändrade städer. De noterar att det numera finns kopiösa mängder litteratur som handlar om urban renässans, något som vittnar om ett ökat intresse för detta område. Det handlar om att revitalisera städer med hjälp av

kulturella resurser, konsumtion och det spektakulära. På detta sätt skapas bilden av en kunskapsintensiv postindustriell ekonomi. Industriella anläggningar får betydelse i denna renässans.²³ Det är just i städerna, med hög befolkningsdensitet och brist på mark för nybyggnationer som stora industrianläggningar blir både tillgångar och problem. Termen *brownfield redevelopment* är central för planeringen i många städer. *Brownfields* betecknar tidigare bebyggda områden som måste saneras från till exempel gifter i marken (till skillnad från *greenfields* som är av byggen oexploaterad mark). Gamla industriområden är uppenbara *brownfields* vars återbruk ofta är både omdiskuterat och svårt att genomföra.²⁴

Vid Zollverein har man tvingats genomföra saneringar och restaureringar för att kunna återanvända området. Man har också valt att betona den gamla industrins dragningskraft, inte minst genom att kontrastera den mot de nya verksamheter som har flyttat in i anläggningen. Fabrikens negativa potential vänds alltså till en tillgång. Zollverein blir härmed ett illustrativt exempel på nyordningen i staden.

Nybyggda industrier som Den transparenta fabriken blir också del i denna profilering av städer. I Dresden accentueras fabriken stadsvänliga profil liksom potentialen att vara ett rum för inte bara bilproduktion utan framförallt för fascinerande upplevelser och konsumtion.

Rekreativ industri

Förändringen av produktion och konsumtion i Västvärlden är i högsta grad beroende av globala processer. Estetiseringen av industrin i Väst går att koppla samman med mindre tilltalande och mer resultatorienterade verksamheter i andra delar av världen. Den dynamik som

beskrivs i denna bok är därför del av processer med global utsträckning, och även del av hur kultur och ekonomi flätas samman. Dessa sammanflätningar, som ofta har gått under epitetet kulturell ekonomi (cultural economy), har under senare år väckt flera forskares nyfikenhet.²⁵ I analyser och undersökningar har inte minst emotionella och sinnliga sidor av ekonomiska processer framhållits.

Estetiseringen av fabriker har att göra med sammanflätningar av kultur och ekonomi, och den handlar om hur människor med viss distans till industriell produktion närmar sig gamla och nya anläggningar. Fabriker kan ses som attraktiva platser för behagliga upplevelser. De kan vara turistmål och platser för rekreation. I vissa fall har de blivit till arenor för nya branscher där det skapas nya arbetstillfällen. Min analys fokuserar emellertid inte på fabriker som arbetsplatser, även om jag kommer att göra vissa nedslag i arbetets förändrade karaktär.²⁶ Jag har valt att koncentrera mig på hur fabriker av olika slag kan fungera som turistmål och konsumtionsarenor, och hur platserna används för rekreation och äventyr.

På ett avvägt och distanserat sätt kan man som besökare i vissa industrier fascineras av anläggningarna och det som där tar plats. Oavsett om konstruktionerna fortfarande används så kan maskiner och skorstenar ses som tilltalande objekt, egentligen mer för deras skulpturala och symboliska kvaliteter än för de funktionella.

Boken och metoderna

I nästa kapitel kommer jag inledningsvis att fördjupa mig i termen *industrial cool*. Jag kommer därefter att presentera exempel på iscensatta och återuppståndna fabriker. Därefter ser jag på hur övergivna

industrier i förfall utgör en lockande kraft för många. Avslutningsvis kommer jag att diskutera hur de presenterade företagserna kan öka förståelsen för samtiden, och hur estetiseringen och historiseringen av industrin också innefattar en rad glapp och underströmmar.

Jag har valt att analysera några av de processer som framträder om man ser närmre på industrins betydelse i västvärlden under det tidiga 2000-talet. Det vore naturligtvis omöjligt att ge en enhetlig bild av alla de olika initiativ där människor med skiftande motiv närmar sig tidigare och nybyggda industriella miljöer. Boken är inte något försök att skissera en postindustriell historia över länderna Tyskland och Sverige där jag i huvudsak har hämtat mitt material. Jag har valt att följa en rad associationer som termen *industrial cool* har kunnat frambringa, och empiriskt undersöker jag några kontexter som tydligt präglas av estetisering, historisering och upplevelseproduktion.

Tidigare har jag forskat kring hur företag inom nya industriella branscher har förhållit sig till äldre verksamhet. Under mina studier av den så kallade nya ekonomin och företagande samt *management* inom IT-branschen kring sekelskiftet 2000 förstärktes mitt intresse för föreställningar om andra typer av industri. Från dessa nya branscher sågs äldre verksamheter ofta som något föråldrat.²⁷ Retoriken från aktörer i nya branscher är en väsentlig del i hur äldre tillverkningsindustri har laddats om.

Mitt intresse för den äldre industrins öde väcktes nog emellertid tidigare än i studierna av IT-branschen och den nya ekonomin. Jag växte upp i en sydsvensk bruksort som under decennier präglades av ett stort pappersbruk, men som sedan också kom att präglas av hur fabriken avvecklades. Min far som arbetade i bruket blev av med

jobbet, men anställdes sedan i den säckfabrik som drevs vidare i delar av fabriken. Nedläggningen innebar en stor förändring för många av invånarna i orten. För mig som var i skolåldern var inte omvandlingen lika dramatisk som för den äldre befolkningen. Avvecklingen av en omfattande infrastruktur hade också positiva sidor. Byggnader och konstruktioner uppbyggda kring bruket som lades ner 1981 övergavs och blev till spännande och inte helt tillåtna lekplatser. När jag några decennier senare under min forskning stötte på liknande miljöer kände jag en stor nyfikenhet. Det fanns en märklig samstämmighet mellan de sätt vi hade lekt i de gamla fabriksmiljöerna och hur industrier några decennier senare på bred front omvandlades till rum för rekreation, kreativitet och frivolitet.

Det ska kanske sägas att mina upplevelser av industri inte enbart har handlat om lek under barndomen. Under ett antal år arbetade jag i en fönsterfabrik. Dessa erfarenheter har fungerat som ett bra sätt att behålla en viss distans till de estetiseringsprocesser jag här beskriver. De vardagliga upplevelserna av att spika fönster och köra truck skiljer sig en del från det sätt jag sedan har upplevt industrier i min forskning och under mina fältarbeten. Inte minst har dessa erfarenheter förstärkt mitt intryck av det något paradoxala i den samtidiga spridningen av föreställningar om det postindustriella och parallellt pågående industriell verksamhet. Denna spänning präglar framväxten av *industrial cool*. Jag använder mig av termen för att beskriva dessa spänningsfyllda omvandlingar av industrin, men termen har också fungerat som ett sorts kulturanalytiskt verktyg. Genom att tänka med hjälp av orden har vissa samband tydliggjorts, inte minst vad gäller estetiseringens villkor.

För att genomföra studien har jag besökt flera anläggningar i olika länder, både nystartade, nedlagda och omgjorda industrier. I min analys har jag sedan valt att i huvudsak ta upp exempel ur dels den nyuppförda anläggningen i Dresden dels olika återuppståndna fabriker i Ruhr. Under fältarbetena har jag gjort rundvandringar i miljöerna, jag har då använt mig av kamera för att fånga vissa bilder. Dessutom har jag gjort så kallade ljudvandringar (soundwalks), vilket innebär att jag har gått igenom och vistats i miljöer och samtidigt spelat in ljud.²⁸ Därmed har jag även kunnat analysera fabrikenas ljudlandskap (soundscapes). Detta i syfte att undersöka mer än de visuella aspekterna av miljöerna. Jag har medvetet valt att i fältarbetena försöka hitta turistens, besökarens eller konsumentens perspektiv. Mina intryck och reflektioner har jag sedan ställt mot de diskurser som förekommer i samband med anläggningarna. Tom O'Dell skriver i boken *Experiencescapes. Tourism, Culture and Economy* om hur upplevelser är subjektiva och högst personliga. Han menar emellertid att vi genom att fokusera på de rum och den materialitet där upplevelserna tar plats kan undersöka de kognitiva, sociala och kulturella processer som formar dem.²⁹ Mina besök, rundvandringar och reflektioner i industrins materiella miljöer har syftat till att göra den typen av undersökning.

Antropologen Arnd Schneider har i boken *Appropriation as Practice*, där han undersöker konst och identitet i Argentina, argumenterat för vikten av att som forskare själv delta i de praktiker man analyserar.³⁰ Jag har också valt att använda mig av en besläktad metod. Jag har i och för sig inte deltagit i skapandet av de sammanhang jag analyserar i boken, däremot har jag själv genomfört likartade esteti-

serings- och approprieringsprojekt. Parallellt med mitt etnografiska arbete har jag genomfört flera konstprojekt där termen *industrial cool* har varit utgångspunkt. Projekten har varit del i utvecklingen av experimentella kulturanalytiska metoder. Jag har samarbetat med bland annat musiker och filmare i undersökningar av hur industrin kan estetiseras. Några av dessa projekt finns presenterade på webbplatsen *Solid Pleasure*.³¹ Undersökningarna har jag använt som inspiration och som experimentytor för de frågeställningar som presenteras i boken. Projekten är även försök att gestalta mina tankar och kulturanalytiska frågeställningar på annat sätt än i vetenskaplig text. Denna typ av samarbeten och gestaltningar är något som antropologen George Marcus efterfrågar. Han menar att etnografin kan berikas genom samarbete med besläktade intellektuella verksamheter och färdigheter, till exempel olika typer av konstnärligt utövande.³²

Konstprojekten har bland annat handlat om hur ljud och bilder från industriella miljöer kan flyttas digitalt eller approprieras för att sedan bli del i skapandet av musikaliska kompositioner och visuella kollage.³³ I ett annat projekt erbjöds åtta musiker att arbeta under fordristiska produktionsformer under ett skift med stämpelklocka och enligt ett inrutat mönster av arbetstid och pauser.³⁴ Under denna arbetsdag intervjuades de inblandade om synen på arbete, kreativitet och vad de såg för likheter och skillnader mellan olika typer av skapande. Projekten har som sagt fungerat som en sorts kompletterande experimentella kulturanalyser för att locka fram idéer och tankar kring postindustriella estetiseringsprocesser.



INDUSTRIAL COOL

En bra utgångspunkt för diskussionen kring *industrial cool* kan vara att utgå från termens två olika led. Vad innebär det egentligen att något är industriellt respektive coolt?

Industriell

industri (fr. industrie, av lat. indu'stria 'ivrig verksamhet', 'flit', 'företagsamhet'), i vid bemärkelse 'framställning av produkter genom förädling av råvaror'. Genom påverkan från engelskan, där ordet betecknar näringsliv eller förvärvsverksamhet över huvud taget (inkl. jordbruk), har ordet industri också kommit till användning inom tjänstesektorn ('turistindustri') och på kulturområdet ('musikindustri'). I Sverige används ordet även om en enskild fabrik eller ett enskilt företag.

I inskränkt bemärkelse betecknar industri den produktionsform som karakteriserar fabriksindustrin i industrisamhället (jfr fabriksystem). Industrins varuproduktion skiljer sig från protoindustriella produktionsformer (hemslöjd, hantverk, förlagsindustri, hemindustri) genom att den förbrukar större energitillgångar, genom att den bedrivs i större skala, i större anläggningar (fabriker) samt genom arbetsprocessens specialisering och mekanisering.³⁵

Det som är industriellt präglas primärt av sin storskalighet; sin systematiskt ordnade produktion; sitt beroende av standardisering och en orientering mot profit. Till viss del är ordet industri synonymt med målinriktad affärsverksamhet.

Man talar om primära, sekundära och tertiära industrier. Primära industrier producerar råvaror och sekundära förädlar råvaror, medan tertiära industrier kopplas till tjänstenärings. Dessa definitioner är emellertid i omvandling. Till exempel så är det svårt att placera in verksamheterna vid Den transparenta fabriken i enbart kategorin sekundär industri, där biltillverkning traditionellt skulle höra hemma. Det som försiggår i Dresden skulle i hög grad också kunna definieras som en tjänstenäring, eller som något vilket hamnar inom ramarna för upplevelseekonomin.

I Sverige kom idéerna kring upplevelseekonomin kring sekelskiftet 2000 att sorteras in under paraplyet upplevelseindustrin. Denna term har använts av en rad aktörer, men i hög grad har den marknadsförts av den statliga organisationen KK-stiftelsen (The Knowledge Foundation). Ordet industri har medvetet använts för att likställa till exempel skapandet av musik, mode och design med verksamheter i industriella sektorer med längre historia. Men vad händer när ordet industri kopplas samman med ord som upplevelse? Kulturforskaren Johan Fornäs har skrivit om framväxten av upplevelseindustrin. Han ser den som "en sorts rationalisering, målstyrd manipulation, varufiering eller industrialisering av upplevelser, som kan gå hand i hand med en kommersialisering, instutionalisering och professionalisering av olika aktiviteter som förut var mer spontant organiserade."³⁶ Fornäs ser också en annan sida av det hela, nämligen hur det "postindustriella samhället estetiserar eller kulturaliserar produktion och distribution av varor och tjänster, och på ett mer genomtänkt sätt designar rum och tid."³⁷

Historiskt har en liknande process som Fornäs beskriver skett genom framväxten av till exempel musik-, film-, och nöjesindustrierna.

Definitionen av dessa verksamheter som industrier gav dem ekonomisk trovärdighet och legitimitet. Men i yngre branscher vill man ogärna associeras med den storskaliga tillverkningsindustrins massproduktion och standardiserade likformighet. Istället ger man intryck av att kunna erbjuda unika produkter och upplevelser till sina kunder.

Detta blev vanligt i många av de IT-företag som etablerades under 1990-talet. Företaget Framfab som jag själv studerade under några år är ett exempel. Namnet är en förkortning av ordet Framtidsfabriken. Man lekte gärna retoriskt med spänningen i namnets två led. Framfab skulle vara en framtidsinriktad ny verksamhet som tog avstånd från äldre industriella strukturer. Fabriken framställdes som ett fenomen som skulle försvinna med 1900-talet, men som man symboliskt och en smula romantiserande kunde använda sig av. De nya IT-företagen framställde sig själva som vinnare i en ekonomisk evolution där äldre tillverkningsindustri gärna sågs som en gång respektingivande men nu insomnande dinosaurier.³⁸

Nya verksamheter har alltså kunnat positionera sig mot och kunnat bruka den laddning som äldre industri har haft. På detta sätt har det skapats föreställningar om en närmast evolutionär progression. Industrialiseringen har sedan begynnelsen under 1700-talet genomgått en rad faser, där ny industri efterhand har positionerat sig gentemot tidigare verksamheter.³⁹ En ekonomisk teori som ofta används för att beskriva denna typ av processer kallas *skapande förstörelse* och formulerades av ekonomen Joseph Schumpeter.⁴⁰ Förstörelsen är enligt Schumpeter en inneboende egenskap i ett kapitalistiskt system. Nydaningar och innovationer slår ut och genererar en förstörelse av tidigare strukturer och ej livsdugliga verksamheter. Denna ekonomiska och sociala omvand-

lingsprocess är enligt Schumpeter intimt sammankopplad med kapitalismens väsen. Förklaringsmodellen verkar i hög grad präglad av den tidiga 2000-talets historisering och estetisering av industrin.

Nya verksamheter byggs enligt denna logik på resterna av människors tidigare värv. Många av de fabriker som idag approprieras och återbrukas uppfördes under sent 1800-tal eller under 1900-talet. Storskaliga tegelbyggnader liksom funktionalistiska betong- och glasindustrikomplex symboliserar nu ett industriellt förflutet. De symboliserar också de drömmar och visioner som hörde samman med 1900-talets maskinvurm eller rationaliserings- och moderniseringsrörelser.⁴¹

Världsbekanta namn som Henry Ford, arkitekterna Le Corbusier och Walter Gropius liksom den radikala italienska futuristen Filippo Tommaso Marinetti förordade med olika utgångspunkt under 1900-talets första hälft fabriken som modell för framtidens samhälle. En rationell ingenjörsetetik liksom effektiv massproduktion blev till starka ideal.⁴² Dessa ideal spred sig till olika områden som till exempel samhällsplanering och bostadsbyggande. Flera av symbolerna och idealen omgärdas numera av en nostalgisk laddning, en sorts nostalgi för modernismen.⁴³ Laddningen tydliggörs när tidigare symboliskt viktiga konstruktioner approprieras och återbrukas. Ett slående exempel finns i norra Italien:

Flera av det tidiga 1900-talets mest omtalade och välbekanta industrier kom att bli bilfabriker. Fiats Lingotto-fabrik i Turin blev ett paradexempel på tidens estetik och produktionsideal. Anläggningen, ritad av Giacomo Matte Trucco, baserades på en uppåtgående spiralformad produktionsbana. På byggnadens tak löpte en oval testbana för de färdiga bilarna. Denna spektakulära fabrik har idag blivit till

ännu en av alla nedlagda och sedan återuppväckta anläggningar. Nu har testbanan gjorts om till jogging-bana. Taket pryds av en nybyggd helikopterplatta, bredvid en lysande glassfär. Innanför sfärens välvda glasväggar står bord och stolar, som är del av ett exklusivt konferensrum. Den redan spektakulära byggnaden från 1920-talet har gjorts om under ledning av arkitekten Renzo Piano och får nu symbolisera några av dagens ideal. Lingotto-fabriken är numera ett komplex som rymmer konferensanläggning, hotell, konserthall, konstmuseum, shopping-galleria och biograf.

Cool

Det andra ledet i termen *industrial cool* har dels att göra med estetik, men även ett känsloläge. Ordet cool kan betyda att något uppfattas som tilltalande, som "rätt" och stilfullt, eller att det ligger i fas med det diffusa begreppet "tidsandan". Något som är coolt kan vara synonymt med något trendigt. Lewis MacAdams skriver i boken *Birth of The Cool* om ordets genealogi, och spårar det tillbaka till en engelsk satirisk publikation från 1825. Många forskare pekar dock på ett afroamerikanskt ursprung. Ordet dyker efter hand upp i en rad sammanhang, och skiftar en del i betydelse. MacAdams betonar att ordet har en kvicksilvernatur, vilket gör det svårt att definiera.⁴⁴ Ordet har ofta använts i samband med jazzmusik och i olika (framförallt afroamerikanska) subkulturer. Ordet dyker sedermera också upp i samband med modets snabba skiftningar.

I slutet av 1900-talet kan vi se hur industriell konkurrens och inte minst *place marketing*-tävlandet mellan olika städer och platser ger upphov till det Orvar Löfgren har kallat för en *catwalk economy*.

Han skriver hur det med hjälp av olika tekniker skapades en atmosfär där förmågan att vara cool och i takt med tiden värderades allt högre. Det skapades listor över de mest attraktiva städerna, de mest framgångsrika innovatörerna, de mest lovande företagen, de bästa investeringstipsen etc.⁴⁵

Industrial cool harmonierar med framväxten av en *catwalk economy* och betecknar hur traditionella industriella verksamheter har blivit än mer kopplade till trender än förut. Men ordet cool antyder inte bara att något är moderiktigt eller estetiskt tilltalande, det kan också associeras med distans. Något coolt kan vara präglad av ett känslomässigt avvägt och distanserat förhållningssätt. Att vara cool kan handla om att trycka ner ilska, eller om att ge en bild av att vara oberörd av en turbulent omgivning, eller om "en självsäker och avvägd utstrålning av inneboende excellens".⁴⁶

Sammanskrivet med ordet industrial använder jag ordet cool för att dels beteckna det som uppfattas som estetiskt tilltalande, dels för att beteckna det ökade avstånd vilket har uppkommit till en rad industriella fenomen. Det är dubbelheten i ordet cool jag vill poängtera. Därför valde jag att använda denna term istället för den besläktade ordkombinationen *industrial chic*, vilken dyker upp i vissa sammanhang.⁴⁷ *Industrial chic* kan ge associationer till hur det industriella görs estetiskt tilltalande, men termen innefattar inte den spänningsfyllda distansen till industriella praktiker. Industrins negativa och dramatiska aspekter blir potentiella delar av dess närmast förtrollande laddning när man upplever dem på avstånd. De bidrar till att skapa lockelse och intensitet eller förtätning kring fenomenet.⁴⁸ *Industrial cool* fångar denna spänning mellan estetisk lockelse och upprätthållen distans.

Imponerande industri

Att inom industrin betona de estetiska dimensionerna, eller sätt att skapa passande upplevelser hos kunder och omvärld är inget nytt. Vissa aspekter göms undan i verksamheter, medan andra framhävs. Vad som ska betonas och manifesteras i en industriell anläggning, och vilka som ska ha tillgång till vad är viktiga frågor.

Redan på 1700-talet när industrin var ung uppfördes fabriker i syfte att vara iögonfallande och för att väcka känslor. Flera av de tidiga fabriker som byggdes i Europa var till exempel inspirerade av egyptisk och klassisk arkitektur.⁴⁹ Industrier har präglats av experimenterandet med nya material och byggnadstekniker, men även av hur associationer till tidigare estetiska stilarter och byggnadsverk har formats.

En av det sena 1700-talets mest spektakulära industribyggnader var den ångmaskindrivna mjölkvarnen Albion Mill i London. När den 1786 stod färdig vid stranden av floden Themsen invid Blackfriars Bridge var den ett imponerande byggnadsverk.⁵⁰ Anläggningen blev snart omtalad och fick stor uppmärksamhet. Att placera en imposant fabrik centralt i London var ett slags tidigt *brandscaping*, ett sätt att stärka bilden av verksamheten med hjälp av byggnadens karaktär och placering. I en genomgång av industribyggnaders olika arkitektoniska inkarnationer från 1700-talet och framåt skriver Gillian Darley om bland annat Albion Mill. Hon betonar hur man i den majestätiska byggnaden använde sig av lösningar som var spektakulära, hur fasaden utstrålade nyklassicistisk elegans samtidigt som interiören utgjorde en funktionell kvarn.⁵¹

Mjölkvarnen präglade under några år omgivningarna kring Blackfriars bridge. Men den spektakulära fabriken blev kortlivad. Redan

fem år efter invigningen exploderade anläggningen i en ödesdiger eldsvåda. En av den tidiga industrialismens mest omtalade byggnader förstördes i flammorna.

Albion Mill är bara ett exempel på tidiga majestätiska fabriker. I Dresden finner vi också ett tidigt försök att förstärka potentialen hos de produkter som tillverkades genom en spektakulär industribyggnad. Några kilometer från Volkswagens idag så uppmärksammade fabrik står en byggnad som liknar en moské. En färgglad glaskupol, minaretliknande torn liksom en tio våningar hög dekorerad fasad har stått här sedan 1909. Här tillverkades cigaretter av märket Yenidze. Med hjälp av "tobaksmoskén" frammanades associationer till exotism och orientaliska världar. Det var ett framgångsrikt marknadsföringsknep, genom vilket cigaretterna kunde säljas med hjälp av de associationer fabriken gav. Idag tillverkas inte längre cigaretter i fabriken. Där inryms istället bland annat kontor och en restaurang.

Yenidzes tobaksfabrik, liksom den betydligt yngre Volkswagenfabriken, har en given plats bland de sevärdheter som Dresden marknadsför sig med. Välbekanta barocka byggnadsverk som Frauenkirche och Zwinger listas upp tillsammans med dessa två industrier, varav den ena representerar dagens iscensatta fabriker, och där den andra genom sin nya funktion utgör en återuppstånden fabrik.

Dessa korta historiska exempel pekar på några av de sätt varpå byggnader har använts för att väcka positiva känslor och associationer i anslutning till företag och deras produktion. I Albion Mill och Yenidze skapades associationer till antingen historiska eller geografiskt avlägsna byggnader för att stärka anläggningarnas profil. Produktionen av passande associationsfält har under lång tid varit del av industrins strategier.

Framtidsfabriker

Under 1900-talet började industrier byggas som ett slags tempel för framtiden. Utifrån ett kontor i Detroit lät arkitekten Albert Kahn tillsammans med sina bröder Julius och Moritz uppföra en rad industribyggnader på flera av jordens kontinenter. Genom innovativa sätt att använda sig av stål och betong låg de i början av seklet bakom kända byggnader som Fords anläggning i Highland Park. Här baserades hela anläggningen på löpande band-produktion. Fabriken samt de metoder och idéer som bröderna Kahn förmedlade kom att bli inspiration till en mängd nya byggnader. De rekommenderade att industrialister skulle se sig om i världen efter de bästa och mest representativa fabrikena att ha som förebild. Men framförallt rekommenderade de att fabriker skulle se ut som fabriker, standardiserade komponenter skulle användas för att underlätta expansion, och man skulle blicka framåt minst tio år när man började bygga.⁵²

Kahns fabriker, varav fler än 500 uppfördes i Sovjetunionen, Alvar Aaltos olika pappersbruk i Finland eller för den delen anläggningarna vid Zollverein är exempel på byggnader där innovativa grepp har använts för att ge anläggningarna en tydlig framtidsorientering.⁵³ Den sistnämnda inspirerades av bauhaus-rörelsen. I Alfeld, Tyskland skapades en av de mer kända bauhaus-fabrikena. Walter Gropius och Adolf Meyers skofabrik för företaget Fagus har kommit att bli en arkitektonisk symbol för rörelsen. Byggnaden kännetecknas av ett suggestivt användande av glasfasader, vilka accentuerar transparens och kan ge en känsla av att väggarna försvinner. Här kan associationerna gå till det tidiga 2000-talets inglasade fabrik i Dresden. Fagusbyggnaden blev också del i ett bredare visuellt designkoncept där

företagets image manifesterades genom en enhetlig stil på allt från visitkort till fakturor. Fagus-fabriken integrerades i ett associationsfält kring företagets varumärke.

Idag har många av 1900-talets framtidsorienterade byggnader, dessa framtidsfabriker där associationer till dåtid skulle reduceras, kommit att kopplas samman med just det förflutna. De frammanar en sorts framtidsnostalgi, eller som tidigare nämnts en sorts nostalgi för moderniteten, vilket nu ger dem potential att efter en tids slummer kunna bli återuppväckta.

Industrial sublime

En term som är besläktad med det jag beskriver i denna bok är *industrial sublime* som historikern David E. Nye har använt sig av.⁵⁴ I sin analys tar han utgångspunkt i hur olika typer av teknik, däribland industriella produktionsmiljöer och storskaliga anläggningar, har kunnat frammana känslor. Han utgår från utvecklingen i Nordamerika under de två senaste seklen, och ser då det industriellt sublimes som en del av det bredare fenomenet *technological sublime*. Fascination för storstäders nattlandskap upplysta av elektricitet, raketuppskjutningar eller anläggningar som Hoover-dammen liksom landskap av bolmande skorstenar inryms i detta fenomen. Denna fascination för teknisk storslagenhet har ofta resulterat i konstnärliga gestaltningar.

Det sublimes utstrålar kraft och dramatik och balanserar på gränsen till det farliga. När Nye använder sig av termen understryker han just denna koppling. Han tar utgångspunkt i Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and The Beautiful* från 1756. I denna skrift betonade Burke en

slags terrorns extas. Han beskrev mötet med det sublima som "en hälsosam chock, en temporär känslomässig rubbning som tvingade en betraktare till mental aktivitet."⁵⁵ Burke gjorde en uppdelning mellan det sublima och det estetiska. Det sublima väckte extastiska känslor, medan det vackra istället uppmuntrade ömhet och affektion. Nye går vidare med att konstatera att när Immanuel Kant sedan utvecklade sina tankar om det sublima argumenterade han för att fenomenet innefattade såväl smärta som njutning och därför inte var någon motsats till det vackra.⁵⁶ Kant delade däremot upp det sublima i "det matematiskt sublima (mötet med extrem storlek eller vidsträckthet, såsom utsikten från ett berg) respektive det dynamiskt sublima (kontemplationen över skrämmande scenerier, som ett vulkanutbrott eller en storm till havs betraktat av någon som är utom omedelbar fara)."⁵⁷

Jakten på det sublima bröt under 1700- och 1800-talet mot det harmoniskt idylliska och pittoreska som kännetecknat turistiska rekreationsmiljöer. Orvar Löfgren beskriver framväxten av det sublima idealet och hur det kopplades till rekreation, resande och estetik. Han skriver om hur det mitt i all den idylliska harmonin växte fram ett behov av känslomässig stegring, "en kult av det sublima – 'allt som överraskar själen, allt som skapar en känsla av rädsla', som Diderot definierade konceptet."⁵⁸ Det sublima manifesterades i storslagna scenerier som till exempel Niagarafallen. Men det skulle inte ensidigt representera storslagen skönhet. Det sublima var inte bara det magnifika utan också det skrämmande, närvaron av krafter starkare än människan. Beträktaren skulle gripas och skakas om genom en dialektik mellan det fränstötande och det fascinerande.⁵⁹

När delar av industrin under 1800-talet präglades av nyhetens behag, och av många upplevdes som något som ledde mot framtiden, blev industrier turistmål. Industriella miljöer kom att ses som sublimescenerier jämförbara med miljöer som mäktiga bergslandskap, vattenfall och andra platser som i takt med turismens framväxt efterhand hade blivit till sevärdheter och turistmål.

David E. Nye skriver hur man i ett industrilandskap kunde uppleva både det matematiska och det dynamiskt sublimescenerier. Storskalighet, maskiner och människor i långa rader förenades med höga ljud, infernalisk hetta och imponerande moln av ånga och rök. Man kunde fascineras av såväl det skakande i scenerierna som det storskaligt exakta i anläggningarna. Det industriella kom av många att uppfattas som något grandios. Fabriker och andra industriella anläggningar blev attraktioner som ställdes mot naturens erbjudande av sublimescenerier. Det sägs till exempel att vissa besökare vid Niagarafallen imponerades mer av de stora turbinerna som fanns i vattenkraftverken än av fallen i sig. "I de stora fabriker som byggdes fann turister och upplevelsejägare ett intresse för de närmast monstruösa utsläppen av rök, ångor och ibland eld."⁶⁰ Industriella landskap visade hur människan hade lyckats framställa maskiner och anläggningar som frigjorde enorma krafter och som kunde konkurrera med naturens storslagenhet.

Industrier besöktes rent fysiskt, men bilder från miljöerna förmedlades även i medierad form. Med hjälp av 1800- och det tidiga 1900-talets tekniker för upplevelseproduktion, till exempel kameror och stereoskop, visades bilder tagna i fabriker. Det storslagna och den enorma skalan betonades, och långa rader av maskiner som sträckte

sig mot horisonten blev ett favoritmotiv. De suggestiva bilderna blev till "visuella metaforer för den industriella produktionens ymnighets-horn."⁶¹

Det industriellt sublima förenade det storslagna med det frånstötande, samtidigt kom det även att integrera associationer till en lovande mänsklig framtid där fabriksproduktion och mänskliga innovationer skulle skapa en bättre värld. Det industriellt sublima kan därför kopplas till den framstegsoptimism som växte fram i takt med industrialisering och modernisering.

Men fabrikerna genererade inte bara optimism. De var inte tilltalande för alla. Om man dagligen slet vid maskinerna i en fabrik var det förmodligen svårt att ta ett steg tillbaka för att se det sköna och sublima i denna miljö. Det fanns därför en viktig social och klassrelaterad dimension av fenomenet. Framväxten av det industriellt sublima förutsatte en viss distans till industrin, något som gör det besläktat med dagens framväxt av fenomenet *industrial cool*.



ISCENSATTA FABRIKER

Under vintern 2007 hade Konecranes, tillverkare av truckar och kranar, öppet hus i sin fabrik. Anläggningen är belägen en bit utanför centrum i Markaryd, en mindre ort i södra Sverige. Fabriken är inrymd i en stor men ganska anonym byggnad dominerad av korrugerad plåt. Från Europaväg 4 som sträcker ut sig några hundra meter från fasaden ser man den blågrå plåten och en parkering med de anställdas bilar. Efter att ha gått in genom kontorsentrén togs besökarna emot av anställda som guide. Vi började i receptionen, gick förbi ett antal kontorsrum och igenom en korridor. "Alla som jobbar i kontoret har eget rum" poängterade guiden. Vi kom till de anställdas matsal, och därefter in i den stora hallen där truckarna produceras. En av besökarna blev överraskad att det var så stort här inne. Det hade man aldrig kunnat tro när man ser byggnaden från E4:an.

En handfull anställda arbetade i produktionen denna lördag. Enorma truckar i olika stadier av tillverkningsprocessen monterades ihop vid olika arbetsstationer. På gården utanför flyttade några av truckarna stora containrar i en demonstration av produkterna. Vi ledsagades in i ännu ett lunchrum, där det bjöds på kaffe med vetelängd. Barnen fick ballonger och vi erbjöds gratis pennor och flasköppnare med logotyper. På några av prylarna stod det SMV, som företaget hette innan det köptes upp av finska Konecranes.

Denna visning av en tung svensk tillverkningsindustri kunde ha skett på flera håll i det tidiga 2000-talets Europa. Presentationen av verksamheten skilde sig från den genomregisserade variant som tar

plats i Volkswagens transparenta fabrik. Skillnaden beror naturligtvis på vad det är för industri man besöker. Det finns en tradition i att, inte minst den tyska, bilindustrin visar upp sin produktion och att köpare hämtar sina nyproducerade bilar i fabriken.⁶² Trucktillverkare som Konecranes säljer ett mindre antal ofta specialtillverkade truckar till köpare världen över. Företaget lär inte hitta särskilt många presumtiva kunder bland de besökare som kommer till fabriken på en lördagsvisning för en rundtur och en kopp kaffe. En anledning till att man visade fabriken för allmänheten var en satsning från Markaryds kommun, som firade ortens 700-års jubileum. I detta firande ingick att vissa av kommunens industrier visade sin verksamhet.

Denna förhållandevis anspråkslösa företagspresentation ger perspektiv på vad som samtidigt sker i branscher med iscensatta fabriker där man vill leva upp till föreställningarna om den så kallade upplevelseekonomin. Iscensättningen kan ske i en rad branscher, men när detta skrivs sker den i första hand då mer eller mindre exklusiva produkter tillverkas, eller då produkterna ska associeras med njutning, vällust och "det goda livet".

Oansenlig produktion

Industrier har under några decennier anonymiserats på flera sätt. Produktion har flyttats till platser som är geografiskt avlägsna produkternas marknader (i Väst). Dessutom har ofta nya industrier byggts i relativt billiga lokaler med fokus på flexibilitet. Europa är fullt av byggnader av liknande karaktär: snabbt uppförda, baserade på prefabricerade element, belägna i industriområden i städers utkanter.⁶³

Dessa fabriker kan demonteras lika snabbt som de sätts upp, och de skiljer sig från många av den tidigare industrins monumentala byggnader.

Äldre fabriker som idag återanvänds och som i vissa fall har blivit del i en lukrativ kulturarvs-business byggdes i syfte att vara imponerande och iögonfallande. Det är inte ovanligt att man finner olika produkter eller förpackningar från 1800- och tidigt 1900-tal som pryds av bilder på fabriken där de har producerats. Detta sker mer sällan idag. Det finns inga bilder av imponerande fabriker på produkter som tillverkas genom *outsourcing* i olika länder. Industrierna som tillverkar det stora flertalet av Västvärldens textilier förblir till exempel anonyma för konsumenterna. Möbler och husgeråd associeras med varumärken och försäljningsställen, men sällan med fabriker. Elektronikprodukter består av komponenter som tas fram och monteras på för konsumenter okända platser. Då kan det stå liknande texter som på produkterna från IT-företaget Apple: "Designed by Apple in California. Assembled in China." Företaget vill gärna associeras med Kalifornien, men Kina får stå för den anonyma produktionen. Hos en rad produkter lyfts formgivningen fram, men sammanfogandet och råvaruproduktionen får en mindre viktig roll i marknadsföringen. Inte heller på de produkter som tillverkas i anonyma industriområden i Väst ser man bilder av fabrikerna där de har tillverkats. Konecranes marknadsförs inte med hjälp av industribyggnaden bredvid E4:an.

De senaste decenniernas utveckling inom industriell produktion har gjort att fabriker för utomstående har blivit något alltmer oansenligt och anonymt. I projektet *Factory in a box* dras denna utveckling till sin spets. Flera svenska universitet och industriföretag som Volvo,

Bombardier och ABB Robotics samarbetar i projektet med att ta fram flexibla och mobila produktionsenheter som kan rymmas i containrar. Enheterna ska enkelt kunna packas och transporteras till olika platser. Väl där ska de snabbt kunna monteras ihop och erbjuda fullfjädrad produktion. När sedan produktionen avslutas ska boxen kunna plockas ned, eventuellt konfigureras om och transporteras vidare till en annan plats för ny användning.⁶⁴

Flexibilitet, snabbhet och mobilitet är ledorden. Med hjälp av denna typ av produktion vill man att länder som Sverige, vilka efter några decennier av industriell blomstringstid har kommit att präglas av industriell utflyttning och nedläggning, återigen ska kunna bli konkurrenskraftiga. Detta är långt ifrån den äldre monumentala industrin som satte avtryck i form av anläggningar som Zeche Zollverein. Fabriken som rymts i en container skiljer sig också från nya flotta *showcase*-fabriker där besökare och kunder möts av spektakulära miljöer.

De iscensatta fabrikernas suggestiva design och de regisserade produktionsprocesserna kan vara en reaktion mot den anonymisering av västerländsk industriell produktion som har skett under ett antal decennier och som fortfarande är stark. Anonymiseringen av viss industri sker parallellt med estetiseringen av annan.

Den transparenta fabriken

VW's fabrik i Dresden är lika mycket industri som attraktion för besökare. Fabriken är ett konstant marknadsföringsevenemang, och hit vill man locka såväl turister som lokalbefolkning. Helst ska besökarna förvandlas till Phaeton-ägare, men anläggningen syftar också till

att frammana positiva känslor och associationer till koncernen, dess produkter och varumärke. Så här beskriver man fabriken: "Vad som annars tar plats bakom stängda dörrar iscensätter vi som ett unikt skådespel av kommunikation och utbyte. I den transparenta fabriken har du möjligheten att bevittna hur din exklusiva lyx-sedan blir byggd – Live!"⁶⁵ Även nyfikna besökare som inte ämnar köpa en Phaeton är välkomna att besöka anläggningen. Genom att synliggöra en rad moment i produktionsprocessen och genom att placera bilarna i ett flott sammanhang redan medan de produceras försöker VW skapa en positiv laddning.⁶⁶

Entrén är gratis. Men man förväntas att föränmäla sig. Detta kan ske till exempel via Internet. För en del besökare blir därför webbplatsen ett av de första mötena med fabriken. De bilder och den grafik som möter ögonen på datorskärmen ger ett avskalat och svalt intryck. Här finns information om anläggningen, och här kan man alltså anmäla sig till besök i Dresden. Efter att anmälan skickats in fick jag ett e-postmeddelande som inleddes med följande text:

Käre herr Willim!

Tack för ditt intresse angående ett besök i Volkswagens Transparenta fabrik i Dresden.

Ett besök i Den transparenta fabriken är en exklusiv upplevelse. Precis som varenda bil som lämnar fabriken är handbyggd med omsorg och individuell uppmärksamhet, utgör ett besök i den fascinerande världen i Den transparenta fabriken en exklusiv händelse som ska avnjutas på egen hand eller i mindre grupper om inte fler än 20 personer. Du kommer att få totalt två timmar

till ditt förfogande i fabriken för att utforska och uppleva teknikkens värld och orangeriet.

Det är därför som ett besök i Den transparenta fabriken enbart är möjligt efter förhandsregistrering via vårt kundcenter.⁶⁷

Efter registreringen kan man bege sig till den i staden centralt belägna fabriken. Precis i anslutning till Der Große Garten möts man av en skimrande glas- och metallbyggnad. En bro leder över en vallgravsliknande vattensamling. Entrén påminner om lobbyn till ett flott hotell eller en konsthall. Efter att ha gått in genom dörarna tas man emot vid en liten registreringsdisk. En man i beige kostym stod i slutet av juli 2003 och välkomnade mig. Han hittade mitt namn i sin dator och bjöd in mig i lobbyn. Där kunde jag sälla mig till ett sällskap för att få en guidad tur. Vi kunde snart se delar av produktionen genom glasrutor. Phaeton-tillverkningen utfördes under påtaglig tystnad. Ljudvolymen var inte högre än i porslinsutställningen i barockkomplexet Zwinger i centrala Dresden. Arbetsprocessen bakom glaset skedde med en värdig långsamhet, och det hela belystes av spotlights som gav ett mjukt och behagligt ljus.

Den guidade turen hade startats genom att gruppen fick gå upp för trapporna till det som kallas för orangeriet. Där har man en god överblick över anläggningen. På ett podium, centralt i lokalen, stod en äldre bil placerad. En Horch från 1936. Guiden berättade det som man även kunde läsa på en skylt bredvid den glänsande svarta bilen. Bilen var tillverkad av det Dresden-baserade företaget Gläser vilket var framgångsrikt under 1900-talets första hälft. Just

det fordon som stod på podiet var ett speciellt lyxigt exemplar som hade ägts av Etiopiens kejsare Haile Selassie. Genom att ha fordonet i en så central placering i lokalerna framhävde VW kopplingar till tidigare framgångsrik lyxbilproduktion i Dresden. Fabriken rymmer olika omsorgsfullt utvalda objekt som ska bidra till att skapa för VW lämpliga upplevelser och associationer hos besökarna.

Otto Riewoldt kallar som tidigare nämnts den här typen av anläggningar för *brandsapes*. Han drar linjer till hur man historiskt i industrin har lagt vikt vid hur fabriker har designats för att symbolisera företags identitet. De senare årens utveckling visar emellertid på en alltmer utpräglad vilja att med hjälp av specialkomponerade anläggningar kommunicera en aptitlig bild av företagen. Samtidigt som anonyma fabriker drivs i diverse industriområden, sker det en tydlig omvandling av industrin, som går längre än tidigare initiativ att skapa industrier som skulle väcka känslor. Gränsen mellan konsumtion och produktion blir suddig. Riewoldt menar att arkitektur och inredningsdesign blir primära instrument för kundorienterad varumärkeskommunikation. *Brandscaping* skapar ett rumsligt sammanhang där underhållande upplevelser erbjuds till kunder och besökare.⁶⁸

Riewoldt skriver i första hand om formgivningen av anläggningar inriktade på detaljhandel, och han exemplifierar med bland annat Nike Town i London eller BMW's Event and Delivery Center i München.⁶⁹ Det som gör att Den transparenta fabriken sticker ut bland dessa exempel är hur den industriella produktionen i sig estetiseras, iscensätts och förenas med olika attraktioner.

Uppleva industri

Dresden, juli 2003: Jag svänger in på avfarten och kommer upp på autobahn. Trycker på gaspedalen. Himlen speglar sig i bilens glänsande motorhuv, och jag låter blicken glida över det gröna landskapet. 200... 220... 240 km/h. Jag känner accelerationen och bilen vibrerar lätt. Jag är ensam på vägen. Det är bara jag och mitt fordon, jag och min svarta, dyra och skinande Phaeton. Nu svänger vägen ganska kraftigt åt vänster. När jag är mitt i svängen får jag en smärre överklighetskänsla. Jag blir lite yr och vrider ratten ytterst försiktigt. Landskapet runt omkring bilen känns på något märkligt sätt inte hundra procentigt följsamt. Jag tvingas att fokusera blicken kraftigt för att inte tappa kontrollen över fordonet. I denna fart skulle det kunna få ett förödande resultat, men jag bryr mig egentligen inte så mycket. Jag behåller trycket på gaspedalen och ler fåraktigt. Efter ett tag samlar jag mig emellertid och stannar till. Det är nu det händer, det är nu det blir tyst och den lysande visuella världen omkring bilen slocknar. Då öppnas dörren bredvid mig och en mörkhårig ung man med beige kavaj ser leende på mig. Jag stiger ur bilen. Jag har kört bilsimulator.

Simulatorn är en av attraktionerna i Den transparenta fabriken. Under rundvandringen får man besöka en del av anläggningen som finns på källarplan. Det är här simulatorn finns. Här kan man också provsitta och undersöka en toppkonfigurerad Phaeton med kroppsmasserande säten och andra lyxdetaljer. Man kan vid olika terminaler knappa fram information och uppgifter om bilarna och fabriken. Man kan undersöka varuprover till delar av bilen såsom klädsel och andra detaljer. Dessa presenteras i montrar och med hjälp av en inredning som påminner om en juvelaffär eller kanske en lyxig väskboutique.

I detta *brandscape* vill man ge en smakfull inramning åt produkter och verksamhet, och man har låtit sig inspireras av underhållningsindustrin. I VWs anläggning Autostadt i Wolfsburg har museum och temaparkliknande attraktioner i flera år funnits i anslutning till företagets bilfabrik. År 2000 öppnades den 25 hektar stora anläggningen, där temaparkens paviljonger skapar en aura kring företagets olika produkter och varumärken. Otto Riewoldt skriver om hur lånen från underhållningsbranscherna är tydliga i dessa miljöer. Han kallar dem för bilindustrins "multimedia-späckade pilgrimsplatser."⁷⁰ Arkitekten bakom Wolfsburg-satsningen är Gunter Henn, samma arkitekt som sedan anlitas för Den transparenta fabriken.

Nu lyfts alltså element som simulatorer och andra attraktioner som tidigare funnits mestadels i temaparker som Disneyworld fram i anslutning till bilproduktionen. VW började denna trend i Wolfsburg, men i Dresden är allting än mer integrerat. Här hamnar allt under samma tak, i samma inglasade byggnad. Besökare och kunder bjuds in att ta del av företagets verksamhet på ett sätt som inte har erbjudits tidigare i dessa industriella sektorer.

En bit från bilsimulatorens finns en avancerad fotoautomat. I detta utrymme kan man fotografera sig själv, varefter denna bild sedan monteras in bredvid en bild av en Phaeton av valfri färg och mot en bakgrund som kan väljas ur en meny, till exempel Guggenheimmuseet i Bilbao. Därefter kommer bilden ut ur en skrivare, och man kan få med sig en liten personlig souvenir hem. Bilden blir ett montage där man förenas med en Phaeton mot en bakgrund av någon av världens mest kända turistmål. Montaget blir ett objekt för konsumtionsdrömmier.

När jag gick omkring i denna miljö, bland simulatorer och andra nöjesfältliknande attraktioner kändes associationer till traditionell industri avlägsen. Människor pratade och skrattade i grupp. Ett förhållandevis stilla sorl spred sig i lokalen, liksom i en konstutställning eller vid ett av de lugnare utrymmena på ett tivoli. Atmosfären kändes välordnat genomtänkt, på gränsen till ansträngd. Trots fokus på underhållning och vällustiga upplevelser är det inga hänryckta besökare som förväntas komma hit. Det är en välkontrollerad och avvägd nöjeskonsumtion som försiggår.

Trots försöken till gränsöverskridande kombinationer i den transparenta fabriken, så är det förvånansvärt lite som egentligen överraskar. Det finns en frånvaro av friktion och av det oförutsägbara som på sätt och vis anonymiserar platsen. Ibland känns det som man lika gärna kunde vara i lobbyn på något av stadens lyxhotell, eller i en lounge till någon av världens flygplatser, i en galleria, i ett prestigefyllt konstmuseum i närmast valfri stad.

Denna typ av iscensatta miljöer kan fångas med ordet *brandscape*, men ordet skymmer en väsentlig del av det som sker i fabriken. Termen *brandscape*s ger associationer till en miljö som kan designas och kontrolleras i sin helhet. Många företags strategier kring varumärken handlar om kontroll. Men det är något så svårfångat som upplevelser vilket VW försöker paketera och kontrollera i sin anläggning. Hur besökare upplever fabriken går aldrig att helt förutbestämma. När upplevs något som fascinerande, och när blir den välavvägda designen och det genomtänkta konceptet till något som helt enkelt känns förutsägbart och tråkigt?

Anna Klingmann skriver i boken *Brandsapes. Architecture in The Experience Economy* om möjligheterna att med hjälp av arkitektur

skapa förutsättningar för upplevelser.⁷¹ Hon betonar hur arkitektens roll förändras i skiftet till upplevelseekonomin, och menar att denna yrkesgrupp kan vara drivande i skapandet av nya upplevelser och i formandet av människors identiteter.⁷² Termen *brandsapes* kan som sagt ur detta perspektiv ge sken av att upplevelser är något kontrollerbart, och något som kan formges. Men i färdigbyggda anläggningar uppkommer sedan situationer, det sker möten och det uppstår en atmosfär som är svår att förutsäga i planeringsstadiet och vid ritbordet. Därför är iscensatta fabriker i och för sig välregisserade miljöer, men besökares upplevelser kan aldrig till fullo kontrolleras och förutses.

Industriell förtrollning

När Gunter Henn, arkitekten bakom Den transparenta fabriken, beskriver vad som har varit målet med anläggningen framhåller han hur konsumtion skulle förenas med produktion.⁷³ En del av arbetet mot detta mål har varit användningen av likartade strategier som i temaparker och på nöjesfält. När nu tillverkningsindustri inspireras av underhållningsverksamhet kan det ses som en ironisk vändning på den kritik mot kulturindustrin som kom från Frankfurtskolan i mitten av 1900-talet.⁷⁴ I de iscensatta fabrikerna handlar det inte om hur kulturell verksamhet standardiseras och förpackas enligt industriella principer, istället är det industrin som ska göras fascinerande och trollbindande. Industrin kopplas samman med konsumtionens drömvärldar.

Sociologen George Ritzer har skrivit om hur konsumtionspraktiker har förändrats under det senaste halvsekle. Genom att använda sig av termen *konsumtionskatedraler* (cathedrals of consumption) vill

han visa hur företag skapar lockande, närmast sakrala och förtrollande sammanhang där varor kan erbjudas konsumenterna. Han betonar hur det finns en spänning mellan fascinerande förtrollning och enerverande besvikelse.⁷⁵ Producenter och marknadsförare vill övertyga potentiella kunder att köpa deras produkter, och de vill skapa en lockande laddning kring varumärken för att få människor att vilja associeras med dem. Samtidigt finns hela tiden risken att kunder känner sig manipulerade eller helt enkelt uttråkade. Försök att skapa förtrollande dragningskraft kring varumärken och produkter kan också uppfattas som något irriterande och oärligt, som prosaiska försök att skapa försäljning och ekonomisk omsättning.⁷⁶

Denna balansgång mellan möjligheter att skapa konsumtionsfrämjande fascination och risken att uppfattas som något påkostat men öakta eller rentav tråkigt försöker företagen att hantera i de iscensatta fabrikena. När konsumtionsarenorna flyttar in i fabriker, och förenas med underhållningsinslag liksom med en aura av exklusivitet kompliceras spänningarna mellan förtrollning och det Ritzer kallar för *disenchantment*.

Det som sker i Den transparenta fabriken är ett närmande mellan industriell rationalitet och förtrollning. Ritzer betonar i linje med Max Weber hur industriell och byråkratisk rationalitet dövar förtrollningens lockande krafter. Konsumenterna och besökarna till anläggningar som Disneyworld riskerar att bli uttråkade av alltför maskinlikt rationell effektivitet inom underhållningssystemet. "Utmaningen för dagens konsumtionskatedraler (liksom för religiösa katedraler) är hur man ska upprätthålla förtrollning trots en ökad rationalisering".⁷⁷ Han visar emellertid också hur det kan finnas en trollbindande kraft inom ramarna för rationella system, hur till ex-

empel ”besökare vid Disney World förundras och fascineras över hur företaget lyckas manövrera så många besökare genom parken, eller hur allt skräp som produceras på ett närmast magiskt sätt ser ut att försvinna.”⁷⁸

Denna lockelse och fascination inom ramarna för det rationella ska inte underskattas. Allt för enkelriktade resonemang kring motsättningar mellan rationalitet och förtrollning kan undvikas om vi ser på industrin som mer än sinnebilden för fyrkantig känslolös rutinisering och rationalisering. Det är de lockande krafter som kan finnas i det industriella som man lyfter fram i Den transparenta fabriken. Det är inte bilsimulatorer och andra nöjesfältsliknande ingredienser som ska stå för den huvudsakliga lockelsen, utan produktionen av bilar. Det är den välregisserade produktionen som ska vara det spektakulära.

När den franske tänkaren Guy Debord på 1960-talet skrev om *the society of the spectacle*⁷⁹ eller på svenska Skådespelssamhället, betonade han hur skådespelet i samtiden lockar och drar till sig uppmärksamhet och därmed maskerar rationaliteten i det samhälleliga systemet. Ritzers resonemang om förtrollning är delvis inspirerat av Debords tankar.⁸⁰ Det som tar plats i iscensatta fabriker är emellertid en process där det rationella blir spektakulärt. Industriell *showcasing* närställer fascinerande drömvärldar med det alltigenom planerade och designade. Produkten eller varan, i detta fallet bilarna, som framställs ges en laddning genom att utvalda delar av produktionen visas upp och iscensätts eller regisseras.

Detta fenomen är inget som uppkommer först i samband med det tidiga 2000-talets anläggningar. Laddningen påminner istället om de känslor av det industriellt sublimala som David E. Nye skriver om.

Starka känslor frammanas i anslutning till fabriker, känslor som inte alls sätter skiljetecken mellan rationalitet och förtrollning. Han beskriver till exempel hur prästen William Stidger 1923 i en bok om Henry Ford begrundar Fords River Rouge-fabrik.⁸¹ Stidger betonar det romantiska i fabriken, och talar om ett mirakel när anläggningen kan transformera råmaterial till bilar på bara tre dagar. Prästen fascinerar av såväl rationaliteten som kraften i industrin. Han artikulerar det skakande, det dynamiskt sublimala, när han skriver om hur tyfoner av eld kastas upp för tegelväggar, om Niagarafall av tumlande, turbulent tumultartat vita böljor av flammor och eld. "Vördnadsväckande, själskuvande romans! Romans! Romans av kraft!" skrev Stidger om Ford-fabriken.⁸²

I Den transparenta fabriken är det ett mindre exalterat känsloläge som eftersträvas. Mer coolt. Produktionen sker i ett flytande men makligt tempo. Det andas omsorg och högteknologi förenat med den mänskliga handens kompetens. Det som sker är slutmonteringen av en rad förtillverkade komponenter. Det är en i hög grad automatiserad produktion som kombineras med manuellt monteringsarbete. Robotar flyttar, vrider och lyfter bildelar på vägen mot färdiga fordon. I huvudsak vitklädda montörer arbetar med batteridrivna verktyg för att hålla bullernivån så låg som möjligt.

Transparens och distans

I bilproduktion är det ett moment som brukar omgärdas med en speciell tjuskraft. Det är det tillfälle då bilens chassi och kaross möts. Detta kallas för *bröllopet*, (Die Hochzeit). I Dresden tar momentet plats i en del av fabriken som kallas för Kristallkatedralen. En sektion

av trägolvet tippas 180 grader och synliggör underliggande utrustning i form av fyra gigantiska skruvdragare som programmerats att dra åt fyrtio skruvar. När skruvdragarna har utfört sitt arbete tippas golvet tillbaka och döljer utrustningen, varpå istället fyra pelare reser sig och lyfter upp den sammangifta bilen. Efter bröllopet flyttas fordonet till en station där alla nödvändiga vätskor fylls på. Detta utan att en droppe spills, utan att lukten av olja och bränsle sprids i lokalen.⁸³

Tjuskraften kring produktionen upprätthålls här till viss del genom distansering. Alla får inte stiga in i kristallkatedralen. Jag fick som besökare i anläggningen aldrig se något bröllop. Inte ens genom en glasruta. Det momentet tog plats i en del av fabriken som man endast kunde få tillträde till som bilkund. Jag var bara besökare, så jag fick höra guidens berättelse om momentet och se det på inspelade presentationsfilmer på videomonitorer. Genom en glasvägg kunde jag även se hur chassin i en genomskinlig hiss transporterades upp från underliggande våningar för att på väg till bröllopet försvinna på våningen ovanför. Produktionen fylls med spänning genom att enbart utvalda delar presenteras. Transparensen är inte total, utan istället handlar det om att skapa en aura av exklusivitet kring speciella delar av produktionsprocessen. Här accentueras den roll distansiering har i estetiseringen av industrin och i skapandet av *industrial cool*.

VW frammanar en spänning kring det som försiggår i fabriken. Man försöker dessutom att skapa starka band mellan köpare och bilarna som produceras. Produkterna närmast fetischeras i fabriken. De framställs som lustframkallande objekt som först varsamt och på ett nästan sakralt sätt transporteras, bearbetas och sätts samman i fabriken iscensatta produktionslinje. Men även när de är färdiga ges de en

speciell behandling. En central del av byggnaden är ett fyrtio meter högt glastorn bestående av femton våningar vilket inrymmer de färdigbyggda bilarna. Tornet är synligt från den omgivande parken och skymtar även i horisonten från andra delar av Dresdens centrum. På kvällen lyser det som ett gigantiskt glasmonument som sprider ett blågrönt skimmer. I tornet, som formmässigt även ska associera till cylindern i en bilmotor, står välputsade bilar med fronterna riktade åt olika väderstreck. Här väntar de på att bli avhämtade av sina nya ägare. Det påminner om hur välputsade bilar presenteras i traditionella bil-salonger, men här är exponeringen betydligt mer spektakulär.

Glaset som dominerar såväl tornet som merparten av fabriken ger visuell transparens, men är också en barriär mellan produktion, produkter och besökare. "Glas kan användas för att förhindra och för att bjuda in, ibland samtidigt" som kommunikationsforskaren Karin Becker påpekar.⁸⁴ Det är monterns och skyltfönstrets magi som här åberopas: "se men inte röra". Denna magi har genom tiderna använts i en rad sammanhang, inte minst då man har velat skapa en lockande visuell närhet, samtidigt som kroppens andra sinnen inte kan utnyttjas.⁸⁵

Ett talande exempel på glasets förmåga att skapa närhet och samtidigt distans gjordes av konstnären och filmaren Peter Greenaway i hans utställning *Flying over water* kring Ikaros-mytten.⁸⁶ Under utställningen fanns en död svan i en förseglad glasmonter. Med tiden bröts kroppen ner och erbjöd ett stark visuellt intryck. Nedbrytningen skedde utan att lukten av förruttnelse spred sig i lokalen. Kontrollerat, ljudlöst och utom räckhåll.

En liknande barriär finns mellan bilproduktionen och betraktarna i Dresden. Bilarna sätts samman och ställs ut på ett sätt som skapar en

konceptuell närhet till och återspeglar det sätt varpå föremål exponeras i stadens närliggande museer och i konstgallerier. Bilarna framställs som konstverk som ska ges en attraktionskraft liknande de alster som presenteras och framförs i Dresdens finkulturella salonger.

Arkitekten Henn betonar betydelsen av transparensens kraft att skapa en helt ny slags visionär produktionsmiljö. Han frammanar associationer till tankar om glaset kraft som växte fram i början av 1900-talet. I Berlin skrev poeten Paul Sheerbart 1914 sitt manifest med titeln *Glasarkitektur*. Anne Friedberg skriver i sin historik över fönstrens betydelse om Sheerbart.⁸⁷ I manifestet skrev poeten om hur hela väggar och byggnader i glas skulle skapa en ny öppenhet. De nya glasmiljöerna skulle transformera mänskligheten totalt. Manifestet var tillägnat arkitekten Bruno Taut, som sedan fortsatte Sheerbarts manifestskrivande och formulerade visioner om en *Glaskultur*.

När Henn nu talar om hur arkitekturen med hjälp av transparens ska kunna bidra till att forma om samhället väcks inte bara associationer till en tänkbar framtida värld. Även associationer till det tidiga 1900-talets visioner blir svårundvikliga. I Den transparenta fabriken, och i retoriken som omger anläggningen finns det underströmmar av nostalgi för modernismen.

Den fina konsten att producera

Genom att använda sig av ordet *manufaktur* i namnet (Die Gläserne Manufaktur) vill man skapa associationer till traditionellt hantverkskunnande.⁸⁸ Det är också ett avståndstagande från de drag som präglade delar av 1900-talets löpande band-industri. Hantverket liksom utnyttjandet av enskilda arbetares kompetens att planera sitt arbete

utelämnades i den fordistiska produktionsindustrin. Inom ramarna för Frederick Winslow Taylors *scientific management* (eller taylorismen) som fick sitt genomslag med Fords Highland park-anläggning blev enskilda arbetares roller i produktionen isolerade till att repetera isolerade moment. Förmän och arbetsledare skulle planera och med hjälp av vetenskapliga metoder bestämma hur arbetet skulle genomföras, och arbetarna skulle sedan helt enkelt utföra det de blev ålagda.⁸⁹

Arbetsdelning enligt denna modell innebär alltså att ledningen planerar och arbetarna utför. Arbetaren ska vara mer som en förutsägbar maskin och mindre som en kreativ initiativtagare och problemlösare. Fordismen med sina tayloristiska metoder sägs ha präglat stora delar av 1900-talet. Men denna tankefigur är väl förenklad. Det fanns inte bara en "fordism". I praktiken skiftade de Ford-inspirerade metoderna och arbetsformerna en hel del mellan olika länder, industrier och sammanhang, som Gösta Arvastson påpekar i sin analys av bilindustrin och bilismen.⁹⁰

Under senare delen av 1900-talet kan man ändå se hur arbetsmetoderna och strategierna förändrades i många industrier. Det skedde en övergång till att alltmer se västvärldens industriarbetare som företagsamma och flexibla subjekt som kan planera sina jobb. Kulturgeografen David Harvey har kallat detta postfordistiska synsätt för *flexible accumulation*, och det kännetecknas av flexibilitet i alltifrån arbetsprocesser och arbetsmarknad till konsumtionsmönster.⁹¹

Bilden av arbetaren som flexibel kreatör förmedlas gärna vid Den transparenta fabriken. VW vill framhålla att den smidiga, beslutsfattande och kompetenta människan sätts i centrum på ett annat sätt än vid det tidiga 1900-talets löpande band-anläggningar. Användningen av

ordet manufaktur är del i en strategi som påminner om andra industribranscher där historiska kopplingar och traditioner betonas. I sin marknadsföring nämner Volkswagen tidig porslinstillverkning i Sachsen som en förebild. Många av dagens tillverkare av glas och porslin lyfter också fram hantverksskickligheten i sina fabriker. Det svenska företaget KostaBoda, som är världskänt för sina glasprodukter, betonar kännetecknande den mänskliga kompetensen i sin anläggning. När de beskriver sin glashytta nämner de hur produktionsprocessen har moderniserats genom åren, men att hyttan fortfarande är en arbetsplats där glasblåsandets urgamla hantverk aldrig kan ersättas av maskiner.⁹²

Man finner en liknande retorik i samband med vin- och sprittillverkning, där skicklighet och det traditionella kunnandet ofta accentueras. Årtalet för grundandet av fabriker och destillerier presenteras gärna i saluförandet av produkter. På förpackningarna till olika skotska *single malt whiskies* finns dessutom ofta bilder på en liten pittoresk fabrik. Ett liknande fokus på anläggningarna där drycken produceras finns inom bryggerinäringen.⁹³

Traditionen och hantverkskunnandet betonas alltså i verksamheter för att man vill undgå att produkter ses som ansiktslöst massproducerade. Företag vill ge bilden av att kunder får unika produkter trots att de kan vara tillverkade i relativt stor skala. Denna strategi använder VW i Dresden.⁹⁴

I Den transparenta fabriken står arbetarna på parkettgolv, och bilar liksom komponenter transporteras fram genom ett elegant arrangerat maskineri.⁹⁵ Spotlight-belysningen och de omgivande blänkande glaspartierna ger verksamheten en speciell inramning. Produktionsmiljön ligger helt i linje med vad Gilmore och Pine skriver i sitt manifest för upp-

levelseekonomin, där de betonar att såväl arbete i företagsledning som på fabriksgolvet måste vara lika performativt som på till exempel Broadway. I upplevelseekonomin ska arbete enligt dem likställas med teater.⁹⁶

Den transparenta fabriken framstår i hög grad som en skådeplats för biltillverkning. Både den avancerade tekniken och hantverket är delar av föreställningen. Associationer skapas till både ett nostalgiskt färgat förflutet och till en futuristisk framtid. Man gör gärna kopplingar till traditionsrika branscher som man vill förknippas med, men det skapas även konkreta anknytningar till annan skapande verksamhet. Under sommaren 2002 ledde kraftiga översvämningar till att den berömda Semper-operan i staden blev vattenskadad. Under en period under hösten var man tvungen att stänga lokalerna för restaurering. Då erbjöds regissören Harry Kupfer att under några veckor sätta upp Bizets *Carmen* i bilfabriken. Detta blev ett utmärkt tillfälle för VW att iscensätta och framhäva industrins förening med kulturen i Dresden.

Flera möten mellan musik, konst och fabrik har tagit plats. 2003 och 2004 arrangerades en tävling i musikkomposition, där olika specialskrivna verk för fabriken ställdes mot varandra. Under våren 2004 tog deltävlingar och finalen plats i den del av anläggningen som kallas för orangeriet. Vann gjorde den tyska kompositören Matthias Ockert.⁹⁷ Den 2 februari 2007 samlades 20 konststuderande från Die Hochschule für Bildende Künste i fabriken för att teckna. Inom ramarna för sin kurs *Kunst nach der Arbeit* skulle de inspireras av industrimiljön. Docent Holger John som ledde kursen menade att fabriken med sitt ljusgenomsläpp och sina klara geometriska former var en utmärkt miljö för att skapa konst. VW passade på att skriva om det hela på sin webbplats. Anläggningens kulturella tjuskraft förstärktes.

Försoningen mellan stad och industri

Den transparenta fabriken ligger precis vid Der Große Garten. Helst hade arkitekten Gunter Henn velat placera anläggningen precis bredvid Semper-operan vid floden Elbe. Tomten var emellertid för dyr, så valet föll på den nästan lika centrala placeringen bredvid parken.⁹⁸ Henn betonar att fabriken är så pass ren och ofarlig att den passar i den centrala stadsmiljön, och han hänvisar till *The Athens Charta* från 1933 där regler för stadsplanering formulerades.⁹⁹ Boende och industri skulle separeras i olika stadsdelar. Nu talar arkitekten istället om *The Dresden Charta* vilket innebär att ny industri kan flytta in i städernas "finrum". Han betonar "försoningen mellan stad och industri."¹⁰⁰ Detta synsätt överensstämmer med hur Otto Riewoldt använder termen *brandscares*. Han skriver om de sätt varpå varumärken kommer att associeras med konkreta platser. Varumärken blir till attraktioner som på ett påtagligt vis sätts på kartan.¹⁰¹ Varumärket och VW-fabriken gör anspråk på sin plats i staden.

Även tidigare har industrier varit integrerade med sin omgivning. Många industrier har varit centrala sociala och samhällliga noder, vilka på olika sätt har förhållit sig till sin omgivning, sina anställda och övriga institutioner och anläggningar i närområdet. Till exempel så har många orter vuxit fram i anslutning till nybyggda fabriker. Men idag, när regioner och städer sällan vill förknippas med traditionell industri, vad kan då tillverkningsindustrin erbjuda? Epitetet industristad har fått en negativ klang. Få politiker och beslutsfattare i städer och regioner i Europa har under senare år velat proklamera att de företräder industristäder. Termen associeras med dåtid, med industrins mörka sidor som förorening och monotoni. I kontrast till

detta blomstrar föreställningar om den postindustriella staden som associeras med framtiden, med konsumtion, kunskap, möten och rörelse, med rekreation mer än med arbete.¹⁰²

VWs fabrik positioneras därför som något mer än en fabrik, ett skådespel som kan beses och konsumeras, som något postindustriellt. På webbplatsen *Dresden Tourism* presenterar staden en rad attraktiva turistmål.¹⁰³ Här hittar man också Den transparenta fabriken. VW har från sin sida valt att på fabriken webbplats betona turism och sightseeing, och radar upp en lista med kända turistmål i staden. På detta sätt fogas industrin retoriskt samman med äldre attraktioner i staden som Zwinger, den återuppförda Frauenkirche och Semper-operan.

På gräsmattan precis utanför fabriken ligger ruinfragment utplacerade. Stenbitarna påminner om de lapidarer som under renässansen skapades i trädgårdar för att ge associationer till antikens byggnader. Kolonn- och pelarfragmenten som ligger i gräset återfinns formmässigt på barockbyggnaderna någon kilometer bort i staden, utmed floden Elbes strand. Stenarna är en sorts associativa hyperlänkar till det Dresden som VW vill förenas med. Det är de äldre monumentala byggnaderna bilföretaget ska kopplas till. Man kan se det som att VW försöker få del av det kulturella kapital som finns samlat i staden. Fabriken ska förknippas med konst och finkulturell stadshistoria. Man kopplar här också samman tung produktionsindustri med retoriken om kreativa industrier och verksamheter. Strategierna känns snarlika den retorik som den framgångsrike, men omdiskuterade, konsulten Richard Florida använder när han talar om kreativa klasser, om innovation och om slagkraften hos liberalt orienterade städer.¹⁰⁴

Liknande närmanden mellan industrin och stadsliv kan vi se runtom i Europa. I Sundsvall har man till exempel velat ändra synen på några av stadens tongivande industrier. I projektet *Lysande industri, att närma sig staden* samarbetade ljuskonstnärer med företagen Cementa AB, Norrporten och Kubal. Med hjälp av suggestiva ljusinstallationer har bland annat aluminium- och cementindustrier givits ett nytt sken, som kommit att prägla den nattliga bilden av staden och industrierna. Skorstenar, fasader och silos lyser i olika färger. 2005 invigdes de upplysta industrierna och såhär presenteras projektet av organisationen ISKA (Industrisamhällets kulturarv) som ligger bakom initiativet:

Föreliggande projekt vill arbeta för att förändra bilden av Sundsvall och av industrin. Tanken är att bidra till en attraktivare miljö och en attraktivare arbetsmarknad samt att stödja den lokala utvecklingen inom upplevelse och turism. (...) Det övergripande målet är att genom ljussättning av ett utvalt antal byggnader skapa en positiv bild av Sundsvall som kommer hela näringslivet till gagn när det gäller frågor som rekrytering vid nyanställning, stolthet bland arbetstagare mm. Projektets konkreta mål är att konstnärligt utveckla en ljussättning av tre fastigheter vid infarten till Sundsvall.¹⁰⁵

Industrin görs här till något behagande och till något visuellt anslående. Städer har transformerats från att i första hand ses som industriella produktionsmiljöer till platser anpassade för en emotsedd framtid av lek, lustfyllt kunskapssökande och gränsöverskridande kreativitet.¹⁰⁶

Det spektakulära och det estetiskt tilltalande är centrala delar när företags *brandscares* möter det urbana. Ash Amin och Nigel Thrift menar att det sker en intim koppling mellan postindustriell kapitalism och urban estetisk form, en koppling som av flera aktörer framställs som nödvändig för ekonomins och städernas överlevnad.¹⁰⁷ Här florear föreställningar om oundvikliga processer av närmast darwinistisk karaktär. Det växer fram föreställningar om estetiska former vilka ses som nödvändiga för att städer, liksom de industrier som ska rymmas i dessa kontexter, ska vara konkurrenskraftiga i framtiden. Det handlar om framtidssäkring, om försök att förutspå eller planera inför vad som komma skall. Detta är exempel på hur det frammanas känslor av att utvecklingen i världen rör sig i en viss riktning, något som enligt Thrift ger upphov till en sorts likformighet.¹⁰⁸ Därför kan atmosfären i iscensatta fabriker upplevas som anonym, som ännu en variant av miljön i olika konstmuseer, hotell-lobbies och gallerior. Den likartade atmosfären i de olika så kallade postindustriella miljöerna är slående.

En annan aspekt som verkar vara nödvändig för att en idag nyuppförd industri ska ses som framtidssäkrad och stadsvänlig handlar om miljövänlighet. Detta har man naturligtvis med i manuset för bilfabriken. Eftersom detta är en fabrik där endast slutmonteringen av bilar sker, måste en rad prefabricerade komponenter transporteras till anläggningen. Transporten sker i första hand med hjälp av *CarGo Trams*, en slags ombyggda spårvagnar som använder sig av stadens befintliga spårvägar. Denna transport framställs som speciellt stads- och miljövänlig.¹⁰⁹ En aspekt av verksamheten i Dresden tonas däremot ned. Nämligen det något paradoxala i att inte särskilt stadsvänliga och miljösnälla bilar nu bokstavligen produceras på första parkett i

stadens centrum. Vad rullar egentligen in i fabriken, och vad rullar ut efter att vitklädda arbetare/skådespelare har utfört sitt arbete? In i fabriken rullar stadsanpassad rälsburen trafik i form av *CarGo Trams* lastade med förtillverkade bildelar, men ut rullar bensinslukande lyxbilar som optimerats för fartprestationer i autobahns omkörningsfiler. Dessa bilar kännetecknar knappast försoningen mellan industrin och staden. Vissa i själva verket centrala aspekter för en verksamhet hamnar i skuggan medan strålkastarna riktas åt ett visst håll. Detta är karakteristiskt för den estetiseringslogik som tar plats under det tidiga 2000-talet.

Vad är coolt?

Vad är egentligen coolt i iscensatta fabriker? Det som är passande och estetiskt tilltalande synliggörs. Andra sidor tonas ner. Fabriken kan bli ett nytt landmärke i staden Dresden, vilket eventuellt fungerar som en försoning mellan tung industri och delar av livet i innerstaden. Men vad innebär egentligen denna försoning och vilka relationer uppmuntras?

När man går utmed gatan Stübelallee och passerar fasaden till fabriken ser man hur maskiner långsamt förflyttar bilarna innanför glasbyggnadens väggar. Men 2003 såg man även byggnader som speglades i fasaden. Grå och ganska brokiga hyreshus från DDR-tiden tornade upp sig, och smälte i speglingarna samman med bilproduktionen innanför glasväggarna. Dessa speglingar tonas ner i marknadsföringen av fabriken. På andra sidan gatan låg också den lilla krogen Acki's Bierstube där man kunde köpa billig öl och korv. Krogen, liksom andra mindre exklusiva platser, finns inte heller med i marknadsföringen av Den transparenta fabriken. Däremot visar man gärna hur

den betydligt förnämre Restaurang Lesage finns inrymd i en del av anläggningen vid fabriken lobby. VW berättar hur det erbjuds kulinariska upplevelser i samarbete med det femstjärniga hotellet Kempinski Taschenbergpalais som driver restaurangen.

Det är särskilt med vissa delar av Dresden som företaget vill förenas. Man vill inte förknippas med den typ av folklighet som finns i Ackis bierstube. Här sker en sortering för att skapa en så estetiskt sammanhållen upplevelse som möjligt. Eftersom varumärkens och därmed företags värde förändras i takt med att människors associationer omformas är det nödvändigt för VW att vara vaksamma på hur människor uppfattar besök i fabriken och hur vissa skillnader synliggörs.¹¹⁰ I viss mån försöker bilföretaget behålla sin folkliga image samtidigt som man skapar en aura av lyx kring produkter som Phaeton och Den transparenta fabriken.¹¹¹

VW har valt att synliggöra delar som tidigare ofta har varit dolda i bilindustrin. Men en fabrik är en kontrollerad miljö, även om bygget är baserat på 20 000 kvadratmeter glas. Fabriken är öppen för allmänheten, men bara delvis. De anställda beigeklädda yngre männen och kvinnorna som guidar och tar emot i anläggningen följer leende men med en viss anspänning besökarnas rörelser. Allt är inte tillgängligt och tillåtet för besökare. Det är till exempel förbjudet att fotografera produktionsprocessen, trots att den i så hög grad är iscensatt för att betraktas. Helst ska besökare gruppvis vallas runt i guideade turer, för att enbart vid vissa stationer på egen hand ta del av simulatorer, datorskärmar och utställningsmontrar. I mina besök i fabriken brottades jag med motstridiga känslor. Iscensättningen var på flera sätt fascinerande, men det stelt förutsägbara inslaget av kontroll kändes olustigt.

Enligt arkitekten Henn ska anläggningen försonas med staden, men det är inte med den del av staden som uppmuntrar oförutsedda möten, spontanitet och det otvungna. Istället är det en kontrollerad urbanitet liknande den som finns i andra privatägda stadsrum som till exempel shoppinggallerior som främjas.¹¹² I försoningen mellan fabrik och stad har industrin anpassats till nya möten, men frågan är om inte även staden i så fall tvingas till anpassning? Staden kan i försoningsprocessen bli mer kontrollerad och rättad efter företags olika krav.

I fabriken uppmuntras det till en viss typ av beteende där spontanitet och lekfull improvisation tonas ner. Iscensättningen och den strålgång som frammanas kring anläggningen och bilarna bidrar också till att rikta blicken från centrala fenomen vilka hela verksamheten egentligen vilar på. Strålkastarna riktas bokstavligen på de sammansättningar som sker i de fashionabelt inglasade rummen samtidigt som vissa aspekter förblir i det dunkla. De tillverkningsprocedurer som i sammanhanget inte passar att visas upp, som till exempel gjutning av aluminiumdelar, formpressning, svetsning etc, döljs i lokaler som enbart via filmklipp på videoskrmar synliggörs. Varifrån råvarorna till bilarna kommer är än mer osynligt. Stålet, oljan och andra material kan mycket väl komma från betydligt mindre coola och presentabla industriella sammanhang i helt andra delar av världen.

Härmed skapas det med hjälp av olika tekniker avstånd till delar av det industriella. Ett urval görs bland de olika momenten och sidorna av bilproduktionen. Vissa delar förblir helt osynliga, medan andra visas i redigerade filmsekvenser. De moment och sidor av produktionen som

anses mest representativa för den image av VW som företaget vill förmedla synliggörs sedan i elegant belysning bakom glasrutor i fabriken.

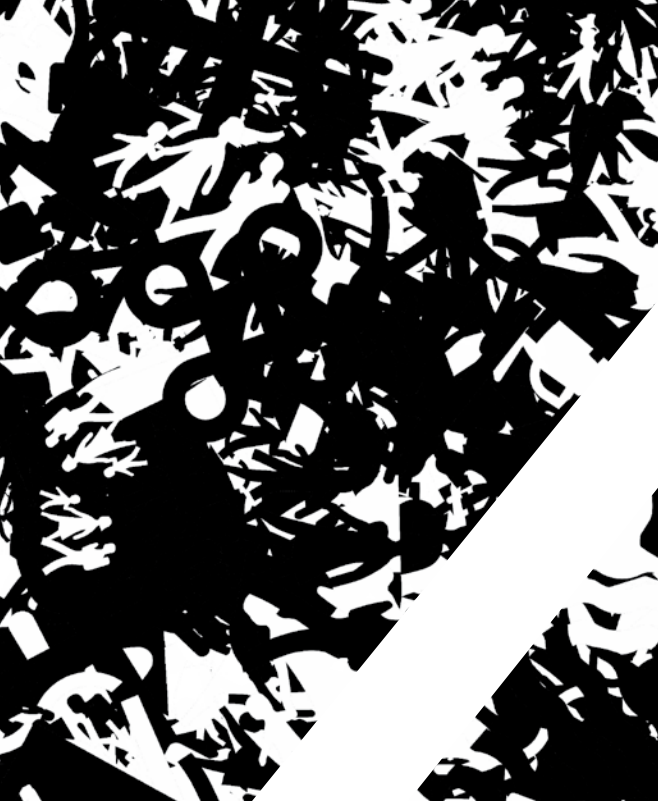
Trots anläggningens konceptuella betoning på transparens blir alltså vissa delar av produktionen i Dresden inte synliga för alla besökare. Centrala moment som *bröllopet* får, som tidigare nämnts, endast kunder ta del av. Det blir en påtaglig skillnad mellan hur man bemöts som besökare och som kund i anläggningen. Detta är en statusfördelning som kan ses som självklar i ett kommersiellt sammanhang, uppdelningen mellan kund och icke-kund.

Det finns också en annan skillnad som blir påtaglig i lokalerna, det är indelningen av olika anställda. I bilproduktionen jobbar företrädesvis män med att sätta samman bilarna. En del i deras arbete är att vara representativa när de blir beskådade. De som tar emot i receptioner och som leder guidade turer ska även de vara representativa och serviceinriktade. En annan slags servicearbetare är också ständigt närvarande i lokalerna. Allt glas, all skinande metall och de välordnade rabatterna utanför fasaden kräver ständigt underhåll. Därför sker också möten mellan besökare och mer diskreta servicearbetare. Dessa arbetare är inte anställda för att i första hand leva ut och representera VW's *brandscape*.

Jag mötte vid mina besök i anläggningen kvinnor som diskret torkade bort fettfläckar från näsor som tryckts mot glasfasaderna, som putsade metall- och glasinredningen i herrtoaletten, som stod framåtlutade och plockade ogräs i rabatterna. Dessa servicearbetare, som kontinuerligt putsar och fejar för att upprätthålla såväl strålgans som transparens i fabriken, betonas inte i presentationer av anläggningen, utan är tänkta att stå för en slags bakgrundsverksamhet. Vissa arbeten

i form av de huvudsakligen manliga monteringsjobben har fått en estetisk laddning och lyfts fram, medan kvinnopräglade servicejobb fortfarande andas lågstatus och tonas ned.

Men de möten som sker mellan besökare och underhållsarbetare säger lika mycket om förutsättningarna för Den transparenta fabriken som de mer välregisserade mötena med guider, receptionister, säljare och bilmontörer. Lågstatusserviceyrkena synliggörs inte när VW lyfter fram verksamheten i anläggningen, men de är villkorslöst nödvändiga, och de påminner om att skapandet av aura och lyx alltid handlar om att skapa distinktioner. Att det exklusiva också är exkluderande är en grundförutsättning som måste hanteras av företag som satsar på att driva estetiskt tilltalande fabriker. Exklusion och distansering är centrala delar i iscensatta fabriker.



ÅTERUPPSTÅNDNA FABRIKER

Juli 2007. Från vägen mellan Taivalkoski och Posio i mellersta Finland skymtar plötsligt en naken bergvägg mellan de vidsträckta gran- och tall-landskapen. En oskyltad men för dessa områden ovanligt bred väg viker av från landsvägen. Vägen är täckt med svarta stenfragment. Efter att ha kört ett tag möts man av ett öppet landskap, en artificiell och människoskapad öppning i skogslandskapet. Till vänster, nedanför en sluttning syns två stora gråsvarta högar. En ensam gul hjullastare står nedanför högarna. Den avtecknar sig tydligt mot den mörkt spräckliga marken. Det svarta är järnmalm, och området är det nedlagda dagbrottet Mustavaara.

På denna plats utvanns fram till och med 1986 vanadin, titan och järn. När gruvan togs i drift 1975 stod den för 10 % av världsproduktionen av vanadin. När den i mitten av 80-talet lades ner var det på grund av låga metall- och mineralpriser och därmed låg lönsamhet. Efter nedläggningen revs alla byggnader som hörde till den industriella anläggningen. Kvar blev själva dagbrottet samt den stora dammen för lakvatten. Där en gång en byggnad hade stått fanns nu enbart en stor sluttande betonggrund som vittnade om tidigare infrastruktur.

Försvinnande industri

Mustavaara är en försvunnen industri. Så till vida att de materiella lämningarna antingen har deponerats eller återvunnits på andra platser än där de en gång har brukats. Ett stort antal europeiska industrianläggningar har monterats ner, och delar och komponenter har i stor utsträckning

återanvänts på andra platser. Hela fabriker har flyttats till andra delar av världen. Listan över denna typ av flyttade anläggningar kan göras lång. Pappersbruk, fartygsvarv, koksverk, mopedfabriker samt en rad andra industrier har flyttats och monterats upp i länder som Kina och Sydkorea, där tung industri under decennier har varit i tillväxt.

Ett av de europeiska områden som har präglats starkt av industriell omstrukturering och försvinnande industri är Ruhr-området i Tyskland. I dokumentärfilmen *Losers and Winners* skildrar Ulrike Franke och Michael Loeken omstruktureringen i regionen. De visar hur ett helt koksverk i Dortmund 2003 flyttas till Kina. Fabriken var vid flytten världens modernaste anläggning för utvinning av koks från stenkol. När verket stängdes, enbart sex år efter dess invigning, påbörjades förhandlingar om försäljning med olika aktörer. Avtal träffades med det kinesiska statliga bolaget Yangkuang, och 400 kinesiska arbetare flyttade till Ruhr för att montera ner fabriken. Under ett och ett halvt år arbetade man med hjälp av ett antal tyska "shutdown managers", vilket var tidigare arbetare på koksverket som uppgivna tvingades se hur deras arbetsplats försvann.

Filmen skildrar processen ur olika perspektiv och ger en talande och mångfacetterad bild av en globaliserad värld. Som en ödets ironi visar sig råvarupriserna på koks stiga kraftigt något år efter flytten till Kina. Inte minst på grund av Kinas starka tillväxt och behov av råvaror till sin industri. Kanske hade det lönat sig att ha kvar fabriken i Europa, där man nu till höga priser tvingas importera råvaror från andra delar av världen.⁷¹³ Men nedmonteringen, omstruktureringen och förändringen av tillverkningsindustrin i stora delar av västvärlden verkar ha varit en svårstoppad kraft. Sedan 1970-talet har medierna gång efter gång

rapporterat om bedrövade fabriksarbetare som en sista gång tvingats stämpla ut från sina arbetsplatser. Spektakulära sprängningar av fabrikskorstenar har fått symbolisera industrins flykt från Europa.

Dessa omvandlingar skapar emellertid ny potential för de industribyggnader som finns kvar. Bevarandet av en anläggning som kolgruvan och koksverket Zollverein i Ruhr, liksom andra anläggningar vilka utses till minnesmärken, eller som återanvänds med stora delar av byggnaderna intakta kan ses som en motrörelse till industrins konkreta nedmontering och försvinnande från europeiska landskap. Liksom äldre möbler och artefakter vilka med tiden har blivit alltmer sällsynta och omvärderas till antikviteter, kan industriella anläggningar även ges nytt värde. Människor börjar se på de nedlagda och rostiga fabrikerna med nya ögon, och anläggningarna kan återuppväckas i nya skepnader och funktioner.

Det nya Ruhr

Välkommen till ett Världsarv. Till en unik plats i mitten av Ruhr-distriktet, strax norr om Essen. Det har alltid varit förtrollande på sitt eget sätt – idag är det själva symbolen för området: en fantasifull jätte. Nu under historiskt skydd, har det skett en renässans i dess monumentala byggnader. Det är hög tid för dig att besöka Zollverein: Du är varmt välkommen!¹¹⁴

Så beskrivs 2007 kolgruvan och koksverket Zollverein. Anläggningen togs i drift 1847 och blev en av regionens största industrier. I mitten av 1800-talet var tull- och handelsunionen mellan de tyska förbunds-

staterna en välkommen nyhet för tidens industrialister. Namnet Zollverein (tullunion) är tillägnat detta avtal som möjliggjorde ökade handelsförbindelser och en större marknad för kolprodukter.¹¹⁵ I gruvan användes som mest tolv schakt för brytningen av kol. Gångar på totalt ca 120 km och ner till ett djup på 1 200 meter brukades i en både storskalig och ofta farlig praktik. Sedan 1986 bryts ingen kol och koksverkets ugnar har kallnat, istället har anläggningen fyllts med nya aktiviteter. Zollverein har blivit en symbol för det nya postindustriella Ruhrområdet och ett typiskt exempel på industriell omstrukturering.

När kolhanteringen stoppades på grund av vikande lönsamhet lämnades en gigantisk infrastruktur kvar. Vissa av schakten hade fyllts igen, men några är fortfarande öppna. Under uppföringstorn och tegelklädda byggnader finns de djupa hålen kvar. Men dessa representerar mest ett underjordiskt förflutet.¹¹⁶ Istället har byggnaderna ovan jord hamnat i fokus.

Som ett led i en ansiktslyftning av Ruhrområdet återuppväcks fabriker. De får nya funktioner och fylls med aktiviteter som ligger helt i linje med det som ses som lönsamt i en postindustriell upplevelseekonomi. Designcentra, ateljéer restauranger, lokaler för konstutställningar, filmvisning, konserter, teater, kongresser och mässor etc. Ordet som ständigt återkommer är *industrikultur*, vilket här innebär just föreningen mellan tidigare industriell infrastruktur samt nya upplevelseorienterade aktiviteter.¹¹⁷ Ordet är även det som ska knyta samman de olika platser i Ruhr där industri marknadsförs som kultur. Genom att skapa en besöksrutt av olika attraktioner under namnet *Route industriekultur* vill man synliggöra industrin som sevärdheter i landskapet. Med hjälp av en enhetlig grafisk profil och marknadsföring på Internet, i pappersform och på vägs skyltar marknadsförs konceptet.

När man närmar sig Zollverein möts man av bruna skyltar som visar att man har kommit fram till en industriattraktion. Sedan möts man av de högresta byggnaderna, av välklippta och symmetriska gräsmattor som ramar in väggar av rött tegel. Konstruktionerna kring Schakt 12 präglas av ett storslaget metallorn för uppföring av kol ur schaktet. På höga ben och med två stora metallhjul till lyftanordningen reser det sig rödmålat ovan de stora byggnaderna. Tornet har en karakteristisk visuell framtoning och används därför som symbol för Zollverein och även som logo för det nya Ruhr. Ibland kallas det för "Ruhrs Eiffeltorn".

Arbetet med att strukturera om regionen efter att mängder av tung industri hade lagts ner under 1980-talet drevs på av organet IBA (Internationale Bauausstellung Emscher Park) som satte upp mål och drog igång en rad projekt för att skapa nytt värde i området.¹¹⁸ Befolkning, miljö och ny lönsamhet sattes i fokus. Med hjälp av medel från delstaten Nordrhein Westfalen, den tyska staten liksom EU kunde gamla industriområden saneras, öppnas upp för allmänheten och estetiseras inom ramarna för idéer om en postindustriell värld. "Arbetets katedraler" blev till nya resurser.¹¹⁹

Ruhr har också utsetts till europeisk kulturhuvudstad 2010. Något som används flitigt i marknadsföringen av regionen. Här betonas den pånyttfödda och återuppståndna industrin, både som turistmål och som nexus för kultur- och upplevelseproduktion. Industri kultur och det industriella kulturarvet ges stort utrymme. Bilder av regionen som präglad av nedsmutsning och (över)exploatering, liksom av en senare postindustriell depression, ska vändas till bilder av ett återuppståndet Ruhr. Fysiska lämningar, i form av gamla fabriker i nytt ljus, har en stor betydelse i föreställningarna om denna nya region.

Materiella minnen (patina management)

När man går in genom huvudentrén till Zollverein möts man av det högresta metalltornet till schakt 12. Annars är det de stora röda tegelbyggnaderna som präglar intrycket. De är byggda 1932, exempel på bauhausinspirerad funktionalistisk arkitektur och ritade av arkitekterna Fritz Schupp och Martin Kremmer. Byggnaderna är kubformade med stora höga fönster, och ger ett imponerande intryck. Men för arkitekterna var de egentligen mer del av ett gigantiskt maskineri än byggnader i sig. Tegelväggarna är påtagligt tunna, med bara ett skikt tegelstenar, mest avsedda som enkla vind- och väderskydd för industrins innanmäte av transportband, maskiner, tankar och betongstrukturer. Anläggningen är monumentalt storslagen, men egentligen i första hand avsedd för 50-60 års drift, och knappast som ett evigt minnesmärke.¹²⁰

När Zollverein i samband med stängningen 1986 blev utsett till just minnesmärke över kolgruveindustrin i Ruhr, stod entreprenörerna därför inför ett dilemma. Den för kulturarvsverksamheter centrala frågan om hur omfattande ingrepp man egentligen kan göra i existerande strukturer utan att de förlorar sin förmenade autenticitet blev högaktuell. Industrimiljöer måste saneras och göras mer eller mindre ofarliga för kommande besökare, och byggnader samt maskineri måste konserveras om de överhuvudtaget ska finnas tillgängliga i framtiden. Men man ville även locka nya verksamheter till platsen. I restaureringen av den skitiga kolgruvan till kulturarv liksom till välordnat turistmål har världsberömda arkitekter som Norman Foster och Rem Koolhaas anlitats. För att skapa en helhet kring industri-lämningarna och de olika nyetablerade verksamheterna anlätades den

holländska arkitektbyrån O.M.A., ledd av just Koolhaas. Arkitektbyrån tog fram en *masterplan* för området som beskriver hur nya funktioner och inslag ska integreras med den gamla arkitekturen¹²¹ Men modifikationen av anläggningen förhåller sig inte helt oproblematiskt till ambitionerna att bevara resterna från den forna driften. 2001 utsågs Zollverein till industriellt världskulturarv av UNESCO, och detta upphöjande av platsen i kulturarvssammanhang har gett den gamla fabriken en internationell status som minnesmärke.¹²² Detta förstärker ytterligare frågan om vad som egentligen utgör ett materiellt minne, och vad det innebär att bevara något. När platser inkorporeras i kulturarvssystem som det UNESCO har byggt upp, så appliceras museernas värderingar och metoder på platserna.¹²³ Saken blir speciellt komplex när en global organisation med anspråk på att bevara kulturarv för hela den framtida mänskligheten ska implementera sina visioner. Frågor om dokumentation, bevarande, presentation, utvärdering och tolkning blir centrala. Dessutom bryts kulturarvsvärderingarna och metoderna mot omvärldens krav och idéer. Vad är egentligen ett kulturarv från industrisamhället?¹²⁴ Och hur ska en gammal fabrik egentligen användas? Ska den i första hand fungera som ett pedagogiskt verktyg i berättelser om ett tidigare samhälle, eller ska den vara en exotisk kuliss för nytt företagande och upplevelseproduktion? De mest konservativa kulturarvsförespråkarna ser flera av initiativen att förnya användningen av Zollverein som oacceptabla ingrepp i miljön.

När UNESCO skulle undersöka om Zollverein lämpade sig som världskulturarv blev utlåtandet från organisationen ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) avgörande. Detta

expertorgan bedömer de olika platser som efter ansökan om att bli världskulturarv har blivit nominerade till titeln. Etnologen Jan Turtinen har analyserat och skrivit om hur dessa bedömningar går till. Han har bland annat fokuserat världsarvens politiska dimensioner. Nomineringarna granskas med avseende på just autenticitet. Byggnader ska inte vara flyttade, kraftigt ombyggda eller restaurerade med felaktiga material.¹²⁵ Men vad som egentligen är autentiskt i olika sammanhang är något som kan diskuteras. Turtinen påpekar, med hjälp av etnologen Regina Bendix och antropologen Richard Handler att autenticitet är en västerländsk kulturprodukt kopplad till moderniteten. Jakten på autenticitet är ett sökande efter det oförstörda och det genuina. Turtinen visar hur autenticitetstänkandet i världsarvssammanhang är kopplat till en byråkratisk ranking. "Det mest trogna kulturarvet (av visst slag) (...) rankas högst. Tillsammans med andra föreställningar om eftersökta drag (exempelvis de mest typiska stildragen hos ett barockmonument (...)) ges objekten även estetiska kvaliteter."¹²⁶ Det är bland annat mot bakgrund av denna kulturarvsestetisering som det återuppståndna Zollverein ska förstås.

I utlåtandet från ICOMOS som gav tummen upp för den gamla kolgruvan beskrevs anläggningens autenticitet. Man lovordade den noggranna konserveringen av 1930-talsbyggnaderna, men i utlåtandet riktades också viss kritik mot det som kallades för interventioner i miljön. Det var då framförallt ändringar av koksverket som uppfattades som störande.¹²⁷

Delar av anläggningen hade alltså enligt ICOMOS tolkning utsatts för tvivelaktiga ingrepp. Men av andra intressenter så är det just dessa så kallade interventioner som gör platsen spännande och som tillför

ett värde. Om vi jämför ICOMOS utlåtande om anläggningen med den *masterplan* som O.M.A. tog fram lägger man märke till skillnader. Den historiska autenticiteten och tonvikt på försiktig konservering kommer i fokus hos ICOMOS, och står i kontrast till den holländska designbyråns betoning på nya tillämpningar, på nya funktioner och program. Denna spänning mellan bibehållandet av en utstrålning av historisk autenticitet och nya funktioner måste hanteras i återuppståndna fabriker.

Betoningen på historisk autenticitet, och den kulturarvsestetik som därmed frammanas är överhuvudtaget något spänningsfyllt. Platser som Zollverein är präglade av ett löpande underhåll och konserveringsnit, av det jag skulle vilja kalla *patina management*. Det innebär en kamp mot förgängligheten, som samtidigt inte ska bli alltför uppenbar. Kontrollerad patina ska skapa en känsla av autenticitet och åldrande, men det ålderstigna får aldrig förfalla helt. Delar av fabriken präglas av ett slags medveten och sanktionerad nedbrytning.¹²⁸ Björksly och annan växtlighet breder ut sig, delar av sten- och metallstrukturen bryts långsamt ner, men stora delar av anläggningen förfaller endast skenbart. Det är inte ruiner i fritt förfall som utnämns till världskulturarv, utan enligt kulturarvsestetiken lagom patinerade konstruktioner och miljöer som kan utstråla autenticitet.

Patina handlar om hur åldrande och förfall laddas kulturellt. De sköna dimensionerna ska accentueras, medan förfallets förment dekadenta sidor ska avvärjas med hjälp av diskret underhållsarbete. Detta avvärjande är centralt i Zollverein, liksom i andra (industri) kulturarv. Men patina är något långt ifrån oproblematiskt. Antropologen Arjun Appadurai har kommit in på dessa frågor då han

har skrivit om modets rytmer och växlingar. Han ser patina som en "hal" egenskap i den materiella världen, en egenskap som hela tiden öppnar upp för det konstlade eller det vårdslösa. Ett objekts patina får enligt honom sin mening i speciella sammanhang, där rum och objekt harmonierar med hur personer kroppsligt närmar sig det patinerade.¹²⁹ Ett patinerat objekt förväntas man smeka eller kanske inte alls röra, medan det som istället uppfattas som förfallet kan behandlas betydligt mer brutalt.

Var går då gränsen mellan förfall och patina? Och hur mycket kan man vårda eller bearbeta något utan att det uppfattas som ett ingrepp i autenticiteten? Detta är frågor som leder till olika svar i olika tider och sammanhang. För organisationer som ICOMOS hamnar bevarandet av industrikulturarvet i centrum, men man tvingas ständigt till förhandlingar om vad som egentligen är autentiskt och hur *patina management* ska gå till. Patina är, med Appadurais ord, en hal och svårfångad egenskap hos det materiella. Byggnadsantikvarier, museimän, antikvitetshandlare och andra som ägnar sig åt åldrande materialitet tvingas alla hantera glidningarna mellan patina och förfall, och mellan vad som uppfattas som autentiskt respektive konstlat i olika sammanhang.

När ICOMOS gjorde sitt utlåtande om Zollverein betonade man hur anläggningen förvisso hade bevarats på ett vällovligt sätt, men samtidigt kritiserade man vissa interventioner och förändringar. Samtidigt har det varit denna förnyelse som har lockat många människor till den återuppståndna fabriken. Den gamla industrin används därför både som en upphöjd kulturarvsattraktion och som en fantasieggande och exotisk kontrast till nya verksamheter.

Exotiska fabriker

Vid koksverket på Zollverein finns ett café, där man kan sitta under den gigantiska rälsburna maskin som användes för att tömma koksugnarna. Genom en öppning ser man en kilometerlång spikrak vattenspegel. Det var här maskinen löpte på sina räls för att tömma de 304 ugnarna. Om man anstränger sig kan man föreställa sig det oväsen som måste ha präglat platsen. Nu dominerar ett annat ljudlandskap. Cafédets sorl smälter samman med glas- och tallriksklirr. En bit bort hörs mer högljudda skrik och ivriga plaskanden. De kommer från en bassäng, en swimmingpool som har byggts in i anslutning till koksugnarna. Sedan 2001 är *Werksschwimmbad Kokerei Zollverein* en omtalad del av koksverket.

Det var bland annat denna typ av förändringar som ICOMOS vände sig mot. För någon som drivs av viljan att bevara industriella anläggningar som autentiska minnesmärken väcks säkert frågan om vad en swimmingpool har att göra i ett koksverk. Förtar det inte den uppbyggligt pedagogiska upplevelsen av gammal industri? Trots allt har poolen blivit en av lockelserna i Zollverein, en attraktion som i hög grad baseras på att swimmingpoolen står i bjärt kontrast mot de stora rostiga stål- och stenkonstruktionerna som präglar fabriken.

Just denna kontrast var också huvudtanken när de Frankfurtbaserade konstnärerna Dirk Paschke och Daniel Milohnic drog igång pool-projektet. Det var tänkt som en intervention, en arkitektonisk kommentar till vad fabriken har varit och vad den nu är. Verket har enligt dem själva ett ironiskt drag som poängterar övergången från slitsamt arbete till avkoppling och rekreation.¹³⁰ Konstnärerna hade 1996 gjort ett liknande projekt i ett hamnområde i Frankfurt. Bland industribyggnader,

kranar och containrar byggde de Hamnbadet (Hafenbad). När utställningen *Zeitgenössische Kunst und Kritik* arrangerades på Zollverein 2001 beslöt de sig för att göra en liknande installation.

Poolen är baserad på två fraktcontainrar som har fogats ihop och ramats in av ett trädäck. Både poolens azurblå vatten, liksom trädäcket där människor kan sola sig, känns närmast absurt olika den industriella omgivningen. Just denna kontrast, och det som tar plats under soliga sommark dagar vid koksverket, blir en oerhört tydlig estetisering av äldre tillverkningsindustri. "Echt cool, der pool" som konstnärernas verk beskrevs i ett kulturkalendarium på Nätet.¹³¹

Badet beskrivs som en mötesplats för unga människor i de nordliga förorterna till Essen. Och mycket riktigt finns här en del barn och unga som bidrar till det ljudlandskap som är karakteristiskt för många badplatser. Men vad är det som skapar lockelsen? Poolen är i sig en ganska anspråkslös skapelse, enbart 5 x 12 meter stor. Men just kontexten gör den speciell. Även den lilla skalan blir en kommentar i anslutning till den enorma storleken på all omgivande arkitektur. Även om man inte är intresserad av gamla fabriker i sig, så skapas en särskild laddning genom denna kontrast.

I anslutning till poolen finns fler nybyggda attraktioner. Till exempel ett litet pariserhjul, Solhjulet (Sonnenrad). Hjulets rörelse tar passagerarna upp ovanför batteriet av koksugnar, för att sedan föra ner dem i en utskuren bana genom ugnarna. Namnet har det fått för att dess drift delvis sker med hjälp av en panel med solceller. Liksom poolen är det den lilla skalan som sticker ut. Det i sammanhanget ganska blygsamma hjulet, drivet av solpaneler, blir en kontrast till industrins gigantiska skala. Poolen och hjulet

framstår som gripbara och lättfattliga element i en miljö präglad av ett nu avstannat maskineri som får människor att känna sig små. När *Dagens Nyheter*s journalist Ove Säverman 2005 besökte Zollverein uttryckte han en viss indignation över den gigantiska skalan på anläggningen: "Här kan man strosa länge bland kablar, kranar, nitar som rostar i hägnet av gröna buskar och kvittrande fåglar. Men trolskheten är förvånansvärt stum. Anläggningen är bara stor, för stor för att få i gång fantasin. På kokeriets kafé i gamla elanläggningen kan man ändå begrunda hur väl äldre mastodontanläggningar låter sig tagas till vara för nya ändamål".¹³² Det händer något när de mer småskaliga nyinstallationerna ger perspektiv på de gamla konstruktionerna. Kontrasterna som det nya användandet av anläggningen skapar kan fungera stimulerande för fantasin.

Båda dessa tillbyggnader har som sagt väckt blandade känslor. En av guiderna som visar besökare runt på kokverket, rynkar lite på näsan, men tycker att Solhjulet "i alla fall är bra för barnen". För de badande och för de som upplever hjulet kan inramningen av besynnerliga maskiner, vars drift man inte har någon erfarenhet av, vara mer en exotisk kuliss. Gamla konstruktioner kan upplevas mer som spännande skulpturer från förr än pedagogiska minnen från ett industriellt förflutet. Den tidigare industriella driften tog visserligen plats just här, men den känns oerhört avlägsen. På webbplatsen som tillägnats Zollverein radar man upp tips och uppmaningar om att utforska dagens fabrik. Solhjulet nämns, liksom Red dot design museum, Phänomania Erfahrungsfeld, konserter, utställningar, nätter med filmvisningar utomhus, festivaler, teater och dansföreställningar.¹³³

Den gamla industrin har definitivt laddats om. Liksom i nya anläggningar som Den transparenta fabriken, sammanförs tillverkningsindustrin med temaparksinspirerade attraktioner. Upplevelser, teatrala iscensättningar och konstnärliga praktiker lyfts fram. Såväl Volkswagens fabrik som Zollverein blir exempel på hur industrin och delar av det urbana landskapet transformeras till rum för konsumtion, rekreation och jakt på stimulerande upplevelser.¹³⁴

Även den tunga industri som finns kvar i Ruhr laddas om. Det finns fortfarande några koksverk kvar. Men de präglar inte alls regionen på samma sätt som tidigare. När vi på en guddad tur genom Zollverein står på taket till anläggningen pekar guiden bort mot ett avlägset koksverk som fortfarande är i drift. "Snart kommer det" säger han. Och så stiger ett stort vitt moln upp från verket. "Där är det, men det var inte så dramatiskt som jag tänkte" fortsätter guiden. Han berättar om hur väderförhållanden och luftfuktighet påverkar hur molnet av vattenånga ser ut. Molnet uppstår när det tusengradiga kokset snabbt ska kylas ner i ett kyltorn. 30 000 liter vatten hålls snabbt över glöden, och 15 000 liter förångas omedelbart till ett gigantiskt moln. Denna typ av ångmoln är en karakteristisk del av driften vid ett koksverk. Nu blir det del i ett här relativt sällsynt industriellt skådespel. Jag känner mig lite som någon av betraktarna kring 1800-talets industri som David E. Nye beskriver i sin analys av *industrial sublime*. Även om molnet inte känns särskilt överväldigande eller sublimt. Men guidens ord vittnar om att upplevelsen kan bli starkare: "på detta avstånd och i denna väderlek, blir det inte så spektakulärt". Han rekommenderar att vi beger oss till några av de sevärheter som finns närmare verket för att få en bättre blick över skådespelet. Man kan till exempel åka

till Bottrop, där man kan klättra upp i en 60 meter hög tetraeder av metall som har byggts på toppen av en slagghög. Eller så kan man besöka inomhus-alpincentret, med en 600 meter lång pist som även den är byggd på de industriella slaggreterna. Där kan man sitta på terrassen med pjäxorna på, och med en öl i näven på ganska nära håll beskåda ångmolnet från koksverket. Ruhrområdet är fyllt av utflyktsmål och utsiktsplatser med industriell bakgrund. Det är aldrig långt till en fabrik, men ändå känns som sagt den industriella driften avlägsen.

I de stora betongbunkrar som användes för att lagra stenkol i koksverket på Zollverein har man numera arrangerat konstutställningslokaler. I bunkrarna studsar ljuden mot de hårda väggarna, och ger upphov till ett rum med anmärkningsvärda ekoeffekter. Röster dränks i den långa efterklang som betongkonstruktionen skapar. Sommaren 2007 hänger här stora fotografier som illustrerar den forna verksamheten och arbetarnas vardag. Utställningen *Der Wolkenmacher. Mein Vater auf Kokerei Zollverein* av Karlheinz Jardner, visar bilder av rödglödgade koksugnar, smutsiga män i blåställ eller iförda de karakteristiska blågrå-randiga arbetarskjortorna, rök, maskiner, motiv ur den förflutna maskulina industrivardagen. Fotografens specialitet är "det exotiskt alldagliga" (Exotik des Alltags).¹³⁵ Här visar han upp aktiviteter och miljöer som blir alltmer sällsynta i Europa. Bilderna är tagna under tio dagar 1983, då fotografen följde med sin far Otto under skiftarbetet i koksverket. Inte minst detta tidsliga avstånd ger bilderna en exotisk laddning.

Någon våning under fotografiutställningen står glasmontrar uppställda i betongrummet. Här visas olika arbetsredskap och objekt från koksverket. I montrarna finns koksbitar från den allra sista ugnstöm-

ningen på fabriken. Diverse skyddsutrustning. Ett par välanvända och slitna handskar i värmebeständigt material. Allt organiserat enligt traditionell museimonterestetik. Små lappar som berättar vad som syns bakom glaset. Besökare lutar sig över montrarna, betraktar slitaget på handskarna. Man har sett ett liknande scenario i en mängd museer. Ansikten som lutar fram mot monstrar. Pilspetsar, krukskärvor, flätade korgar och musköter bakom glas. Nu är det industrisamhällets artefakter som betraktas. Det är som sagt aldrig långt till en fabrik i Ruhr, men ändå känns den industriella driften exotisk.

Industrinatur

I Duisburg, en annan stad i Ruhrområdet, finns landskapsparken Duisburg-Nord. Parken består av det nedlagda järnverket Duisburg-Meiderich. Här har naturen på ett av landskapsarkitekter kontrollerat sätt börjat återta anläggningen. Stora masugnar och annan industriarkitektur står och rostar bland björksly och annan grönska. I en marknadsföringsbroschyr betonar man att nedläggningen var mer en start än ett slut.¹³⁶

I broschyren samlas uppyrmda rubriker och beteckningar som: *Mega-Multi-Maxi-Park*, *Dream Park* och *Sports Park*. Texten är också ett tecken på hur anläggningen är tänkt att vara ett materiellt bevis på en specifik berättelse. En berättelse om hur den tunga och en gång framgångsrika industrin trots sin storslagenhet kom att bli föråldrad. I dess ställe kom nya framtidsinriktade och upplevelseorienterade verksamheter. En park växte fram, något som framhålls som den mest förtjusande strukturella förändringen. Gröna skott som växer fram bland industrins katedraler. Fascinerande rekreation i omgivningar

en gång präglade av hårt arbete. Det är i viss mån en berättelse om Schumpeters skapande förstörelse, men även om hur urbana områden blir del i en postindustriell ekonomi, del av den urbana renässans som betonar rekreation och konsumtion före fysiskt arbete.¹³⁷

På plats i anläggningen möts jag liksom i Zollverein av gigantiska byggnader. Utmed en fasad hänger en lång serie med fotografier av Bernd och Hilla Becher. Dessa foton bidrar till att inrama anläggningen i ett historiserande och närmast nostalgiskt skimmer. Fotografernas systematiska och extremt välplanerade serier av industriella konstruktioner som masugnar, fasader och vattentorn presenteras på sätt som för tankarna till den dokumentation av det agrara samhället som skedde i början av 1900-talet när etnologer och museimän gav sig ut på landsbygden för att fånga det förflutna.¹³⁸ Utmed väggen är det just masugnar som visas i en långsträckt svartvit fotoserie. På bilderna snirklar sig rör i labyrintiska former. Vrider jag på huvudet så ser jag hur liknande rostangripna rör vindlar sig uppför en idag sedan länge avsvalnad masugn. Nu kan man klättra upp i masugnen för att få överblick över det flacka Ruhrlandskapet. Från toppen ser man ett grönspräckligt industriområde. Växtligheten breder ut sig. Härifrån hörs de närbelägna motorvägarna. Ibland hörs ljudet av fullastade godståg som kör till och från fortfarande aktiva industrier i området. Men allt detta avlägsna sus förenas med lövbruset från alla björkar och andra träd som man nu låter växa upp bland stål- och betongkonstruktionerna.

I parken har växtligheten använts på ett medvetet sätt. Landskapsarkitekten Peter Latz, som ligger bakom omvandlingen av järnverket till park, har velat frångå en protektionistisk natursyn.

I en intervju i *International Herald Tribune* betonar han betydelsen av tidigare mänsklig aktivitet, inte minst industrialismen, i synen på vad som är natur.¹³⁹ Latz vill också att de platser han arbetar med ska ha en narrativ dimension som kan berätta om miljöernas tidigare bruk. Växtligheten har använts på sätt som integrerar den i de tidigare konstruktionerna. På vissa ställen ser man tydligt att träd och andra växter är planterade i ett mönster. På andra ställen växer de till synes okontrollerat samman med metallen och betongen. Forskaren Laura Verdi skriver om hur platser som Duisburg Nord är exempel på ett parkideal där landskapet ses som del av en metamorfos. Själva förvandlingen betonas mer än geometrisk ordning och rumsliga gränsdragningar.¹⁴⁰

Den förorenade marken har på olika sätt bearbetats för att bli ofarlig för besökare. Stora massor med arsenikmättad jord har fraktats bort. Andra delar av marken har förslutits för att förhindra läckage. De växter som medvetet har planterats i området har valts ut för att de antingen kan bidra till nedbrytningen av rester från den industriella driften, eller för att de trivs i just denna typ av ekologiska miljö. Tanken har dock hela tiden varit att förena de forna industriella konstruktionerna med ny grönska. I beskrivningen av parken använder man sig av termen *industrinatur*. Man betonar Latz ståndpunkt att den gamla industriella aktiviteten har gett upphov till en sorts ny natur. Kanske skulle benämningen *postindustrinatur* passa bättre.¹⁴¹

Teknikhistorikern Anna Storm har i doktorsavhandlingen *Hope and Rust. Reinterpreting the industrial place in the late 20th century* jämfört tre olika före detta industrier: Duisburg Nord och Iron-

bridge Gorge Museum i Storbritannien samt Koppardalen i Avesta. Hon konstaterar att spelet mellan industri och natur skiftar mellan olika industriella sammanhang.¹⁴² I Duisburg har man fokuserat omvandlingen från förorenat industriområde till en landskapspark. Just parken får en speciell laddning i det tätbefolkade Ruhr. Om man jämför med det skogsomgärdade Avesta så är förutsättningarna annorlunda. I Duisburg har järnverket transformerats till ett rekreationslandskap, till ett område som lätt kan associeras till naturupplevelser, något som är en bristvara i denna urbana miljö. I några av de gamla koks- och järnmalmsbunkrarna har symptomatiskt nog den tyska alpinistföreningen anordnat klätterväggar som kan brukas av allmänheten, något som förstärker områdets fokus på friluftsliv och rekreation.

Ledighetens och arbetets materialitet

I landskapsparken går jag över halvt övervuxna järnvägsräls, förbi tankar, cisterner, myller av rör och högresta masugnar. Industrimiljön har fått nya inslag, som medvetet frammanar andra stämningsslägen och känslor än den forna fabriksinfrastrukturen. Klätterväggarna är ett sådant inslag. I en annan bunker snirklar sig en lång rutschkana ner. Här kan såväl barnfamiljer som äventyrssportare fördriva tiden. Mellan masugnarna kommer man fram till det som nu kallas för Piazza Metallica, en torgliknande plats beklädd med stålplattor. Plötsligt går man in bland palmer och mjuk sand. Det är en strandbar som har byggts upp i anslutning till den biolokal som också inryms i det gamla järnverket. Här kan man sitta under ett parasoll och lyssna på musik, med masugnarna som fond.

Några meter från sanden och palmerna står en stor gasklocka. Även denna har kommit till ny användning. Nu är den fylld med vatten, och används för sportdykning. På ett djup av 13 meter finns ett konstgjort rev med kulisser av vrak och annan undervattensrekvisita. Man kan sitta nedan de rostiga maskinerna med fötterna i sanden, för att sedan dyka ner till undervattensrevet i den gamla gasklockan. På kvällen är det sedan inte långt till filmvisningen.

Rent vatten och mjukt trä, rasslande palmbblad, parasoller och mjuk sand ställs mot äldre konstruktioner av metall och betong. Det uppstår en kontrast mellan rostig metall och gråspräcklig betong samt palmer, bambu och sand. Det handlar då inte enbart om kontraster mellan olika materials omedelbara egenskaper i form av till exempel hård- och mjukhet. Lika viktiga är de associationsfält i vilka föremål och konstruktioner ingår. I en europeisk kontext skapas det lätt helt olika tankar och känslor kring dessa material. Den mjuka sanden, palmerna och det blåa vattnet associeras ofta till det flärdfulla och lediga. Tillsammans ger de associationer till strandliv. Just sandstranden har en stark kraft att beteckna ledighet och hedonism. Den har blivit en stark symbol för paradisisk rekreation och vällustiga upplevelser, påpekar Orvar Löfgren i sin analys av semesterlivets historia.¹⁴³

Genom att i fabriken placera palmer, sand och annan rekvisita som associeras till strandliv skapar man en flärdfull laddning i det gamla järnverket. Denna rekvisita står som sagt i kontrast till andra material från den forna driften. Tung korroderad metall och sträv betong förknippas lätt med arbete, kontroll och inskränkningar, med det tunga strävsamma livet. I baren frammanas en behaglig distans till denna strävsamhet. Man påminns som besökare om att för andra människor har en gång plat-

sen inneburit tungt arbete.¹⁴⁴ Tillbakalutad som turist bland palmerna känns det skönt att slippa arbetet, samtidigt som associationerna till just äldre tiders slit blir en cool och tuff kuliss. Dessa associationer kan i själva verket förstärka känslan av rekreation och njutning.

I dagens estetisering av industrin aktualiseras i flera fall en sorts uppdelning i materialitet som ger associationer till skiftande aktiviteter, till arbete respektive ledighet. Denna spänningsfulla kontrastverkan mellan materialen och dess associationer utmanar tanken och skapar lockelse.

Strandbaren i Duisburg är ett exempel på hur spänningsfyllda möten mellan olika föremål och material kan uppstå. Även i Zollverein sker liknande möten. I en av de stora tegelbyggnaderna inryms numera Red dot design museum. Under ledning av den brittiska arkitekten Norman Foster har fabriksbyggnaden gjorts om till en utställningsplats för nyproducerade föremål som har fått utnämningen *Red dot award*.¹⁴⁵

I ombyggnaden av fabriksbyggnaden till ett designmuseum har arkitekten medvetet behållit och lyft fram det ruffiga och patinerade från den industriella användningen. Mot denna bakgrund visas sedan olika vardagsföremål. Blanka spisar och skinande dammsugare i lysande färger. Serviser och prydnadsföremål. Böljande färgglada tygsjok, soffor och lampor. En cykel hänger upplyst i ett mörkt hålrum. Vita emaljerade badkar draperade med textilier står bredvid rader av kromade köks- och badrumskranar. Allt detta mot fonden av skitig betong och sprucket tegel, rostigt stål, vridna rör och sönderslagna armaturer liksom andra detaljer från den tid då Zollverein användes för att bryta och förädla kol. Designmuseet är en mötesplats för material med olika karaktär, föremål och konstruktioner som frammanar olika tankar och känslor.

Vad händer egentligen med associationsfälten kring olika material när kontexter liksom användandet av materialen förändras? Fladdrande och luftigt tyg eller blank och följsam badkarsemalj ställs mot smutsigt skrovlig betong. Känslan av att sticka ner fötterna i mjuk och varm sand ger en förnimmelse som man aldrig kan få av raspig metall. Men förutom dessa omedelbara fysiska egenskaper, hur laddas materialen om? Betong och rostig metall används som estetiserade inslag i miljöer som en gång har varit tuffa arbetsplatser, men som numera kan upplevas som coola rekreationsmiljöer.

Material och föremål associeras i olika sammanhang med ledighet respektive arbete, med vardagligt slit respektive spännande upplevelser. För alltfler människor blir den gamla industrins infrastrukturer och material allt mindre associerade med vardagligt slit för brödfödan, istället kan de ses som estetiskt tilltalande och coola inramningar för behagliga, spännande eller tankeväckande upplevelser.

Nytt ljus, ny teknik

Nattetid blir Zollverein till ett stort ljuskonstverk. Anläggningarna får en suggestiv blårod ljussättning. Även landskapsparken Duisburg Nord belyses efter mörkrets inbrott. Konstruktionerna skiner i en mängd olika färger. Ljuskonstnären Jonathan Park har bidragit till att den nedlagda industrin ges ett mystiskt skimmer. I marknadsföringen av parken skriver man hur masugnarna nattetid förvandlas till gröna ögda monster.¹⁴⁶

Här kan man bokstavligt tala om att industrin har hamnat i ett nytt ljus. Denna typ av spektakulära estetiseringar länkar samman landskapsparken med initiativ som *Lysande industri* i Sundsvall där fabri-

ker belyses suggestivt för att skapa positiva effekter i stadslandskapet. Satsningar på det spektakulära och på visuellt anslående effekter påminner också om iscensättningarna i Den transparenta fabriken. I Dresden är det en utvald pågående produktion som står för det spektakulära. I Duisburg är det en avvecklad och förgången industris lämningar som hamnar i ett belyst blickfång. I båda fallen utnyttjas potentialen i visuell iscensättning och möjligheterna att med belysning skapa estetiska effekter.

Det är inte bara exteriörerna i landskapsparken som har blivit projektytor för suggestivt ljus. I flera av de gamla hallarna i Duisburg Nord anordnas teater, dans, och musikarrangemang. Fantasieggande scenbelysning och stora skärmar med projektioner skapar skuggbilder på de omgivande betongväggarna och metallstrukturerna. Ljuset spelar på stillastående maskinerier, och ofta skönjer man bara de mörka konturerna av rostiga kranar och rör.

Antropologerna Mikkel Bille och Tim Flohr Sørensen har skrivit om hur ljus kan ses i förhållande till materiell kultur och sociala upplevelser.¹⁴⁷ De använder sig av termen *lightscares* för att fånga hur ljus kan användas för att arrangera människors upplevelser och rörelser, och de betonar speciellt ljusets sociala dimensioner. De spektakulära ljussättningarna, eller de *lightscares*, som finns i fler av dagens fabriker blir just sociala redskap för att frammana föreställningar om ett postindustriellt samhälle. Detta sker genom såväl avsiktliga som oavsiktliga kontrasteringar:

Under en eftermiddag i juli 2007 var biografen i landskapsparken stängd. Även baren var stängd, och lugn musik hördes ur högtalarna. Stället var folktomt, förutom en man som satt hopkrupen vid ett av

bambuborden. Han var omgärdad av ny arbetsplatsrekvisita som högtalare, TV-skärmar, ölpumpar och färgade spotlights. Bredvid honom på den låga bänken låg mobiltelefonen. På bordet stod hans laptop. Blicken var riktad in mot de lysande pixlarna. Framför honom tornade svartgråa betongmurar upp sig, delvis täckta av bambu. Uppe till höger löpte ett gigantiskt rostfärgat rör förbi. Men blicken var fast koncentrerad på skärmen. Den gamla tekniska infrastrukturen väckte inte längre något intresse. Istället var blicken riktad mot platsens tydligaste ljuskälla. I detta sammanhang framstår den digitala teknikens flyktiga skärmbilder och miniatyriserade föremål som väsensskilda från fonden av bastant äldre industriell infrastruktur. Ofta är det den nya teknikens lyskraft som bokstavigt talat får den gamla tunga och nedsläckta tekniken att hamna i skuggan. Detta sker på en rad olika platser.

Kedelhallen i Frederiksberg, Köpenhamn. En gammal industribyggnad. En gång ett värmeverk. Numera ett kultur- och idrotts- hus. I början av juni 2006 blev detta arenan för den internationella konferensen *Reboot*⁸. Tillställningen var riktad till människor som på ett eller annat sätt arbetar med digitala medier och webbutveckling. Under konferensen ordnade man ett trådlöst nätverk i lokalen. Av de ca 400 deltagarna hade det stora flertalet med sig bärbara datorer. Under föreläsningar och workshops fylldes de gamla industrihallarna med i första hand yngre människor som satt bakom lysande LCD-skärmar och arbetade. Pixlars flyktiga lyskraft blev ljuspunkter mot skrovliga väggar och mot gammal metall. Skärmarna blev till små ljuskällor som flyttades runt i lokalen.

Kontrasten mellan de associationer som den äldre industriarkitekturens inramning frammanade och de avslappnade konferens-

aktiviteterna var påtaglig. Genom denna kontrast mellan dekorativt belysta industrikonstruktioner och funktionellt lysande skärmar, mellan det tunga och det lätta, mellan industriell rigiditet och flyktigt lättfotad flexibilitet växte bilden av en utvecklingsriktning fram. Associationer till 1900-talets industrisamhälle ställdes mot visioner av ett framväxande nätverkssamhälle eller en upplevelseekonomi präglad av digital teknik.

Konferensen som tog plats i Kedelhallens återanvända industriella miljöer är bara ett exempel på hur nya verksamheter, vilka associeras med flexibel rörlighet, ställs mot äldre strukturer, vilka associeras med mer trögrörliga regelmässiga processer och standardiserad förutsägbarhet. Vid besöken i olika anläggningar i Ruhr, liksom på en rad andra platser i Europa är det denna kontrastverkan som man slås av. Inte sällan framställs teknikutveckling som något evolutionärt.¹⁴⁸ Det nya blir synonymt med det snabba. Ny teknik, som till exempel IT, presenteras gång på gång som snabbare än äldre dito.¹⁴⁹ Det är enligt denna logik inte svårt att föreställa sig hur äldre gigantiska industri-anläggningar framstår som föråldrade dinosaurier i förhållande till ny mer flexibel produktionsteknik.¹⁵⁰

Innovations- och förändringstakten i en rad samhällseliga sektorer sägs med tiden ha ökat. Äldre storslagna industrianläggningar blir otidsenliga när fokus hamnar på flexibel produktion. Framtagandet av koncept som "factory in a box" skiljer sig markant från anläggandet av storslagna anläggningar som Zollverein. Nya branscher sägs kräva kvickare omsättning och "snabba subjekt".¹⁵¹ Bärbar digital teknik har blivit symboler för denna nya subjektivitet. Scenerna i Duisburg liksom i Kedelhallen, i Köpenhamn blir till illustrativa exempel på ekonomiska och kulturella

transformationer. De blir förstärkande exempel på berättelser om samhällelig progression och Schumpeters skapande förstöring. Med bärbara datorer och ny digital teknik bland den vackert belysta gamla industrins lämningar frammanas känslor av att vara del av en ny postindustriell tid som har erövrat och besekrat det förflutna.¹⁵²

Monumentalt

Inne i flera av byggnaderna i Zollverein slås man av den stora rymden. Akustiken är ekande, och påminner om ljudlandskapet i en katedral. Besökarens röster blandas med ljudet av skor mot hårt underlag. På vissa ställen faller ljus in genom höga fönster på sätt som påminner om ljuset i stora sakrala byggnader. Blundar man så kan man fortfarande av ljudet tro att man har kommit in i en katedral. Men det luktar annorlunda. I en nordeuropeisk kyrka skulle här finnas en påtaglig lukt av stearin, kanske av gammalt trä. Här luktar istället svagt av smutsig betong, av industridamm. Det är en ganska okaraktäristisk odör i dessa trots allt städade miljöer. Men känslan av det monumentala, av det katedraliska kvarstår emellertid.

Zollverein tillhör som sagt den storskaliga äldre industrin. 304 koksugnar i en 800 meter lång rad. 100 meter höga skorstenar. Torn, bunkrar, utsträckta transportband, tungt maskineri och väldiga hallar. Gammal industri står som sagt i kontrast till senare verksamheter präglade av flexibilitet, flyktighet, miniatyrisering och förskjutningar mellan arbete och fritid. Den stora skalan hos den gamla industrin kan upplevas som närmast förlamande, vilket DN:s skribent gav uttryck för när han beskrev sitt möte med Zollverein. Men det storskaliga erbjuder också en potentiell lockelse.

Tidigare estetiserande strömningar av det industriella präglades av dragningen till det monumentala. När turister och upplevelsejägare i början av föregående sekel besökte nybyggda fabriker och kraftverk i jakt på det industriellt sublimala, var det ofta den stora skalan som imponerade. Även idag är det delvis det monumentala och det storslagna som lockar. Men det finns en skillnad i upplevelserna. Tidigare kunde fabriker ses som funktionella och lovande monument över framtiden. Numera kan de upplevas som avsomnade lämningar från den tid som flytt. Industrin närmar sig därmed tidigare materiella lämningar från mänsklig aktivitet. Ett exempel på detta är att benämningar som industrikulturarv och industriminne har etablerats. Nu är nyare platser som Zollverein jämförbara med äldre byggnader som till exempel den gotiska domkyrkan i Köln.

En tydlig monumentalisering av industrin tar också plats. Etnologerna Billy Ehn och Jonas Frykman skriver om denna typ av förändringsprocesser i antologin *Minnesmärken. Att tolka det förflutna och besvärja framtiden*.¹⁵³ Många monument är som de skriver absurda inslag i den offentliga miljön. Statyer av stora män nedklettade med duvskit och äreminnen som med tiden har laddats om. Men också konstruktioner som inte har varit avsedda att vara historiskt långlivade kan med tiden få en laddning som monument.¹⁵⁴ De återuppståndna fabriker är exempel på denna typ av förändringsprocesser. Byggnaderna återanvänds och får nya funktioner, men ofta monumentaliserar de också.

I Ruhrområdet blir det påtagligt att de lämnade och återuppståndna fabriker också fungerar som äreminnen över tidigare gruv- och industriarbetare. Gamla industrier inordnas i berättelser om tidigare

generationers värv och slit.¹⁵⁵ Samtidigt fungerar de som symboler för regional stolthet. Det nya Ruhr byggs upp i kontrast till, men även till minne av den forna industriregionen. Den nya aktiviteten i de gamla fabriken vittnar ibland om hur det gamla värderas:

Under en julikväll 2007 vid Zollverein hördes ljud som bröt den annars andäktiga tystnad som brukar prägla stora delar av den gamla fabriken. Om man gick fram till den långa kanalen som löper utmed koksugnarna kunde man se blinkande och pulserande vitt ljus i änden av vattenspeglin. Ugnarna var som vanligt belysta med sitt röda sken. Rörledningar lyste i blått. Det vita avlägsna skenet kändes som ett passande visuellt komplement. Det var också därifrån ljudet hördes. Ett coverband spelade "Route 66", ibland hördes glada rop från människor. Ljudet och det vita skenet kom från anläggningens café, som denna kväll var abonnerat för en bröllopfest. När man gick närmre, utmed kanalen med blickstilla vatten där ljuset reflekterades, såg man snart hur människor dansade. Bruden stack ut ur mängden i sin vita klänning.

2007 kunde den gamla fabriken användas som inramning för en så pass traditionstyngd fest som ett bröllop. Det är tecken på att anläggningen hade fått en viss status. Om man ser var människor i dessa delar av världen anordnar bröllopfester så hamnar vi ofta i antingen anrika eller spektakulära byggnader eller i natursköna omgivningar.¹⁵⁶ Bröllopsfirande i en gammal rostig fabrik kan motiveras med att anläggningen ger en suggestiv inramning, men det kan även visa på hur den gamla fabriken i lokalsamhället får en allt mer etablerad status som kulturarv och ärofullt monument.

Detta fokus på industrin som en typ av platser som ska erbjuda stolthet och värde för omvärlden är emellertid inte något som har vuxit fram enbart i takt med industrins senare omvandlingar. Fritz Schupp, en av arkitekterna bakom Zollverein, hade redan 1929 likartade synpunkter på vad industriarkitekturen borde betyda:

Vi måste förstå att industrin med sina imponerande byggnader inte längre är ett störande inslag i vår stadsbild och i landskapet. Istället är det en symbol för arbetet, ett monument över staden som varje medborgare bör visa för främlingar med minst lika stor stolthet som stadens offentliga byggnader.¹⁵⁷

Troligtvis skulle många av de som förespråkar och marknadsför dagens Zollverein skriva under på Schupps åsikter, med skillnaden att den återuppståndna fabriken nu representerar en postindustriell framtid, byggd på tidigare industriella gärningar.

Genom sin nya status som monument, minnesmärke och kulturarv, och genom att maskinerier och konstruktioner inte längre värderas för sin praktiska funktion utan för sin symboliska eller skulpturala kraft, kan platser som Zollverein också användas i berättelser om samhällelig och ekonomisk förändring. Berättelser som betonar förändringens kraft. Orden dinosaurier eller avsomnade jättar återkommer ofta i beskrivningar av fabrikena. Och liksom dinosaurierna kan anläggningarna stå för det utdöda, det som utvecklingen har sprungit ifrån. De har kommit att associeras med det förflutna, även om de kan användas i en mängd olika berättelser om framtiden.



INDUSTRIRUINER

Sommaren 2007 bar mängder av framförallt män på mer eller mindre avancerade kameror vid insomnade och återuppväckta koksverk, kolgruvor och järnverk i Ruhr. Vissa monterade omsorgsfullt upp kamerastativ för att få tilltalande vyer över fabrikena. Andra riktade ivrigt sina pocketkameror upp mot falliska skorstenar eller mot mossig betong och rostiga rör. Själv var jag också en av dem som fyllde digitala minneskort med ett stort antal bilder på fabriker. Hur många foton finns det egentligen på fordringstornet i Zollverein? "Ruhrs Eiffeltorn" i grodperspektiv. För vissa så minskar attraktionen hos den gamla fabriken i takt med att kameraexponeringarna och besökarantalet ökar, en dynamik som är välkänd i turistsammanhang.¹⁵⁸ För andra blir fabriken till en av alla "måste besöka"-attraktioner i området.

Den fotografiska lockelsen hos anläggningen har att göra med dess monumentala storlek, och med dess i dagens samhälle för många exotiska annorlundahet. Men det finns en annan lockelse. För att förstå hur gammal industri estetiseras räcker det inte att se på hur officiellt återuppväckta anläggningar som Zollverein används och uppfattas, istället måste vi rikta blicken mot de anläggningar som befinner sig i fritt sönderfall i ett gränsland mellan olika typer av verksamheter.

Bilder från en tid som flytt

Det finns platser som inte längre är.

Jag har sett några av dem.

Tysta fabriker och bryggerier.

Stilla gruvområden.

En gång i tiden välbevakade.

Nu olåsta dörrar.

Spår av människor, men inte en enda människa.

Dåtid fast nutid.

Känslan av en annan värld.¹⁵⁹

Gustaf Karlssons dikt återfinns i fotoboken *Som inte längre är*. Han har hämtat motiv från Sverige och Tyskland, och omslaget pryds av en bild från koksverket i Zollverein. Här framstår inte anläggningen som i första hand återuppståndna industri med världsarvsstatus. Det är istället tecken på förfall, frånvaron av nutida mänsklig aktivitet och övergivenhet som betonas. Karlsson har gett sina foton namn som "Tåget stannade senast 1977", "Den glänste trots allt", "De hade slutat andas". Ett av foton från Zollverein har döpts till "Tiden och luften stod stilla".

Karlssons bok är ett bra exempel på hur äldre industri representeras och estetiseras idag. Under 1900-talets första decennier handlade många konstnärliga skildringar av industrin om en tydlig framtidsorientering. Ofta accentuerades det kraftfulla, det bullriga, dyna-

miken och snabbheten hos maskiner och ny teknik.¹⁶⁰ Antingen negativa eller positiva egenskaper lyftes fram. I slutet av 1900-talet etablerades mer tillbakablickande förhållningssätt till industrin. Arkitekten Yona Friedman poängterar att många konstnärer övergick från att uttrycka visioner för framtiden till att utveckla etiska förhållningssätt gentemot arvet från det han kallar för maskinåldern. Friedman påpekar att historiens soptunnor har blivit platser för kulturell förnyelse.¹⁶¹ Detta innebär också en slags framtidsorientering, där arvet från 1900-talets industri återanvänds i förnyelseprocesser. Infallsvinkeln liknar skeendena i de återuppståndna fabrikerna.

Under de senaste decennierna har det i takt med industrins omstrukturering i Europa dykt upp allt fler av "historiens soptunnor". I takt med att portar har stängts och maskiner har tystnat har fabrikerna blivit föremål för estetiska representationer kännetecknade av ett mer kontemplativt känsloläge. Ett känsloläge där industrins kärvhet har kunnat förenas med melankolisk eller drömsk bitterljuvhet. Representationerna frammanar föreställningar om en riktning. Återigen ser vi hur industrin metaforiskt försvinner i backspegeln medan utvecklingen rör sig mot en postindustriell framtid.

Karlssons bok är en i raden av fotoböcker som präglas av ett kontemplativt förhållningssätt till tidigare industri. Likheter finns med uttrycket hos de tongivande fotograferna Bernd och Hilla Becher, vars bilder bland annat exponerades på en av fasaderna i landskapsparken i Duisburg. Paret Becher har sedan 1950-talet bidragit till framväxten av en sorts postindustriell estetik. De har utforskat spelet mellan subjektiv och objektiv betraktelse av industrisamhällets lämningar.¹⁶² På Bechers otaliga svartvita foton syns inga människor, bara tyst materialitet.

Andra fotografer, som japanska Naoya Hatakeyama eller amerikanska Tom och Troy Paiva har valt andra stilar. Industrierna i deras nattfotografier har fått en närmast magisk strålgans.¹⁶³ Ett mystiskt och förtrollat ljus vilar över byggnader och maskiner. De materiella miljöerna, där människor under sina arbeten har tillbringat sin vardagstid, har fått ett spöklikt och utomjordiskt skimmer. Här framstår det industriella som något mer än vardagliga produktionsmedel. Fabriker och maskiner har blivit trolskt besjälade skapnader, genom att de framställs i suggestiv belysning, i drömlika färgsättningar eller inramade i stämningsskapande slöjor av dis. En stillhet och ett melankoliskt drag präglar dessa verk.

En av de mest uppmärksammade fotoböckerna i Sverige under 2007 var ekonomihistorikern och fotografen Jan Jörnmarks *Övergivna platser*.¹⁶⁴ Boken har vissa likheter med Karlssons publikation. Här visas suggestiva skildringar av förfallna miljöer från industrisamhället, bland annat övergivna svenska fabriker, bostäder, restauranger och semesteranläggningar.

Jörnmark kallar sina besök i miljöerna för ruinturism. Målet är ruiner från ett nära förflutet. I inledningskapitlet På väg mot globalisering besöker han den nedlagda gruvindustrin i Tuna Hästberg. Han skriver om ekonomisk och samhällelig förändring, om de svårbeskrivliga känslorna han får:

Att vandra runt i Fredriksberg, Munkfors, Hällefors, Söderfors, Ljusne, Norberg, Grängesberg eller Marmaverken är lätt surrealistiska upplevelser. Befolkningen har minskat med en tredjedel sedan 1970, samtidigt som medelåldern har stigit. Det är svårt att

förmedla den känsla som man får av kombinationen av tomma hus och affärer, upprivna eller övervuxna järnvägsspår och övergivna industrier, kontorslokaler och gruvlavar (ibid:18).

Många små bruksorter, som har dominerats av en stor tongivande industri vilken efter en expansiv blomstringstid har lagts ner, har genomgått denna förändring. Orten där jag själv växte upp är ett exempel. Kvar i bygden blir tomma lokaler som ingen vill investera i. Dessa förfaller och nås inte av de förändringsinitiativ som präglar befolkningstäta områden som Ruhr och andra urbana områden. Jörnmark har med kameran letat upp just dessa platser. Bilderna av anläggningar vilka inte längre ses om ekonomiska resurser förenar han med historiska berättelser om vad som hände på de olika platserna innan de tilläts förfalla. Han skriver också om hur det inte är nostalgi han känner när han rör sig bland ruinerna, utan istället en sorts känsla av förändringens oundviklighet. Jörnmark använder sig också gärna av Schumpeters (osentimentala) tankar om skapande förstörelse.

På ett av fotografierna syns den smutsiga betonginteriören i en av byggnaderna i Tuna Hästberg. Ett fönster står uppställt och ett vitt ljus lyser in. På golvet ligger en stege och en hög med skrynkligt tyg. Smuts och skärvor täcker golvet. På en vägg lyser en orange skylt med texten "Spelet igångsättes från annan plats utan varning." Upplysningen om hur gruvspelet en gång kunde sättas igång utan förvarning kan nu istället ses som en ironisk kommentar till industrins omvandlingsprocess. Det ekonomiska spelet sattes igång från annan ort och gruvan lades ned. Jörnmarks bildtext stärker denna association: "Tuna Hästberg. Spelet tog slut den 30 juli 1968."¹⁶⁵

Jörnmark betonar kopplingarna mellan gammal och ny teknik. Berättelserna präglas av en Schumpeter-inspirerad logik där innovationer slår ut äldre teknik. I en intervju i *TCO-tidningen* berättar journalisten hur Jörnmark improviserar en miniföreläsning i ett av de förfallna husen de har valt att besöka. Han ritar kurvor på väggen och liknar den digitala revolutionen vid en lavin som i Sverige har inneburit 40 års obruten internationalisering "Jag har försökt hitta en parallell men det finns inte.", säger Jörnmark.

Han radar upp närmast ofattbara sifferserier. Som att Stockholmsbörsen nu omsätter lika mycket pengar på en förmiddag som under hela 1970-talet. Eller att det varje år produceras 350 miljoner transistorer per person i världen. Transistorer på ständig jakt efter produkter och processer att omstöpa och förändra för alltid. En lavin som givit onat välstånd men också givit oss många nya övergivna platser.¹⁶⁶

I intervjun betonar han bildernas retoriska kraft: "De flesta människor tänker inte i text. Man kan läsa 3 000 sidor om turistindustrins utveckling men en enda bild härifrån hotellet är kraftfullare, man ser det förflutna så tydligt."¹⁶⁷ En liknande känslomässig laddning kan bilderna av gammal industri framkalla. Ruinbilderna förstärker resonemangen om en utvecklingsriktning. Jörnmark lyfter också fram betydelsen av digital information och kommunikation för själva skildringen av svensk efterkrigstid. Här förstärks idéer om en skapande förstörelseprocess med ironiska undertoner:

Kanske ligger det nån sorts ironi i att det förhåller sig på det viset – samma digitalisering som gjorde slut på många av platserna i boken har gjort det möjligt att hitta dem och ta några foton innan de försvinner för alltid. Digitala databaser har sedan gjort det möjligt att hitta deras historia på några sekunder.¹⁶⁸

Övergivna platser kan framkalla reflektioner över tid och tempo. Texten i boken berättar om en snabb socioekonomisk förändring. Bilderna skapar istället associationer till hur nedbrytningsprocessens förändring har tagit vid. Som betraktare funderar man över de årtal när lokalerna har övergivits, och på vilka tidsspann det rör sig om för att material ska förmultna och växtlighet sprida sig och växa upp. Förfallstiden kan jämföras mot längden och storleken av de björkar och busksnår som har börjat dominera omgivningarna. Man kan tycka att växtligheten tar över ganska snabbt när väl det mänskliga underhållet avstannar. Samtidigt representerar växligheten en organisk och långsam process som kan ställas mot det höga tempo med vilket anläggningarna verkar ha övergivits. Lokaler ser ut att ha lämnats utan förvarning. Fantasin sätts i rörelse: En vardag efter eftermiddagsfiket gav sig arbetarna plötsligt av. Stängde av maskinerna och släckte lyset. Kanske stämplade de ut innan de lämnade fabriken. Nu är föremål och arbetsredskap bortglömda av dem som en gång brukade dem. Istället blir de tecken på dåtid, på historiska skeenden ibland inramade av bitterljuv melankoli.

I en längre artikel i *Sydsvenskan* följer en journalist med Jan Jörnmark till det nedlagda Jordberga sockerbruk i Skåne.¹⁶⁹ Artikeln handlar om hans bok, som då hade sålts i omkring 10 000 exemplar.

På fotona som tidningens fotograf har tagit till artikeln syns det hur växtlighet tränger sig in i den nedlagda fabriken och tar över. På ett foto syns en klocka. Bildtexten lyder: "Klockan gav upp en minut över två." Bilden med symbolen för rationell industrialism är talande.

Sönderfallets lockelser

Övergivna fabrikers lockelse resulterar inte bara i böcker. Om man går in på webbplatsen *matton.se* så kan man från företaget Matton Images beställa dvd-skivor med en stor mängd upphovsrättsligt fria bilder. Bland annat finns skivan *Industrial Decay* som innehåller åttio olika bilder av rostig plåt, flagnad färg, smutsigt tegel och andra motiv från industrimiljöer stadda i förfall. De köpta bilderna kan sedan användas som illustrationer i olika sammanhang.

I landskapsparken i Duisburg har någon på en pelare skrivit "Rostige Zeiten", "Rostiga tider". Hårda och tunga material från förra seklet visas upp i sin tilltagande bräcklighet. Rosten som angripit de äldre konstruktionerna blir i sig ett tecken på samhällelig förändring.

På bloggen *Rostsverige* har Niklas Gustafsson och Karsten Östlund under några år presenterat foton tagna under expeditioner till förfallna bruksorter och svensk glesbygd.¹⁷⁰ Bilderna flankeras av ofta humoristiska texter med iakttagelser och reflektioner från resorna genom Sverige. Ortsnamn radas upp i ett arkiv som går under namnet *Projekt folkhem*: Grängesberg, Virserum, Dorotea, Hagfors, Söderfors, Stråssa, Kilsta. Från besöket på sistnämnda plats, ett industriområde utanför Karlskoga syns bilder av rejält förfallen industri. Kraftigt demolerade och förfallna ruiner flankeras av texten till låten *Na na na*, tagen från Streaplars album *Bugga* från 1975:

INDUSTRIRUINER

När skolan tog slut sa min farsa till mig: / Vad ska du göra och
leva av säg? / Ska du ta studenten och läsa fysik? / Eller ska du
ta ett jobb på någon fabrik? / Jag sa na na-na na na na na-na na,
na-na na na-na na na na na-na na. / Jag vet vad jag vill och jag vet
vad jag kan. / Jag vill gärna spela med ett rock and roll-band. / På
förmedlingen sa dom "Vad är det för trams?" / "Vi kan ordna jobb
på fabriken nånstans." ...¹⁷¹

Låttexten tillsammans med bilderna ger en ironisk effekt. Samtidigt präglas det hela av en sorts vemod. I februari 2008 publicerades bilder från Stråssa gruva. Fotograferna såg en skylt som pekade mot "Stråssa företagsby". Väl där konstaterar de att "platsen a) saknar företag samt b) inte har mycket gemensamt med en by. Med andra ord perfekta förutsättningar för rost att slå rot."¹⁷²

Även massmedia har uppmärksammat fotoexpeditionerna. När *Icakuriren* 2007 under rubriken "Folkhemmet förfaller" gjorde ett reportage om Rostsverige kallades expeditionerna för en kultur-gärning.

– Man tror att allt är så välordnat i Sverige. Det är det inte, säger Karsten. De är två polare med få förpliktelser, begränsad budget och ett brinnande intresse för de vittrande välståndsmunnen varav Sverige är fullt. På sin fritid korsar de landet på jakt efter rostiga fabriksruiner, groteskt överdimensionerade Folkets Hus och dystra gruvlavar av betong som ruvar ute i skogarna. Berättelserna om detta gömda, glömda land som tillväxttåget rusat förbi lägger de ut på bloggen Rostsverige. Rena kulturgärningen.¹⁷³

Reaktionerna på bloggen påminner om det bemötande Jörnmark har fått. Hans första fotobok föregicks av en fortfarande i hög grad aktiv webbplats.¹⁷⁴ Att döma av de många positiva kommentarerna i sidans gästbok har ruinskildringarna väckt ett stort gensvar. Påfallande många ser fotona, flankerade av korta berättelser, som ett viktigt kulturarvsvärv, ett värv som ger kunskaper om svensk samtidshistoria.¹⁷⁵

Genom att dokumentera det som ofta ses som skamfläckar i landskapet förstärks berättelserna om folkhemmets förfall, om industrins död och om hur ekonomiska processer skapar konkreta materiella förändringar. Bilderna och berättelserna kan väcka minnen, känslor och åsikter. De kan också fungera som katalysatorer för politisk diskussion. Jörnmarks bok och webbplats berättar om skapande förstörelse och globalisering, samtidigt som de suggestiva ruinbilderna fungerar som känslomässigt bränsle. Även *Rostsverige* kan kopplas till politiska tankar:

Vissa ser politiska undertoner i det de gör. Från borgerligt håll tolkas Rostsverigebloggen, med sitt koncentrat av sönderfallande byggnader och samhällsstrukturer, som kritik mot decennier av s-styre. Från vänster finner man däremot argument av typen: "titta, så här går det när storkapitalet får härja fritt". – För min del handlar det inte om samhällskritik, säger Niklas. – Vi är inga nostalgiker som tycker att allt var bättre förr. Men jag kan tycka att det är väldigt tragiskt med allt förfall. Man byggde upp så mycket – simhall, Folkets Hus – och fabriken gick så bra. Men så kom oljekrisen. Eller vad det nu var, säger Karsten.¹⁷⁶

Bloggar, webbplatser och böcker som visar upp äldre byggnader och konstruktioner är en sorts dokumentation, men också en del av historiseringen och estetiseringen av äldre industri. Man kan göra en koppling till de dokumentationer av landsbygdens liv och arbete som skedde i början av 1900-talet. Då växte institutioner och discipliner fram utifrån kunskapssökandet kring det agrara samhället. Under senare år har tynande äldre industri lett till nya disciplin- och institutionsbildningar. Arbetslivsmuseer, industriminnesforskning och teknikhistoriska sällskap har skapats. Samtidigt har privata initiativ som *Rostsverige* och *Övergivna platser* fått ett oerhört genomslag. Dessa initiativ har blivit möjliga genom ny teknik, och de bidrar till att skapa ett brett och känsloladdat intresse för industriell och samhällelig förändring som de etablerade institutionerna verkar ha svårt att uppnå.

Upptäckter

Sedan millennieskiftet har mängden dokumentation och olika skildringar av fysiskt förfall från framförallt förra seklet ökat explosionsartat på Internet. Det är som Jörnmark skriver enkelt att med en digitalkamera ta en mängd bilder som sedan via en dator kan presenteras elektroniskt. Hans bok föregicks som sagt också av nätbaserade skildringar. Webbplatsen var först koncentrerad på lämningar från svensk efterkrigstid. Efterhand har Jörnmark lämnat fokus på svenska folkhemsruiner för att också söka motiv i olika delar av Europa.

Webbgallerierna erbjuder ett enkelt utbyte mellan fotograferna som lägger upp bilderna och betraktarna. Publicerade bilder kan fungera som inspiration, de kommenteras och diskuteras. På detta sätt har

en mångfasetterad strömning vuxit fram. De presenterade svenska exemplen är enbart en liten del av det enorma utbud ruinfoton som publiceras elektroniskt.

Phil Buehler är en amerikansk fotograf som driver webbplatsen *Modern Ruins*. Buehler har sedan 1974 fotograferat moderna ruiner, allt från flygplatskyrkogårdar till övergivna sjukhus och nedlagda fabriker. 1995 startade han sin webbplats för att presentera foton och betraktelser över industrisamhällets flykt. Sedan dess har hundratusentals besökare sett på bilderna, flera har kommenterat dem. Buehler skriver att han fotograferar ruiner för att skapa reflektion och för att påminna om alltings föränderlighet.¹⁷⁷ I en kommentar till ett av hans foton av en gammal aluminiumfabrik i New Jersey, skriver en besökare hur barndomsminnen väcks till liv, och hur han fortfarande besöker övergivna platser för att få uppleva den närmast magiska spänning som han som barn kunde uppleva i dessa miljöer.¹⁷⁸

De känslolägen som förmedlas på Buehlers webbplats, en spänningsfylld rädsla blandad med ett stråk av melankoli, utmärker det stora flertalet av de dokumentationer av förfallen industrialism som man finner på Internet. Under rubriker som *Abandoned Past*, *Abandoned Places*, *Cathedrals of Decay*, *Dark Passage*, *Dubtown Industriekultur*, *Forbidden Places*, *Lost Places*, *Spuren der Industrie*, *The Virtual Museum of Dead Places*, *Urban Athrophy*, *Urban Desertation* etc. samlas foton och beskrivningar.

Något som framkommer bland dessa fotografiska betraktelser är betoningen på upptäckarglädje. De besökta miljöerna blir till exotiska och äventyrliga platser. Ibland görs det reflektioner till det arbete och de människor som en gång präglade miljöerna. Jörnmarks publikatio-

ner är exempel på hur en historisk berättelse kopplas till bildserierna. Men i de allra flesta fall upprättas en uppenbar distans till vad som en gång tog plats i fabrikena. Ruiner och förfallna byggnader utforskas som om de vore jungfrulig mark för de nya besökarna. I lokalerna finns spår av andra människor, men dessa framstår som rester från en annan värld. Ruinerna är lämningar från en annan tid som nu kan upptäckas av nya besökare, nya upptäckare eller ruinturister.

Flera av personerna bakom webbplatser som presenterar material från övergivna miljöer kopplar sig samman med den verksamhet som går under namnet *urban exploration*. Det handlar om en sorts alternativ turism eller privata upptäcktsexpeditioner i urban miljö.¹⁷⁹ Just de övergivna platserna i form av gamla industrier och sjukhus, kloaker, skyddsrum och tunnlar har blivit föremål för dessa intressen. I en artikel i *New York Times* om urban utforskning radar man upp exempel från en rad städer, där miljöer används på alternativa sätt. Man skriver om hur en grupp i Minneapolis paddlar kajak i dräneringstunnlar, om en man i Dover, England, som tar sig in i militära anläggningar från Andra världskriget, om några som har tagit sig in i en bunker under Alexanderplatz i Berlin. I Paris smög en grupp kvinnor, med namnet *K-ta Nanas* runt i katakomberna under staden.¹⁸⁰

Urban exploration kan som sagt ses som en form av alternativ turism. Verksamheten är även exempel på privata initiativ till att utforska städers kulturarv.¹⁸¹ Ursprunget sägs finnas i USA, och den mångsidiga företeelsen går ibland under namnet *infiltration* och ibland kallas verksamheten för *building hacking*. I flera av gallerierna och skildringarna från upptäcktsfärder är det övergivna platser som framställs, och påtagligt ofta gamla industrier.

Det gemensamma för dessa verksamheter är att vissa urbana miljöer, vilka man utan tillstånd inte har tillgång till, ska utforskas. Verksamheten bygger på att platserna är okända för besökaren eller upptäckaren. Det handlar om att aktivera sin nyfikenhet gentemot de mänskligt skapade miljöer som finns omkring oss i alla städer, men vilka många tycker är triviala eller ointressanta. Eller så handlar det om att upptäcka spår från det förgångna.

På webbplatsen *Infiltration.org* skriver signaturen Ninjalicious om det sorgliga i att många människor aldrig upptäcker det intressanta som dagligen finns omkring oss. Han beklagar att för många människor verkar det enda sevärda i städer vara de välordnade attraktioner som kräver inträde. Han menar att det inte är konstigt om folk känner sig otillfredställda när de lunkar fram mellan sammetsrepen på väg ut mot presentbutikerna som finns i anslutning till många attraktioner.¹⁸²

Förutom nyfikenheten är en av drivkrafterna i det urbana utforskan- det att dela med sig av sina erfarenheter och att diskutera sina äventyr med andra. Därför har Internet en avgörande betydelse för företeelsen.¹⁸³ Rörelsen eller rörelserna verkar därför drivas av såväl lockelsen hos upplevelserna i de övergivna miljöerna som av möjligheterna att presentera samt sprida bilder och berättelser med hjälp av digital teknik.

På flera av webbplatserna beskrivs och debatteras också verksamheten. Något som ofta poängteras är att *urban exploration* inte syftar till att göra skada genom vandalisering eller sabotage. Däremot skrivs det en hel del som vädrar antiauktoritära tankar. Man vill helt enkelt hävda sina rättigheter att besöka olika miljöer, eftersom man ändå

inte har tänkt göra någon åverkan eller vara till besvär. Det finns vissa gemensamma nämnare mellan *urban exploration* och antikapitalistiska rörelser som *Reclaim the streets*, vilka båda ifrågasätter hur olika platser och det offentliga rummet privatiseras. Liksom det i praktiken finns olika sidor av *Reclaim the streets*-rörelsen, där vissa förespråkar fredliga demonstrationer utan vandalism medan andra med maskering gärna kastar sten, vandaliserar och slåss mot polisen, så finns det också olika sidor av *urban exploration*. Många skulle hävda att en riktig urban upptäckare aldrig vandaliserar eller ställer till med besvär. Samtidigt finns det exempel på hur andra upptäckare inte drar sig för att göra åverkan genom att till exempel bryta upp lås eller klippa sönder staket.¹⁸⁴

De urbana upptäckterna och expeditionerna presenteras i första hand via Internet, men de förekommer även i andra medier. Filmen *Echoes of Forgotten Places: Urban Exploration, Industrial Archaeology & The Aesthetics of Decay* av kanadensaren Robert Fantinatto är ett exempel. Filmen inkluderar musik av den förre *Cocteau Twins*-medlemmen Robin Guthrie. Här skildras övergivna industriella konstruktioner som fantasieggande landskap. Till denna suggestiva audiovisuella skildring har resonemang om värdet av urbant utforskande, om konstruktionernas värde som just ruiner och som minnesmärken över de som tidigare arbetat i miljöerna lagts till. I en intervju i tidningen *The Globe & Mail* uttrycker Fantinatto sin syn på betydelsen av urbant utforskande. Han menar att många i rörelsen känner att om de inte dokumenterar övergivna miljöer så kommer ingen annan att göra det. Om 300 till 400 år kommer många av de webbplatser där människor har lagt upp foton på ruiner enligt honom bli viktiga historiska dokument.¹⁸⁵

I samma intervju uttrycker Fantinatto hur han har velat skapa en känsla av att miljöerna är närmast generiska, att bilderna skulle kunna vara tagna från vilken som helst av de otaliga övergivna industrier som finns världen över. Filmen lockar fram liknande känslor som många av de fotogallerier som finns på Internet. Bland nätgallerierna dyker det upp bilder från olika länder. Ofta döljs paradoxalt nog det unika med de olika platserna i en sorts allmän "industriförfallsestetik". Motiven är snarlika: mörka schakt, rost, smuts, vriden metall, graffiti, kvarlämnad halvt förmultnad utrustning, växtlighet som breder ut sig, flagnad färg, trasigt och smutsigt marknadsförings- eller informationsmaterial från den tidigare verksamheten etc. Bilderna i de olika gallerierna har naturligtvis en viss särprägel, men de speglar också en allmän estetisering av förfallen industri.

I några gallerier förekommer bilder från Zollverein, liksom från Landschaftspark Duisburg Nord. Men motiv från andra miljöer vilka inte officiellt har stämpels plats som postindustriella attraktioner är betydligt vanligare. Denna Internet-baserade digitala dokumentation av industrisamhällets lämningar präglas ofta av sökandet efter det glömda, det dolda, det förbjudna, det som kan ge en laddning av alternativ exklusivitet. Lockelsen att på egen hand upptäcka övergivna anläggningar är för ruinsturister och urbana utforskare betydligt större än att få pedagogiska rundvisningar av guider i kulturarvmiljöer. Upp-täcktsfärderna drivs av jakten på en slags autenticitet. Men det är en annan jakt på äkthet än den som präglar den kulturarvsestetik som förordras av organ som ICOMOS. Här är det istället de autentiska ruinerna som lockar. Förfallet ska inte vara präglat av *patina management* och konserveringsnit.

I takt med att Zollverein har upplyfts till officiellt kulturarv har platsen därför för vissa förlorat sin attraktionskraft. Fotografen Daniel Hinze ligger bakom webbplatsen *Dubtown Industriekultur*, där det finns bilder från olika nedlagda tyska fabriker. Han nämner ett besök i Zollverein, men påtalar då symptomatiskt att det rörde sig om ett otillåtet sådant.¹⁸⁶ Troligtvis ses inte anläggningens nya profil som speciellt attraktiv för detta slags upptäcksexpeditioner. Kommersialiseringen, kulturarvsstämpeln, den omfattande turistmålsmarknadsföringen och närvaron av presentbutiker gör anläggningen mindre lockande för alternativ turism. I koksverkets presentbutik finns en rad varor till salu som inte tilltalar alla. Man kan till exempel köpa en papperspåse med koksbitar för 1 €, det speciella Zollverein-vinet, kaffet, t-shirten, kepsen, tvålen, väggtallriken, klockan eller den randiga blågrå skjortan typisk för fabriken gruvarbetare. Vilka besökare lockas av dessa varor, och vilka vill smyga in i den gamla fabriken utanför öppettiderna för att ta foton?

Urbant utforskande drivs av lockelsen att bege sig till miljöer som har glömts bort eller ignorerats av kulturarvsinstitutioner eller andra investerare. Det finns ett drag av samhällskritik i verksamheten, då man värderar det oordnade, det bortglömda, det som ej har kommersialiserats eller inkorporerats i rationella återvinningsprogram. Ruinturism kan ses som en reaktion på mediernas och myndigheters satsningar på trendriktig ordning och reda. Målet för de urbana upptäckarna är övergivna platser som inte präglas av välordnad upplevelsedesign eller *masterplans* av berömda arkitekter som Rem Koolhaas. Men man ska inte hårdra den kritiska sidan av dagens ruinturism, strömningen har en stor bredd. Alla som tilltalas av ruinerna sugges-

tionskraft kopplar inte samman förfallet med samhällskritik. Det förfallna lockar turister med olika preferenser. Många ser det rostiga och patinerade i gamla fabriker som suggestivt och kan samtidigt tycka att kommersiella souvenir-prylar som Zollverein-vinet är intressant.

Estetiseringen och historiseringen av industrin har olika sidor. Det pågår flera samtida processer, såsom framväxten av kommersiell kulturarvs- och upplevelseturism samt alternativa strömningar som urbant utforskande. Det påminner oss återigen om att estetisering i hög grad handlar om skapandet av distinktioner och skillnad.

Det mörka

En del av lockelsen hos den gamla industrin är en lek med det mörka, det fränstötande och det farliga. På webbplatsen *Opacity*, skriver signaturen Motts under rubriken "Exploration and Urban Decay" om vad som driver honom. Han skriver om hur en byggnad blir fascinerande när den inte längre fyller sin ursprungliga funktion. Objekt som lämnas kvar blir mer talande än de någonsin har varit. Förfallet målar levande färger över tråkiga ytor. Det är en ensam främmande värld, vars mörka hörn och sönderfallande väggar har fångat honom, skriver Motts.¹⁸⁷

Ruinmiljöerna verkar erbjuda (en lagom) farlig spänning för besökare som Motts. På webbplatsen skapas associationer till mörka dimensioner, till död, sjukdom och sönderfall. Förutom bilder från gamla industrier visas flera övergivna gamla sjukhus. På sidan infogas även artiklar ur dagspress som handlar om platserna som har besökts. I en av artiklarna skrivs det om hur man i början av 2007 har funnit

fyra lik kring en av de gamla fabriker som Motts har besökt. I området vistades ofta hemlösa i jakt på järnskrot att sälja. Den obehagliga historien om fyra döda människor fungerar som en krydda till webbplatsens ruinbilder.

Dessa associationer till obehagliga eller skrämmande dimensioner som förekommer i flera *urban exploration*-sammanhang kan relateras till andra estetiska närmanden av det industriella 1900-talet. Industrier har ofta på olika sätt framställts som något ominöst. I konst och i fiktiva skildringar har subtilt oroande eller skräckinjagande och gotiska dimensioner lyfts fram. Vinsthungrigt kapitalistiska och insynsskyddade industrier har kritiserats i en genealogi som länkar samman litterära verk av Charles Dickens med det sena 1900-talets populärkulturella skildringar i filmer som till exempel *Blade Runner* (1982) eller i tv-serier som *Arkiv X* (1993-2002). Organisationsforskaren Martin Parker kallar fenomenet för *organisational gothic* eller för *industrial gothic*.¹⁸⁸ Dickens kolsvärtade och rökiga stadsmiljöer, Franz Kafkas surrealistiska byråkratiska labrynter, liksom senare framställningar av olycksbådande industriella miljöer går att koppla samman med tidigare skräckskildringar av transylvanska grevar och hemsökta slott.

Skräcken och mystiken har flyttat in i det moderna samhällets institutioner och system. Det opaka, komplexa och svåröverskådliga är ett tacksamt objekt för oroande skildringar. Här laddas det industriella med negativa associationer, men även med en mörk suggestionskraft. Denna kraft har genomsyrat flera framgångsrika filmer under det sena 1900-talet och tidiga 2000-talet. Förutom Ridley Scotts nämnda *Blade Runner* har science fiction-filmer som *Alien* (1979), *The Matrix*

(1999), *Terminator* (1984) och *Twelve Monkeys* (1995) tagit utgångspunkt i en sorts suggestiv industriell gotik.¹⁸⁹ Här har industrisamhället skildrats i mörka spegelbilder. Filmerna skildrar postapokalyptiska framtida världar vilka kan ge associationer till dagens mörka och nedgångna industriella miljöer. I science fiction återanvänds ofta gammal avdankad teknik på ett sätt som blir en kritik mot ett optimistiskt linjärt industriellt utvecklingstänkande. Den senaste industriellt utvecklade tekniken har blivit till sopor.

Musikforskarna Philip Tagg och Karen E. Collins skriver om denna typ av filmer, och visar hur ljuden och musiken som ackompanjerar framtidsvisionerna sällan är de glada pipande högteknologiska datorljud som vi idag omges av. Istället är det lågteknologiskt metalliskt skrammel, hydrauliska pumpar, pysande ånga eller elektriskt brum som utgör framtidens ljudlandskap.¹⁹⁰ Dessa ljud går att koppla till en relativt vildvuxen musikgenre som etablerades under 1970-talet. Föregångare var det brittiska bandet *Throbbing Gristle*, som med sitt skivbolag *Industrial Records* etablerade genren som går under epitetet *industrial*. *Throbbing Gristles* musik var inte någon hyllning till det industriella, utan snarare en sorts mörka skildringar av ett samhälle präglad av exploatering och alienation. Ett perfekt ljudspår till dystopiskt postapokalyptiska science-fiction visioner.¹⁹¹ Andra band med namn som *Cabaret Voltaire*, *Einstürzende Neubauten*, *Klinik*, *Ministry*, *Skinny Puppy* med flera har skapat hårda, mörka och ominösa ljudbilder vilka har sorterats in som industrimusik. Musikstilen har ofta andats skräck och ångest och flera av de band som kommit att sorteras in i genren har haft en provokativt våldsam image, ibland med

ockulta inslag. Det har samtidigt funnits med ett element av lust i musiken som kan liknas vid hur smärta och njutning förenas i sadomasochistisk sexualitet.

Industrimusiken kan i hög grad ses som ett slags (im-)populärkulturell kritik av det industrialiserade samhället, och termen industri har genom de olika industrimusikbandens estetik kunnat associeras till såväl destruktivt tanklös slit-och-släng-konsumtion som till Nazitysklands hänsynslöst industriella avrättningsanläggningar. Men musiken har inte bara en kritisk potential, den upplevs av många som suggestiv.

Den suggestionskraft som kan upplevas i industrimusiken kan ha en viss resonans i *urban exploration*. I båda fallen visas det ofta upp en fascination för det mörka och för det fränstötande och förträngda.¹⁹² I boken *Invisible Frontiers* skrev till exempel L B Deyo och David "Lefty" Leibowitz om *urban exploration* och om sina äventyr i New Yorks dolda världar bland ruiner och tunnlar. De besökta miljöerna beskrivs på sätt som lyfter fram en gotiskt mystisk stämning. Första kapitlet heter "Hell" och inleds med ett citat ur Dantes Inferno. Sedan fortsätter texten med att måla upp bilder av en vildmark eller ett gränsland som finns under stadens gator och på övergivna urbana platser. De beskriver en parallell dimension som människor i gaturummets vardagsstress ofta är omedvetna om.¹⁹³ En bit in i boken finns rubriken "Expelled". Texten är en lek med alternativa positioner och ett frammanande av det farliga och det mystiska. Starka känslolägen och strävandet efter att få kickar betonas. Kickarna återkommer i flera sammanhang: "Att hitta en plats, hitta en ingång, ta sig in i en byggnad utan att bli upptäckt ger en ordentlig kick" skriver till exempel Gert-Jan Besselink på webbplatsen *Lost Places*.¹⁹⁴

De besökta miljöerna ges i dessa sammanhang ett estetiskt eller känslomässigt värde som inte har så mycket att göra med deras funktion, deras en gång industriellt rationella effektivitet, eller den skönhet som kan finnas i ingenjörers lösningar av tekniska problem. En övergiven fabrik kan istället bli till ett spännande fantasilandskap som associeras lika mycket till suggestiva fiktiva miljöer som till den produktion som en gång tog plats i lokalerna. Utflykter i en övergiven fabrik kan mycket väl locka fram associationer till scenerier i filmer som *Blade Runner* och *Alien* eller till industrimusikens ljudlandskap.

Ruinberättelser

Gamla byggnader kan användas och närmas på olika sätt. De kan ses som föga känsloladdade lämningar, som pedagogiska exempel lämpade för att visa hur det gick till förr eller för att illustrera en samhällslig utvecklingsriktning. Förfallna konstruktioner kan också ses som pittoreskt romantiska ruiner och emotionella skärningspunkter som säger oss något om världen och oss själva. Den belgiske piloten Henk van Rensberge som driver webbplatsen *Abandoned Places* reflekterar över sina upptäckts- och dokumentationsutflykter till övergivna miljöer. Han skriver att "pyramiderna från den industriella revolutionen" nu har blivit till ärr i landskapet. Öronbedövade oväsen har ersatts av tystnad, men om man lyssnar noga, så kan dock platserna enligt Rensberge fortfarande berätta sina historier.¹⁹⁵ Industrier och andra av industrisamhällets byggnader har under senare decennier fått en viss samhörighet med tidigare ruiner i form av övergivna kyrkor, slott och torp. De kan frammana känslor och berättelser.

Just ruinen har på olika sätt attraherat människor genom historien. Kulturhistorikern Anne Eriksen konstaterar att: "vad som definierar en ruin är inte det materiella förfallet i sig, utan en specifik förståelse för den. Ruinen är en produkt av en speciell diskurs, ett sätt att tillskriva värde och mening till viss sorts förfall."¹⁹⁶ Historikern Lars G. Strömberg skriver om hur ruinen som metafor har en oerhörd betydelse i konst och litteratur. Ruinmetaforen används för att ge "...uttryck för stämningar som elegi, förgänglighet, nostalgi, skräck, revolt, evighet, salighetslängtan, dödsångest, kampen mellan natur och människa, död och liv osv."¹⁹⁷

Ruiner kan ha en sedelärande kraft. Liksom konstens *vanitas*-motiv av dödskallar, flugor och vissnande blommor visar de på alltings förgänglighet. De materiella strukturer som en gång i tiden utgjorde myllrande miljöer, fulla av rörelse och ljud, står nu tysta och tomma.

Ruiner kan frammana känslor och de kan ses som estetiskt tilltalande, men de kan även vara pedagogiska verktyg i berättelser om det förflutna. Idag dyker dessa olika sidor dyker upp i skiftande sammanhang. Till exempel finns både det pedagogiska och det känslomässiga representerat på webbplatsen *Ruinportalen* där Riksantikvarieämbetet vill ta ett samlat grepp om ruinen som fenomen. Man vill skapa ett forum där människor kan diskutera ruiners roll och betydelse. En artikel handlar om *urban exploration*, andra om gamla slott eller om vad som händer med åldrande försvarsanläggningar. I en samling samsas länkar till sidor om moderna ruiner med länkar till kulturarvsstämplade slotts- och klosterruiner. Sådär skriver man om ruinernas betydelse:

Ruinerna visar oss tidens gång. Ruinerna står som kraftfulla och fysiskt påtagliga symboler för tidens gång. De visar att allt som vi människor byggt, såväl enskilda byggnader som hela samhällen och kulturer, till slut kommer att vittra ner och förstöras. Ruinerna utgör också svårtolkade inslag i vårt kulturarv: mystiska fragment och byggnadsdelar, svårbegripliga markstrukturer, vittrade och sönderfallna delar, till synes utan inbördes sammanhang. Att så mycket lämnas åt fantasin bidrar till platsernas suggestiva atmosfär.¹⁹⁸

Här lyfts ruinernas suggestiva kraft och dess roll som *vanitas*-symboler fram. Men man fortsätter sedan med att betona ruinerna som historiska dokument. "Ruinmiljöerna har stort upplevelsevärde men är också betydelsefulla historiska dokument och en viktig del av vårt kulturarv. De ska därför vårdas och bevaras, men också användas och levandegöras"¹⁹⁹ Här är det *patina management* och knappast fritt förfall som förordas.

Historikern Kerstin Smeds, som i en artikel kritiserar alltför överdriven musealisering och bevarandeiver, talar om en mumifiering av världen. Hon använder sig av Jaques Derridas term "arkivfeber" som betecknar ett sjukdomstillstånd hos moderniteten, karakteriserat av ett nostalgiskt begär för det arkiverade och ett sökande efter ursprung. Den överdrivna bevarandeniten har enligt Smeds getts alltför stor plats.²⁰⁰ *Ruinportalen* verkar att döma av texterna på webbplatsen vara färgad av såväl *patina management* som mumifieringsiver. Men det är inte hela sanningen. Samtidigt som man slår ett slag för bevarande och konservering så uppmärksammar man fenomen som *urban exploration* och Jan Jörnmarks

webbplats, som bejakar förändring och inte nödvändigtvis ser något värde i att ruinerna ska bevaras.

Spänningen mellan synen på ruiner som något att bevara och som något vilket tillåts förfalla förekommer i flera fall. Ruiner används idag med olika syfte, vilket också speglar den skiftande laddning som olika ruiner kan ha. Det finns i stora delar av Europa spår som minner om ofredsår, våldsamheter, lidande och mänskligt förtryck. Dessa spår tonas ner i vissa sammanhang, i andra betonas de. Minnesmärken som Auschwitz eller Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche i Berlin bevaras för att erinra om lidande och förbrytelser under Andra världskriget. Litteraturvetaren Andreas Huyssen har kallat detta bevarande, liksom nyuppförandet av minnesmärken, för en minnesmani av monumental proportioner som drog över Tyskland under framförallt 1990-talet.²⁰¹

I Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche är spåren av krigets våldsamheter tänkta att synas som ärr i det halvt raserade kyrktornet. Här är ruinen avsedd som ett minnesmärke även för framtida generationer, och ska helst inte förfalla helt. Under våren 2008 drev man en kampanj för att samla in medel till att underhålla tornet, så att det inte skulle rasa. "Rettet den Turm!", Rädda tornet! Kunde man läsa på stora plaket på stadens busskurar. I en kort text konstaterade man att Tysklands mest berömda ruin höll på att förfalla. Genom att ringa ett servicenummer kunde man donera pengar till underhållet av tornet.

Kyrkotornet i Berlin är ett materiellt minne från kriget. Men alla konstruktioner som på ett eller annat sätt kan ge associationer till skeenden under denna tid har inte fått denna funktion som min-

nesmärken. Istället skapas associationer till andra tider. I krigstid användes till exempel stor kraft till rustningsindustrin, och fabriker i Ruhr liksom i andra områden producerade krigsmateriell, ofta med hjälp av tvångsarbete. Stora delar av Essen bombades därför av de allierade, men byggnaderna kring Zollverein klarade sig anmärkningsvärt väl. Information om händelser under krigsåren är dock svårfunnen i marknadsförings- och informationsmaterial om anläggningen. I Dresden, där man nu kopplar samman stadens barockhistoria med nyuppförda anläggningar som Den transparenta fabriken skapades enorma ruinlandskap när eldstormarna hade dragit över staden efter de allierades bombningar. Historiska associationer till kontroversiella perioder och skeenden tonas ner i såväl iscensatta som återuppståndna fabriker. Istället vill investerare och entreprenörer gärna att historien ska minna om tidigare generationers värv som man kan bygga vidare på i anläggningarnas nya aktiviteter. För urbana utforskare, vilka ofta söker efter alternativa och ibland kontroversiella positioner, kan däremot de mörka dimensionerna vara en lockelse. Ruinerna får då gärna generera fantasier och berättelser om lidande, grymhet och tidigare mänskligt användande av mer fränstötande slag.

Ruinkänslor

I en essä i webbtidskriften *Jinx*, som till stor del handlar om *urban exploration*, beskrivs ett olovligt besök i en gammal sockerfabrik i New York. Fabriken är fortfarande i drift, men besökarna anar att verksamheten i området inte är vad den en gång var. Steve Duncan skriver om melankoli och känslor av saknad:

På taket av det fyrkantiga tornet, två våningar ovanför Domino-skylden, såg vi ut över floden vid Manhattan. Byggnaderna skimrade av ljus, men East River låg i mörker. Där var inga fraktfartyg i hamnen, inga rader av pråmar i floden, som det hade varit för hundra år sedan, då de förde in råvaror från fjärran nationer och fraktade New Yorks produkter till resten av landet. När jag såg ner på fabriken nedanför oss, kände jag en känsla av melankoli och saknad för New York för ett sekel sedan som jag aldrig hade fått lära känna, då hela Williamsburg var fyllt med samma industritempel. Jag älskar Williamsburg av idag, med dess blomstrande kultur och energi; men det är helt klart något som går förlorat med varje fabriksnedläggning, något som jag aldrig har upplevt men som jag ändå saknar.²⁰²

De nostalgiska känslor som Duncan ger uttryck för är inte baserade på personliga minnen. Han vill troligtvis inte återskapa det förflutna. Känslorna präglas mer av en diffus lockelse i flydda tider. Denna lockelse kan kopplas till Arjun Appadurais analyser av konsumtionens förhållande till tid. Han beskriver en slags nostalgiska känslor som man finner i samband med viss marknadsföring. Appadurai visar på hur retro-trender tar form och hur man i reklam använder sig av uttryck som förknippas med vissa historiska perioder för att locka fram nostalgi hos konsumenter. Han ser framkallningen av dessa känslor som del av en kommodifiering av tiden. Det är ett scenario präglad av kommersiell manipulation han skisserar. Han menar att genom att skapa upplevelser av förluster som aldrig har skett, frammanas genom reklam en nostalgi för det som aldrig varit.²⁰³

Appadurai använder sig av termen *imagined nostalgia*, för att beteckna att det handlar om känslor som baseras på frånvaron av egna minnen. Han använder även termerna *ersatz nostalgia* samt *armchair nostalgia* för att beskriva hur nostalgi kopplas samman med modeväxlingar och konsumtionssamhällets periodiciteter och rytmer.²⁰⁴

Appadurais analys av konsumtionens och modets rytmer är intressant, inte minst genom att han visar på hur nostalgin används som en kraft i kommodifieringen av tiden. Han betonar vikten av att skilja på kraften hos den primära nostalgin samt massmarknadsföringens *ersatz nostalgia*. Denna betoning är väl stark. Det finns istället en poäng i att se alla nostalgiska känslor som mer eller mindre imaginära. Den saknad av det dåtida industriellt präglade Williamsburg som Duncan i citatet ovan ger uttryck för är inte direkt kopplad till kommersiell manipulation. Däremot är det exempel på en känslomässig och imaginär utflykt, liksom en mängd andra mänskliga reflektioner och dagdrömmar.²⁰⁵ Om associationerna sedan går till ett föreställt förflutet, till en fiktiv skildring eller till andra imaginära rum är ofta svårt att avgöra.

De känslor Duncan beskriver, liksom en stor del av Internets skildringar av övergivna platser är färgade av nostalgiskt vemod. Litteraturforskaren Svetlana Boym, som i *The Future of Nostalgia* vrider och vänder på konceptet nostalgi, betonar att det finns en reflekterande dimension i nostalgin som man inte ska underskatta. Den reflekterande nostalgin (Reflective Nostalgia) visar en känslighet för alltings obeständighet och omhuldar det fragmentariska, avvikelserna och ruinerna. Det handlar om en sorts begär, men inte om en enkelriktad känsla av återvändande. Det finns också ett inslag av ironi och svart humor i denna hållning.²⁰⁶ De bitterljuva ruinkänslorna som

kan lockas fram i en övergiven fabrik gör att de industriella miljöerna kan uppfattas som tilltalande och lockande, samtidigt som de associeras med en hård dåtid man egentligen aldrig skulle vilja uppleva. En diffus längtan samsas med den behagliga känslan av en upprätthållen (tidslig) distans. Platserna kan genom denna känslomässiga resonans frammana olika typer av fantasieggande associationer: till historiska berättelser, fiktiva miljöer, till estetiska betraktelser eller till reflektioner över jaget och tillvaron.

Känslorna ligger påfallande nära den pittoreska ruinromantik som förekom under 1800-talet. Men är det så att ruinerna från 1900-talets fabriker, vilka har en annan materiell karaktär än tidigare ruiner, kan frammana andra känslor än kyrkor och borgar? Betong, stål, glas och komplext maskineri förfaller på annat sätt än tidigare sten och trä. Kulturgeografen Tim Edensor som har skrivit om industriella ruiner menar att förfallna industriella rum har en annan estetisk laddning än de respekterade kvaliteterna hos rurala ruckel, klassiska sevärdheter eller medeltida lämningar som har varit föremål för romantiska betraktelser.²⁰⁷ Edensor menar att industribyggnader stadda i förfall besitter en annan sorts kvaliteter som enligt honom gör dem opassande för romantiskt melankoliska reflektioner.²⁰⁸

Edensor går emellertid vidare med att konstatera att industriruinerna inte på något sätt skulle vara befriade från potential att utmana känslomässigt. De kan stimulera och fascinera genom ofta oväntade närmast surrealistiska blandningar av material och föremål. Han menar också att industriruinerna lockar fram en modern gotik, påtagligt lik Parkers *organisational gothic*.²⁰⁹

Men varför skulle inte de industriella lämningarna kunna frammana romantiska betraktelser? Den romantiska estetik som Edensor tar spjärn mot är den mer formaliserade hållning som ofta associeras med välorganiserat pittoreska trädgårdsmiljöer präglade av konstgjorda ruiner formgivna i enlighet med 1800-talets konstnärligt romantiska ideal.²¹⁰ Men romantik bör ses om något betydligt bredare än dessa sidor av sekelgamla strömningar. Gotiskt färgade känslolägen inspirerade av idéer om postapokalyptiskt industriellt sönderfall kan idag mycket väl samsas med romantiska fantasier. Många av de som via Internet och i böcker presenterar foton och betraktelser över övergivna 1900-talsanläggningar visar på miljöernas exotiska svårbegriplighet, deras surrealistiska estetiska laddning och deras kusliga gotik. Ruinerna kan också ses som exempel på samhällelig förändring och processer av globalisering samt ekonomisk skapande förstörelse. Men de är inte minst katalysatorer för frammanandet av bitterljuv melankoli eller den reflekterande nostalgi som Boym skriver om.

En viss grad av okunskap om tidigare användning av fabriker kan ge bättre förutsättningar för att få fantasieggande upplevelser i övergivna miljöer. Distansen till den tidigare driften gör miljön exotisk. Också svårigheten att i en ruin bestämma föremåls tidigare funktion blir till en potential för att skapa fantasieggande associationer. Dessa associationer behöver inte på något sätt vara väsensskilda från tidigare seklers ruinromantik. Sammanhanget är naturligtvis annorlunda, men kopplingarna finns där. Strömningarna kring *industrial cool* har i viss mån transformerat och fört 1800-talets romantiska idéer vidare in i postindustriella sammanhang.

INDUSTRIRUINER



AVSLUTNING

Sammanlöpanden

Iscensatta, återuppståndna och övergivna fabriker. På dessa tre ben vilar min analys av det tidiga 2000-talets estetisering och historisering av industrin. Jag har valt ut dessa tre delar för att skapa en bild av det jag kallar för *industrial cool*. Vad vinner vi på att använda denna term? För mig har termen fungerat som ett verktyg för att fånga in konvergensen mellan en rad olika fenomen som har uppträtt under senare år, fenomen som bidrar till att förstärka varandra. Det kan vara värt att göra en tentativ lista över dessa:

- ☞ Den industriella strukturomvandlingen med förändring och förflyttning av industri innebär att allt färre människor i stora delar av Europa lönearbetar i tillverkningsindustrin, vilket ger upphov till den distans som är villkoret för estetisering.
- ☞ Talet samt föreställningarna om ett postindustriellt samhälle är centralt för framväxten av *industrial cool*. Det förekommer dessutom en mängd aktiviteter, där inte nödvändigtvis termen postindustri används, men som ändå bidrar till historiseringen av tillverkningsindustrin. Upprättandet av industrikulturarv och industriminnen har det gemensamt med övrigt återbruk av fabriksanläggningar att vissa industriella verksamheter kopplas samman med historien. Även retoriken från nya branscher vilka profilerar sig mot tidigare industri, associerar äldre industribranscher med det förflutna.
- ☞ Ny digital teknik som på olika sätt ställs mot äldre teknik är en betydelsefull faktor. Inte minst de skildringar av övergiven och förfal-

len industri som sprids över Internet är omedelbart beroende av den digitala teknikens utveckling. Upplevelseproduktionen i såväl iscensatta som återuppståndna fabriker baseras också på möten mellan ny (digital) teknik och äldre industriella tekniker.

- ☞ Ett växande fokus på platsmarknadsföring och *branding* har skapat förutsättningar för såväl iscensatta som återuppståndna fabriker. *Brand-scapes* har satts på kartan. Inte minst urbana områden profilerar sig allt oftare som postindustriella. Platsmarknadsföringen blir ett redskap för politiker, ekonomiska intressenter och även för lokalbefolkningen.²¹¹
- ☞ Estetiseringen av förfall och en ruinromantiskt fascinerad blick på ruiner verkar ha fått ett brett genomslag, som även breder ut sig bortom lockelsen hos lämningarna från 1900-talets industrisamhälle. Förfallet kan locka på flera sätt. Ruiner och *vanitas*-symboler har även tidigare väckt fascination och frammanat berättelser. Fascinationen för förfallet kan ses som en motpol till ett brett samtida fokus på innovation, mode, konsumtion, snabb omsättning och IT-inspirerad högfrekvent uppgradering.²¹²
- ☞ Många konstnärer, formgivare och marknadsförare arbetar med återanvändning och med appropriering.²¹³ Element, bilder, produkter och konstruktioner placeras i nya sammanhang och ges ny laddning och nya betydelser. Industrins gamla "fula och skitiga" platser har blivit till en estetisk resurs. Det industriella laddas om till smakfulla objekt.

Dessa exempel på fenomen som löper samman i det tidiga 2000-talet är enbart ett tänkbart urval. Det finns säkerligen en rad andra processer och fenomen som inverkar på det jag har skrivit om i denna bok.

Listan är mer en inbjudan att fundera vidare kring dessa frågor än ett sätt att slutgiltigt knyta ihop de sammanlöpenden som bidrar till framväxten av *industrial cool*.

Det långa avståndet

Tidigare har jag kommit in på frågan vad som egentligen är coolt. Det kan vara värt att borra sig ännu djupare ner i denna frågeställning. Det finns en inneboende dynamik i det sätt varpå jag använder ordet. Spänningen uppkommer mellan det (estetiskt) tilltalande och det distanserade. Vad händer när avståndet till industrin blir alltför stort, eller för litet? Och hur definierar vi gränserna för dessa avstånd?

Låt mig först ge ytterligare ett exempel på hur äldre industri estetiseras. Här handlar det om ett förhållandevis stort avstånd till vad som är och vad som har varit industriell verksamhet. Element, symboler och bilder som associeras till 1900-talets industrisamhälle lyfts in i ett nytt sammanhang:

I Frederick, Colorado, USA, en ort 30 minuters bilfärd från Denver finns ett villaområde på den vidsträckta slätten. Husen i området liknar inte något annat i omgivningen. Här har företaget Cornerstone Homes byggt upp röda tegelhus som är imitationer av små fabriksbyggnader. Det kan ses som en kommentar till storstädernas *loft*-bostäder. Men här är det alltså inga återanvända industrilokaler det är tal om. Istället har man byggt upp en sorts kopior eller tolkningar av fabriksarkitekturen. Med namn som "The Cannery" eller "The Steam Plant" och försedda med detaljer som grova balkar och metallmarkiser skapas omedelbara associationer till 1900-talets fabriker.

Arkitekturskribenten Karrie Jacobs besökte platsen och skrev om den i *Metropolis Magazine*. Hon beskrev sig först som en person som

var motsatsen till en så kallad "cool hunter", det vill säga en person som letar upp nya trender i framväxt. Jacobs kallar sig i texten för "the uncool hunter". I Colorado hittade hon exempel på det hon upplevde som det icke-coola. För henne representeras uncool av det hon uppfattar som totalt malplacerade industriliknande tegelbyggnader.²¹⁴

Hon jämför husen med arkitektur som inspirerats av andra byggnader belägna på avlägsna platser. Och vad är egentligen skillnaden? Toscansk arkitektur i amerikansk förortsmiljö, alp-stugeliknande hus i flacka landskap eller finska stockstugor i en skånsk bokskog. Det finns mängder av liknande förflyttningar mellan olika sammanhang. Vad är det som gör att Jacobs tycker att just fabrikskopiorna i Frederick är så märkliga? Kanske har det att göra med att det fortfarande vilar en aura av autenticitet kring 1900-talets fabriker. En autenticitet som emellertid kan diskuteras i en mängd sammanhang. Just det konstnärliga loftet, den gamla fabriksbyggnaden som byggdes om till en kreativ lya för skapande storstadsbohomer har också en sorts dubbel strålgans. Dels genom den exotiska kopplingen till den gamla grova fabriksverksamheten, men även genom dess senare koppling till kreativitet, konstnärlighet och urbant kulturellt kapital.²¹⁵

Exemplet från Frederick visar på hur estetiserade fabriker är ett stilideal som kan färdas långt från den reella industriella driften. Om man sedan ska definiera vad som uppfattas som icke-coolt så kommer vi in på en estetisk diskussion om smak och stil, och ordet cool framträder återigen i sin kvicksilverliknande natur. Vissa skulle definiera fabrikskopiorna i Colorado som smaklösa. Men de visar också på en bredare förankring av postindustriell estetisering. Kan-

ske finns det fler exempel på hur industrins estetiska drag har flyttats till oväntade sammanhang?

Underströmmar

Min diskussion om framväxten av *industrial cool* har handlat om hur associationsfält formeras. Vissa associationer kring industrin har förstärkts, medan andra har tonats ner. Men det som har tonats ner finns ändå närvarande som mer eller mindre skönjbara underströmmar. Två sådana underströmmar är dels hur tillverkningsindustri trots betoning på det estetiska och det tilltalande de facto ofta handlar om både smutsiga och farliga transformationsprocesser. Dels hur estetiseringen av industrin i Västvärlden är ovillkorligen sammankopplad med och beroende av industrins utveckling i andra delar av världen. Två exempel ur medierapporteringen från tidigt 2000-tal kan illustrera dessa undanträngda aspekter av *industrial cool*.

Svart nedfall: I mitten av augusti 2007 hände något vid fabriken Nordisk Carbon Black i Malmös östra hamnområde. Ett filter havererade. Fram till nu hade fabriken verksamhet ute i industriområdet varit mer eller mindre okänd och osynlig för invånarna i regionen. Här tillverkas kimrök, vilket är kol i finfördelad form som används som förstärkningsmedel i gummiprodukter samt som svart pigment. När filtret havererade läckte röken obönhörligt ut. Utmed ett milslångt stråk i vindens riktning spred sig de finfördelade kolpartiklarna och täckte över landskapet med ett gråsvart flor. Röken letade sig in även bakom stängda dörrar och fönster. Mat, textilier, möbler, husdjur och trädgårdar färgades av det svarta nedfallet. På saneringsbolaget OCAB i Malmö svarade Niklas Roslund på frågor:

- Folk undrar vad de ska göra med soten i huset. Hårda plana ytor kan man torka av. Men man bör inte gå på mattor eller sätta sig i möbler av tyg. Textilier kräver en speciell rengöring, annars smetar man bara in sotet.
- Beskeden gör folk förtvivalade. Men det är inget att be för, säger Niklas Roslund.²¹⁶

Miljöinspektör Dan Zimmerman uttalade sig om nedfallets eventuella hälsovådighet. Han tonade ner riskerna, men med viss reservation:

- Men personer som har problem med andningsvägarna, till exempel astma, bör ta kontakt med vården om de får besvär. Partiklarna är fina och går ner i luftvägarna. Även frukt och grönsaker från trädgårdarna i det drabbade området bör hanteras noga, tycker miljöinspektören.
- Ska man äta av detta i höst bör man nog skölja det noga.²¹⁷

Utsläppet fick inte några katastrofala konsekvenser, även om det gav obehag och skapade en hel del förtvivlan bland de drabbade. Men industrihaveriet och det svarta nedfallet var en tydlig påminnelse om den destruktiva potential som kan finnas i de ofta kraftfulla transformationsprocesser som tar plats i fabriker. Denna potential tonas ner när industrin estetiseras. Potentialen finns där som en underström, som en i viss mån spänningsskapande osäkerhet kring vad det är för krafter som tyglas inom ramarna för industrins standardiserade processer. När kimröken läckte ut blev, om man så vill, distansen till de industriella praktikerna alltför kort.

AVSLUTNING

Iscensatta fabriker döljer effektivt industrins mörka sidor. Opassande inslag i industriella *brandscares* sorteras bort. I Den transparenta fabriken frammanas bilden av bilbygge som något mjukt, graciöst och följsamt teatralt. Då göms emellertid centrala delar av processen undan. Transformationen av råmaterial till en färdig Phaeton är en både krävande och tung process, men bakom fabriken glasfasader förefaller det vara en friktionsfri föreställning.

Återuppståndna fabriker, såsom fabrikerna i Ruhr, har en gång täckts av hälsovådligt nedfall och sot. Buller och larm har varit allestädes närvarande bland koksugnar, transportband, gruvschakt, bunkrar och masugnar. Nu har dessa inslag blivit mindre påtagliga. Man kan uppleva spåren av dem i den patinerade infrastrukturen. Men man slipper den infernalisiska hettan och dammet i luftvägarna. Idag kan man som avslutning på en guidad tur vid Zollverein gå genom katakomblika tegelklädda rökgångar från koksugnar. Fram till en mindre underjordisk hall: Detta är nederdelen av en nästan hundra meter hög skorsten. Man kan se upp mot den runda öppningen där ljuset lyser in i tegelcylinderns nu fuktiga och kalla innanmäte. Här strömmade tidigare heta och giftiga gaser på sin väg ut i luften och landskapet. Här skickades röken upp i luften. Röken som sedan föll ner som ett flor över Ruhrområdets grämelerade omgivningar. Innan fabriken lades ner och sedan återuppstod som en estetiserad arena för postindustriell upplevelseproduktion kvälde röken fram i moln över landskapet. Kimröken, en sommardag i Malmö, var en anomali. Utsläppet var en störning som påminde om det som en gång var normalt i mängder av europeiska fabriker och industriområden. En påminnelse om vad som döljs när industrier estetiseras.

Gift på butikshyllan: Under 2007 rapporterade massmedierna om giftig blyfärg i leksaker, om giftiga färgämnen i textilier, om rester av gifter i mat.

Bara några veckor efter att Mattel drog tillbaka tusentals farliga leksaker från handeln är det nu dags igen. Otillåtna mängder bly har hittats i totalt elva leksaker. Sex av dem säljs i Sverige. 2 743 produkter berörs.

Det handlar bland annat om små hundar och katter som säljs tillsammans med Barbiedockor. Undersökningar har visat att den färg som leksakerna har målats med innehåller för höga halter bly. Förutom Barbietillbehör berörs en leksaksbil från Fisher-Price.²¹⁸

Flera av produkterna i larmrapporterna var producerade i Kina. Rapporterna skapade oro hos konsumenter, och produkterna återkallades av distributörer och återförsäljare. Larmen väckte snart också frågor om vad som egentligen försiggår i alla dessa från Europa avlägsna fabriker. Arbetarna i Sydostasiens i Europeiska mått mätt lågavlönade industri ingår inte i estetiserade *brandsapes*. De står i regel för det mer osynliga arbete som Västvärldens masskonsumtion baseras på.

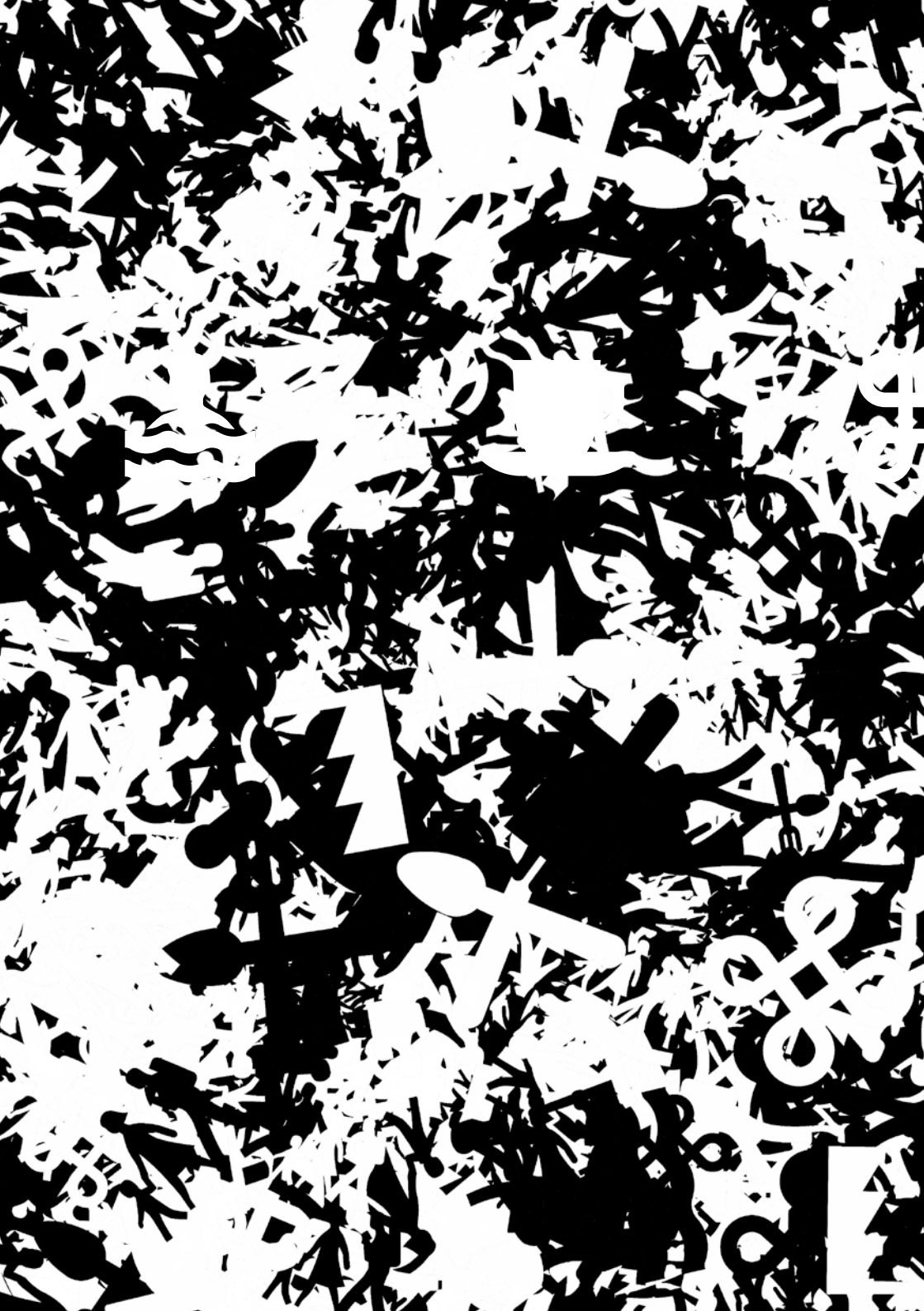
I en värld präglad av globaliserad handel är framväxten av *industrial cool* i en del av världen sammanlänkad med processer i andra delar av världen. För att VW-koncernen i Den transparenta fabriken ska kunna producera så spektakulärt, och ej så lönsamt som möjligt, så måste den lönsamma produktionen ta plats nån annanstans i koncernen. Eller hos underleverantörer som producerar och levererar billigt till skådespelet i fabriker som den i Dresden.²¹⁹

AVSLUTNING

I de nya verksamheter som nu huserar i återuppståndna fabriker finner man ofta nytillverkade produkter som tillverkats under förhållanden som kanske påminner mer om det tidigare tuffa tillverkningsarbetet i de gamla fabrikerna än om upplevelseproduktionen i konsthallar och museer. I Red dot designmuseet radas till exempel glänsande produkter upp i utställningarna. Dessa produkter har den tjuskraft som nytillverkade varor ofta har. De är skinande och oanvända. Här står de i speciell kontrast till den patinerade och slitna fabriksmiljön. Men dessa designprisade föremål har kanske i flera fall passerat betydligt mindre estetiskt tilltalande miljöer och praktiker på sin väg från geografiskt avlägsna fabriker. Nu ligger de istället och glänsar i montrar med 1900-talets skrovliga industriella lämningar som bakgrund.



Föreställningar om det postindustriella samhället och estetiseringen av industrin är som sagt beroende av processer med global utsträckning. Vi lever fortfarande i ett samhälle präglad av industri. Men de platser där merparten av de produkter vi omges av tillverkas är inte de som syns mest. Istället sker det i stora delar av västvärlden ett synliggörande av en förändrad tillverkningsindustri. Rekreativa fabriker hamnar i blickfånget. *Brandscapes* växer fram, platser marknadsförs och estetiseras, associationsfält formeras. Industrisamhället framställs som ett historiskt fenomen. Det sker ett avståndstagande till delar av det industriella, medan andra delar synligörs och förstärks. Jag har i denna bok försökt att bidra till förståelsen för dessa processer genom att med hjälp av termen *industrial cool* tolka fenomenet postindustriella fabriker.





NOTER

- 1 Jag har valt att använda mig av detta engelska uttryck, eftersom jag inte har hittat någon motsvarande svensk ordkombination som på ett bra sätt fångar dess betydelse.
- 2 Jfr Welsch 1996:2.
- 3 Short et al 1993; jfr Hospers 2004.
- 4 När det gäller föreställningar om det postindustriella vill jag inte inkorporera analysen i nån sorts övergripande *grand theory* om ekonomisk, social och kulturell förändring. Framväxten av de fenomen jag tar mig an går i viss mån att koppla samman med idéer om det postindustriella samhället, men det finns även kopplingar till en längre historisk kontinuitet. Processerna av estetisering och historisering av det industriella inbegriper en hel del glapp och ibland motsägelsefulla fenomen, något som kommer att framgå i analyserna av de empiriska exemplen.
- 5 Bell 1973, se Isacson 2003:22, jfr Schoug 2003:10f. Det postindustriella har av teoretiker kopplats samman med olika idéer om samhällelig förändring (se Kumar 2005:61). Termen har också varit flitigt debatterad, inte minst har dess betoning på industrialismen som något förflutet varit omtvistad.
- 6 För att betona att nya näringar får en framträdande roll utan att äldre industri förvinner har flera forskare, framförallt ekonomi-historiker valt att tala om en tredje industriell revolution istället för om en postindustriell fas, se: Isacson 2003:37ff; Storm 2008:15.
- 7 Nisser 2002:217. Olika initiativ att bevara industriella minnen kan spåras tillbaka i stort sett till industrins begynnelse, något som Svante Beckman påpekar i en analys av industriarv och kulturmiljövård (Beckman 2005:137).
- 8 Baserat på frasen "gräv där du står", en folklig rörelse med fokus på lokal identitet och kulturarv. Se Aronsson 2004:169.
- 9 Isacson 2003:29ff.
- 10 Beckman 2005:142.
- 11 Se Kirshenblatt-Gimblett 1998; Ronström 2001.
- 12 Schneider 2003; jfr Strömberg 2007:260.
- 13 Det går emellertid inte att dra någon tydlig skiljelinje mellan det känslomässiga och det pedagogiska. Antropologen Arnd Schneider har analyserat termen appropriering i förhållande till konst och identitet, och betonar hur det som approprieras inte bara laddas om och ges nytt värde, utan hur det också finns en hermeneutisk

NOTER

- dimension. Genom appropriering eller estetiskt återbruk skapas ofta en sorts vilja till förståelse, se Schneider 2003.
- 14 Aronsson 2004:168.
- 15 Riewoldt 2002, Klingmann 2007.
- 16 Ibid:55.
- 17 Lash och Lury 2007:9.
- 18 Löfgren 2005a; O'Dell 2005.
- 19 Zukin 1988:73, förf. översättning.
- 20 I *The New Waterfront: A Worldwide Urban Success Story* skriver Anne Breen och Dick Rigby entusiastiskt om denna omvandling. I bokens inledande mening sätts tonen: "Rising from the debris of old piers, out of the rubble of discarded (or bombed) industrial factories, and emerging from fenced-off precincts or on newly created land, major waterfront transformations are occurring around the globe today." (Breen & Rigby 1996:25). För en mer kritisk hållning till så kallad *waterfront redevelopment* se Dovey 2005.
- 21 Zukin 1988:81.
- 22 Jfr Sörlin 2003.
- 23 Amin & Thrift 2007:151; jfr Short et al 1993; Ek 2007; Florida 2002.
- 24 När det gäller omvandlingen av *brownfields* till tilltalande postindustriella landskap har det amerikanska företaget D.I.R.T. Studio, drivet av Julie Bargmann gjort sig ett namn internationellt. De använder sig av en estetik som harmonierar med fenomenet *industrial cool*. På företagets webbplats beskrivs vad som motiverar deras arbete: "D.I.R.T. studio operates out of a love for the landscape, a concern for marginalized communities and an obsession with urban regeneration. We feel obligated, better yet, inspired to remake fallow Brownfields and derelict terrain into renewed landscapes of ecological and cultural production.(www.dirtstudio.com/).
- 25 Jfr. Amin & Thrift 2004; du Gay & Pryke 2002; Thrift 2001, Löfgren & Willim 2005.
- 26 Arbete och arbetsliv är ett forskningsområde som har varit och är omfattande. En rad kulturforskare har ur olika perspektiv sett på (industri-)arbetets karaktär och villkor i olika tider. Min doktorsavhandling (Willim 2002) som tog utgångspunkt i företaget Framfab var ett bidrag till den redan omfattande etnologiska forskningen om arbetsliv. Även från musei-håll har intresset för arbetsliv varit betydande (se Fägerborg 2006).
- 27 Se Willim 2002, 2003, Löfgren & Willim 2005. I det svensk-danska Øforsk-finansierade forskningsprojektet. *Two nations for the price of one* ingick jag i en grupp av forskare som studerade besöksnäringen i Öresundsregionen inom ramarna för upplevelseekonomin. Här gjorde jag vissa studier av hur äldre industri i framförallt

- Malmö laddades om, se Willim 2005.
- 28 Jfr Eriksson 2007.
- 29 O'Dell 2005:16. Texten är inledningskapitlet till boken *Experiencescapes*, där ett antal skandinaviska forskare med inriktning mot turism skriver om kommodifieringen av upplevelser. Jag skriver själv ett kapitel om *industrial cool*.
- 30 Se Schneider 2006.
- 31 Solid Pleasure (www.pleasure.org). Webbplatsen driver jag tillsammans med Petter Duvander. På adressen www.industrialcool.net kommer även en del audiovisuella gestaltningar efterhand att presenteras.
- 32 Marcus skriver tillsammans med konstnären Fernando Calzadilla om etnografins möte med konstnärlig gestaltning. Han uttrycker en viss besvikelse över att antropologins *writing culture*-debatt under 1980- och 1990-talen inte ledde till fler försök vad gäller formerna för etnografiskt experimenterande. Han ser emellertid ljus på senare försök att förena konst med etnografi. I texten diskuteras kopplingar mellan teater och etnografi: "Ethnography is much richer if it collaborates with the practices of other intellectual crafts that have a kinship and resemblance to it – as in the case of scenography in the theater. The debates and discussions of collaboration in these cases promise outcomes more complex and interesting than just 'the monograph' or 'the essay' into which all experiments in anthropology seemingly must end, or merely the 'mise-en-scène' of theatre or the installation of performance art, which otherwise lack the intensity and theoretical depth of ethnography" (Calzadilla and Marcus 2006:97f). Texten ingår i antologin *Contemporary Art and Anthropology*, redigerad av Arnd Schneider och Christopher Wright, som genom flera exempel tar upp hur antropologin och samtidskonsten kan utvecklas genom möten.
- 33 Se IC1 – The Birth of Industrial Cool. (www.pleasure.org/ic1/).
- 34 Se Skiftet. (www.pleasure.org/skiftet/).
- 35 Nationalencyklopedin. (www.ne.se/).
- 36 Fornäs 2001:375.
- 37 Ibid.
- 38 Se Willim 2002, 2003.
- 39 Jfr Beckman 2005:137.
- 40 Jfr Backhaus 2003.
- 41 Jfr Ristilammi 2003:119ff.
- 42 Jfr Brunnström 1990; Darley 2003.
- 43 Huyssen 2006:8.
- 44 MacAdams 2002:14ff.
- 45 Löfgren 2005:63.

NOTER

- 46 MacAdams 2002:20.
47 Se Paredes 2006.
48 Jfr Lash & Lury 2007.
49 Darley 2003:157ff.
50 Arkitekt och byggare bakom projektet var Samuel Wyatt. När han i februari 1783 skrev till Matthew Boulton, vars nyutvecklade ångmaskin skulle driva anläggningen, var han påtagligt entusiastisk över den i staden så centralt belägna fabriken. "...a Mill in Town, the Spot is ready; and the most Central that you can imagine, it bids fair to be one of the most advantageous concerns I have ever heard of" (i Skempton 1971: 58).
- 51 Darley 2003:18.
52 Darley 2003:82.
53 Jfr Darley 2003.
54 Nye 1996.
55 Nye 1996:6.
56 Ibid.
57 Ibid:7 (förf. översättning).
58 Löfgren 1999:27 (förf. översättning).
59 Ibid 28.
60 Nye 1996:126 (förf. översättning).
61 Ibid 115 (förf. översättning).
62 Patton 2002.
63 Jfr Darley 2003.
64 Brandt 2006:3.
65 Die Gläserne Manufaktur (www.glaesernemanufaktur.de), (förf. översättning).
66 Namnet på bilmodellen Phaeton kommer från grekisk mytologi. Phaeton, son till solguden Helios, lyckades övertala sin far att under en dag få köra solgudens vagn över himlavalvet. Oförmögen att hantera vagnen skapade han såväl sönderfrusna som brända landskap världen över. Till slut tvingades Zeus skjuta ner den minst sagt vårdslöse föraren med en åskvigg för att undvika total katastrof (se Frerichs 2005). Denna koppling till bilnamnet Phaetons härkomst syns knappast i VWs marknadsföring. Man kan hänvisa till att Phaeton var solgudens son som fick köra faderns vagn under en dag, men det fortsatta ödet betonas knappast. (Tack till Sven-Erik Klinkmann som uppmärksammade kopplingen).
- 67 Förf. översättning.
68 Riewoldt 2002:7.
69 Ibid:102.

INDUSTRIAL COOL

- 70 "The borrowings from the entertainment industry are obvious in these multi-media-packed places of pilgrimage. For the perfect examples, look no further than automobile brands such as VW and BMW, who have transferred the theme park concept en bloc to their automotive worlds of experience." (Riewoldt 2002:9).
- 71 Klingmann 2007.
- 72 Ibid:2.
- 73 "The all-glass assembly plant arose from the idea of combining car assembly and the customer. The production levels are also stages, on which manufacturing takes place as a permanent event. The customer can thus be present at the 'birth' of his or her car. In industry, production and purchase are usually kept separate. Products are widely distributed, then brought to our attention through marketing campaigns. We wanted to bring production and purchase together again. The structure and all the other functions and processes followed on from this" (Henn i Profile. Magazin über Architektur 01/2003:9).
- 74 Jfr Hesmondhalgh 2002; Lash & Lury 2007.
- 75 Ritzer skriver om "...the contrary pressures that enchant and disenchant consumers" (1999:xi).
- 76 Jfr Gilmore & Pine 2007.
- 77 Ritzer 1999:9 (förf. översättning).
- 78 Ibid:101 (förf. översättning).
- 79 Debord 1994.
- 80 Ritzer 1999:104ff.
- 81 Nye 1996:131.
- 82 Förf. översättning. "Gazing into the boilers of the steel mill, he writes, "we looked through blue glasses and saw typhoons of flame leaping white against the brick walls, Niagaras of tumbling, turbulent, tumultuous, white waters of flame and fire, awe-inspiring, soul-subduing romance! Romance! Romance of Power! (ibid).
- 83 Priddle 2003:45.
- 84 Becker 2001:199.
- 85 Se Cecilia Fredrikssons avhandling om konsumtion och EPA-varuhuset, där hon skriver om glasets och skyltfönstrets funktion i förhållande till synen och övriga sinnen (1998:106ff).
- 86 I Malmö konsthall år 2000.
- 87 Friedberg 2006:115ff.
- 88 Why do you call the factory a "Manufaktur"?
By choosing this name for the plant where its luxury-class saloon is made, Volkswagen is consciously making a link back to the long tradition of craftsmanship in

NOTER

- Saxony. The "Manufakturen", or manufactories, as they are known here, such as the Meissen porcelain works and the clock and watchmakers of Gashütten are world-famous. A similar tradition of precise and exclusive workmanship in assembling the prefabricated components has been adopted at "Die Gläserne Manufaktur". Innovative production methods and traditional craftsmanship are combined to create unique specimens which are unparalleled in the automotive world. There is scarcely another place in the world where automobiles are built with the same detailed care and precise craftsmanship. This justifies our claim that we are setting new standards for cars with our new Volkswagen premium class." (Die Gläserne Manufaktur. (www.glaesernemanufaktur.de/); jfr Sennett 2008).
- 89 Harvey 1989:125ff.
- 90 Arvastson 2004:93.
- 91 "Flexible accumulation, as I shall tentatively call it, is marked by a direct confrontation with the rigidities of Fordism. It rests on flexibility with respect to labour processes, labour markets, products, and patterns of consumption. It is characterized by the emergence of entirely new sectors of production, new ways of providing financial services, new markets, and above all, greatly intensified rates of commercial, technological, and organizational innovation" (Harvey 1989:147).
- 92 Kostaboda. (www.kostaboda.se/).
- 93 När den globala sprit- och ölkoncernen Carlsberg 1995 öppnade sitt nyrenoverade besökscenter i Köpenhamn blev The Jacobsen Brewhouse en viktig del. Döpt efter företagets grundare och inrymd i en fabriksbyggnad av tegel är brygghuset en arena för att presentera företagets smalare sortiment av ölsorter. Traditionen och det anrika i fabriksmiljön lyfts fram, men man betonar också att verksamheten är framtidsorienterad och del av en tekniskt banbrytande satsning."The Jacobsen Brewhouse is a live exhibition of beer culture and classic brewing skills. The bar of the two storey brewery, which is located in listed buildings of historical interest, offers visitors a panoramic view of the shining copper beer kettles in which Carlsberg's series of special beers intended particularly for beer connoisseurs are brewed" (Carlsberg. (www.carlsberg.dk); se Modern Brewery Age, May 30, 2005).
- 94 "Each individual car produced here is carefully and precisely assembled, predominantly by hand. In this way, mechanical processes are supplemented or completely replaced by human skill and intelligence. The symbiosis of manual skill and top quality standards turns each vehicle into an individually assembled masterpiece. A quality product with an unique aura. A car with its own personality" (Die Gläserne Manufaktur. (www.glaesernemanufaktur.de/)). I småskaliga och mer exklusiva bilfabriker har denna retorik förekommit under lång tid. Bilar som Bugatti och Bent-

ley har marknadsförts som tillverkade i hantverksmässig anda. Men i samband med mer automatiserad storskalig bilindustri har retoriken mer handlat om snabb och industriellt effektiv produktion.

- 95 Företaget Demag Cranes and Components, som har levererat utrustning vilken lyfter och vrider bilarna medan de monteras ihop av arbetarna i fabriken, visar hur de lägger vikt vid god ergonomi och teknik anpassad efter mänskliga behov, men hur tekniken även ska vara fascinerande: "The 7 x 9.2 m large assembly platforms that weight up to 12 t are called scales at VW, as their shape resembles fish scales. The fish scale conveyor, the average circumference of which is some 265 m, runs at a variable speed in an enclosed oval. Integration of the fishscale sections in the parquet floor is virtually seamless, which means that they only seem to be a moving part of the factory floor" (Demag Journal June 2003:7).
- 96 "All business, as well as the work that defines it, from executive suites to factory floors, demands the same kind of performance as that featured on Broadway and in ballparks. In the Experience Economy, performers of all sorts – executives, managers, and other laborers – must take a different view of their occupations. Work is theatre" (Gilmore & Pine 1999:103).
- 97 Internationaler Kompositionswettbewerb (International Composing Competition). (www.composition-forum.org/).
- 98 Rauterberg 1999.
- 99 Jfr Hein 2000.
- 100 Henn Architekten. (www.henn.com/)
- 101 Riewoldt 2002:8.
- 102 Short et al 1993:208.
- 103 Landeshauptstadt Dresden – Tourismus. (www.dresden.de/dwt/).
- 104 Florida 2002.
- 105 ISKA (www.iska.nu).
- 106 Short et al 1993.
- 107 Amin & Thrift 2007:152.
- 108 Thrift 2005:133.
- 109 What is the CarGo tram?
The cargo tram was specially developed to transport car parts from the logistics centre in Dresden-Friedrichstadt to "Die Gläserne Manufaktur" at Strassburger Platz in an environmentally friendly way, using the existing tram tracks. These trams can be loaded from either side with up to 60 tons, equivalent to 3 truckloads"(Die Gläserne Manufaktur. (www.glaesernemanufaktur.de)).
- 110 Jfr Strannegård & Salzer-Mörling 2002.

NOTER

- 111 Eisenstein 2003.
- 112 Jfr Bergman 2004:196; Becker et al 2001.
- 113 Losers and winners. (www.losers-and-winners.net) Under 2007 omvärderades även det finska dagbrottet Mustavaara. Undersökningar gjordes av företaget Adriana Resources om en eventuell nyöppning av gruvan. Liknande prospekteringar och analyser tog även plats i andra gruvor i olika delar av Europa.
- 114 Förf. översättning. "Welcome to a World Heritage Site. To a one-of-a-kind place in the heart of the Ruhr district, just in the north of Essen. It has always been enchanting in its own way – today it is the very symbol of the area: an imaginative giant, now under historical preservation, it has seen a renaissance inside its monumental buildings. High time for your visit to Zollverein: we welcome you warmly!" (Zollverein. An Experience. Informationsbroschyr 2007).
- 115 Bösch 2006:11ff.
- 116 Gångarna är inte tillgängliga för besökare, men vissa hoppas på att de en gång kommer att öppnas (Bösch 2006:86f).
- 117 Willkommen in der metropole Ruhr 2007:33.
- 118 Jfr Mainzer 2006.
- 119 Willkommen in der metropole Ruhr 2007:34.
- 120 Bösch 2006:91.
- 121 "The Masterplan consists of a band around the former historic site, containing the necessary new programs and functions. The prominent buildings and plants are enclosed within a single footpath which runs all the way round the complex. Here visitors can go walking, jogging or inline skating. Numerous connecting paths will be built between this 3,500 meter long ringway and the surrounding streets, connecting the site to the north of Essen. (...) The allocation of new programs in the periphery allows the old buildings to maintain their grandeur and strong impact on the visitor. (...)

10,000 square meters of the Zollverein site are to become home to companies from the fields of design, architecture, exhibition construction, advertising, marketing and communication.

The "Creative Village" will have space for start-ups and young companies. Here students and graduates of the Zollverein School of Management and Design will be able to make professional contacts or found new companies themselves.

With its many ambitious plans and projects, Zollverein is making its mark as a leading international location for design. The exploitation and expansion of this potential will determine further developments in the coming years" (Arcspace - architecture online. (www.arcspace.com/)).

INDUSTRIAL COOL

- 122 Jfr Shackel & Palus 2006:52f.
- 123 Kirshenblatt-Gimblett 2006.
- 124 Jfr Jönsson & Svensson 2005.
- 125 Turtinen 2006:60.
- 126 Ibid:61.
- 127 "As an industrial landscape, the Zollverein mine has a high level of authenticity. It comprises all the components of intensive 19th and 20th century industrial exploitation (...) ICOMOS was very impressed by the meticulous and sensitive conservation and adaptive reuse of the 1930s buildings. It was, however, concerned about the interventions in the coking plant, now managed by an arts organization, and also by a proposal to build a five-storey glass block on top of the washing plant, to house a postgraduate institute of art and design" (Advisory board evaluation 2001, Zollverein, Germany).
- 128 Jfr. diskussionerna i Wera Grahns avhandling *Känn dig själv* som tar upp frågor om genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer. Hon använder sig, inspirerad av feministisk forskning, av monstermetaforen för att diskutera det som hamnar i en kulturell gråzon, det som till exempel varken är natur eller kultur (2006:44). Det delvis kontrollerade förfallet vid Zollverein är också ett fenomen som kan placeras i en "monstruös" svårdefinierad gråzon.
- 129 "...patina is a slippery property of material life, ever open to faking as well as crude handling. The patina of objects takes on its full meaning only in a proper context, of both other objects and spaces for these assemblies of objects and persons who know how to indicate, through their bodily practices, their relationships to these objects." (Appadurai 1997:75).
- 130 "This becomes an architectural intervention with a sardonic touch – underlining the present-day transition from back-breaking work to an age of leisure"(I: Deutschlandschaft 2005 – Epizentren der peripherie. (www.deutschlandschaft.de/)).
- 131 Kulturdatenbank. (www.kulturserver.de).
- 132 Säverman 2005.
- 133 Zollverein. (www.zollverein.de).
- 134 Jfr. Gotham 2005:227.
- 135 Jardner 2007:2.
- 136 "It was here, that hot iron ore was flowing, that a thousand fires were glowing in the night. In Duisburg-Meiderich the blast furnaces were active 24 hours a day. 365 days a year. One cannot imagine modern life without the raw material, set free from iron ore. 57 million tons in more than 80 years. From 1903 till 1985. Then the last shift began. But it was not an end, rather a start. The blast furnace

NOTER

- plant was put on the back burner and changed into an almost worldwide unique park scenery, the North Duisburg Landscape Park. New life in front of old blast furnaces. A change of structure in its most beautiful way: Fascinating recreation in an area that had its hallmark impressed upon by traces of hard work. Fresh young greens sprouting from old cathedrals of industry.” (North Duisburg Landscape Park, marknadsföringsbroschyr)
- 137 Amin och Thrift 2007.
- 138 Jfr Lange 2005.
- 139 ”For me, even man-made industrialism is part of nature. It’s part of the elements of our history” (I: Fitzgerald 2003).
- 140 Verdi 2004.
- 141 Jfr Sivaramakrishnan & Vaccaro 2006.
- 142 Storm 2008:125.
- 143 ”What is a beach, what can a beach be used for? In the 1990s the Lego toy producers developed a transnational holiday world called Paradisa in the esperanto of the global toy industry. If you bought kit number 6410 (and were over the age of six) you would be able to construct your own beach, with the following basic ingredients: 1 palm tree, 2 bathing huts, 1 parasol, 2 deck chairs, 1 surfboard, 1 fishing rod, 1 speedboat, 1 portable cassette player, 1 beach bar (complete with waiter and exotic drinks), 1 male and 1 female vacationer in swimsuits. The bricolage of props and activities comes from different settings and epochs all around the world and now, integrated and globalized, becomes a familiar place to play at being a teenager, a grownup, a tourist ”(Löfgren 1999:215).
- 144 För de som jobbar i baren, är den industriromantiska parken fortfarande en arbetsplats. Baren illustrerar väl hur tjänsteyrken i många fall ersätter tillverkningsindustrins arbeten.
- 145 ”All the products on show are winners from the red dot design award, one of the world’s leading and largest design competitions which is staged annually by the Design Zentrum Nordrhein Westfalen. The best products of each year are awarded the red dot, the seal of quality for outstanding design achievements, by an international jury. The award-winning products are shown for four weeks each year in a special exhibition in the Stoker’s Hall at the red dot design museum. The products are then integrated in the permanent exhibition at the museum and displayed there for at least one year.” (Red Dot Online (www.red-dot.org/)).
- 146 ”When night falls over Duisburg, the blast furnaces turn into green-eyed monsters. ”Park & Light” in Meiderich. Artificial light in its truest meaning. The English light artist Jonathan Park lets his light shine for Duisburg citizens with his spectacular work of art. By press, radio and TV this illumination show is known throughout

INDUSTRIAL COOL

- Germany. You can watch the fiery blast furnaces live and in colour. Each weekend and on holidays, you are guided through blue-red-green darkness. So, come on, burn the midnight oil and let it begin to dawn on you" (North Duisburg Landscape Park, marknadsföringsbroschyr).
- 147 Bille & Sørensen 2007.
- 148 Virilio 1986.
- 149 Jfr Willim 2003.
- 150 Jfr Harvey 1989.
- 151 Thrift 2001.
- 152 Jfr Aronsson 2004.
- 153 Ehn & Frykman 2007.
- 154 Ibid:51f.
- 155 Jfr Sörlin 2003.
- 156 Jfr Eva Knuts avhandling *Något gammalt, något nytt – skapandet av bröllopsföreställningar* (2006), se även *ETN:RIT*, nr 4 av den etnologiska skriftserien ETN som handlar om livets högtider och ritualer. Numret finns att ladda ner här: www.etn.lu.se/etn/.
- 157 "Wir müssen erkennen, daß die Industrie mit ihren gewaltigen Bauten nicht mehr ein störendes Glied in unserem Stadtbild und in der Landschaft ist, sondern ein Symbol der Arbeit, ein Denkmal der Stadt, das jeder Bürger mit wenigstens ebenso großem Stolz dem Fremden zeigen soll, wie seine öffentlichen Gebäude." (Fritz Schupp, 1929 I: Bösch 2006:89) Citatet i huvudtexten är översatt av förf.
- 158 Jfr Ooi 2002.
- 159 Karlsson 2004.
- 160 Jfr Herbert 1997.
- 161 "the artist's task shifted from invention to recycling, from expressing a new vision for the future to developing new ethical collaborations to deal with the legacies of the machine age. The dustbins of history have become the key sites for cultural renewal." (Friedman i: Papastergiadis 2006:466).
- 162 Lange 2005.
- 163 Exempel på Naoya Hatakeyamas verk är Lime Works (Factory Series) 1991-94). Tom Paivas monumentala foton av industrier presenteras i boken *Industrial Night* (se: *Tom Paiva Photography*. (www.tompaiva.com/). Troy Paivas bok *Lost America*, som innehåller foton av övergivna inte bara industriella miljöer i den amerikanska mellanvästern finns att beskåda på: *Lost America*. (www.lostamerica.com/).
- 164 Jörnmark 2007. När detta skrivs har uppföljaren *Övergivna platser 2* precis givits ut. Svenska ruinmiljöer är också temat i fotoboken *Öde – Det bortglömda Sverige* (2008), av Hampus Hedelius.

NOTER

- 165 Ibid:14.
- 166 Laurén 2007.
- 167 Ibid.
- 168 Jörnmark 2007:7.
- 169 Joelsson 2008.
- 170 En bok som också tar sin utgångspunkt i rostens symboliska kraft är *När tiden byter fot - En resa genom det västsvenska rostbältet* (2001) av Örjan Nyström, Bo Westlund och Tommy Rygielski. Med utgångspunkt i järnvägens förändrade roll diskuterar och skildrar de fotografiskt det de kallar ett "rostindustriellt" landskap.
- 171 *Rostsverige*. (www.rostsverige.blogs.se).
- 172 Ibid.
- 173 Kullberg 2007.
- 174 *Övergivna platser*. (www.jornmark.se).
- 175 Det finns fler exempel på svenska webbplatser som intresserar sig för förfall från ett nära förflutet. Några exempel är *Residuer. Bloggen om sådant som blivit kvar*, (www.residuer.blogspot.com), *Modern Swedish Ruins* (www.swedishruins.se) eller *Tomt och öde* (<http://tomtochode.se>). När detta skrives är dock Jörnmarks *Övergivna platser* den mest uppmärksammade.
- 176 *Rostsverige*. (www.rostsverige.blogs.se).
- 177 "I photograph modern ruins because I find it disturbing to find familiar objects and technology to be abandoned. I'm reminded that nothing is permanent, that everything is always in a state of transition. And we see ourselves in our own transitions, sometimes too focused on where we're going to notice and appreciate where we are" (Modern Ruins. (www.modern-ruins.com)).
- 178 "So you've taken pictures of the Alcoa factory that was my childhood fascination? Did you sneak through a window, and look up at fallen dust blanketed stairs? Did you hear loud thumping in the dark? Those were the sounds of the criminals who lived in that factory and plotted their crimes through out the night. I was always very quiet in there, and always got out very fast. But even when I was outside, surrounded by faded, scragally grasses and bright yellow danger signs I could still feel the life that had once come to work every day. I could still smell the sweat and see the small paths left by heavy boots in the ground. But hey, I was only eight and I really did believe that each time I left that edifice, there was a man watching me leave from the top window. He was probably an ex-worker who lost his livelihood when he lost his job, and that was probably his oil soiled, stiffened, leather glove that I had just stepped on, so I began to run as fast as I could... maybe that's why I spend my time in the places that time has passed by" (Ibid).

- 179 Jfr Deyo & Leibowitz 2003.
- 180 Williams 2001.
- 181 Samband finns även med hur stadsmiljöer används för rollspel, iscensättningar eller olika typer av spel samt för extrema sporter som *urban climbing* eller för konstformer som *parkour*. *Parkour*, eller på engelska *freerunning* alternativt *street climbing*, handlar om att hitta alternativa sätt att röra sig på, och om att ta sig förbi alla tänkbara hinder på ett så harmoniskt och estetiskt sätt som möjligt genom att endast använda sig av sin kropp. *Parkour* utövas främst i stadsmiljö och några av poängerna är att synen på miljöer liksom kroppens funktion i staden förändras i utövandet. Vissa utövare finner inspiration i filmer som *The Matrix* och *Spiderman*, där rollfigurerna klättrar och springer på väggar, hoppar mellan tak och utför andra iögonfallande rörelser (se: Le Parkour Sweden. (www.le-parkour.se). En svensk webbplats som sammanför flera av dessa strömningar är *Verklighetsspel* (www.verklighetsspel.se).
- 182 "I find it sad that most people go through life oblivious to the countless — free — wonders around them. Too many of us think the only things worth looking at in our cities and towns are those safe and sanitized attractions that require an admission fee. It's no wonder people feel unfulfilled as they shuffle through the maze of velvet ropes on their way out through the gift shop" (Infiltration. (www.infiltration.org)).
- 183 Några välbesökta webbplatser om *urban exploration* är ovan refererade *Infiltration*. (www.infiltration.org) och *Jinx Magazine* (www.jinxmagazine.com). En föregångsgestalt, som också startade magasinet *Infiltration*, kom från Toronto och gick under namnet Ninjalicious (se citatet i föregående not). 2005 gick han bort blott 31 år gammal.
- 184 Ett svenskt sammanhang där det försiggår diskussion och inspel om *urban exploration* är webbplatsen *Flashback forum*. (<https://www.flashback.info/forumdisplay.php?f=76>)
- 185 LeBlanc 2005.
- 186 *Dubtown Industriekultur*. (www.dubtown.de).
- 187 "Once a building no longer serves its purpose, and all of its functionality ceases to exist, it becomes truly fascinating. Each room is transforming into something new at its own rate, yielding to the forces of nature as it reclaims man's creation.
- The corrosion and decay paint vibrant colors across otherwise dull surfaces, lit only by natural sunlight spilling into the spaces at unaccustomed angles. Each object left behind becomes more significant than it has ever been, hinting at the life prior to its disuse. Floors collapse and walls cave in without care; if you get hurt, no one is here to help you.

NOTER

- This is a lonesome alien world whose dark corners and peeling walls have gotten a hold of me and many others; this affinity for derelict structures and often dangerous excitement is the core essence of urban exploring, in my opinion" (Opacity. (www.opacity.us)).
- 188 Parker 2005.
- 189 Jfr Bukatman 2003.
- 190 "It is interesting to note that technology has typically been one of the primary causes of the apocalypse in many of these films, and, while still relying on technology, it is the more manually operated old technology that becomes the tool of choice for the survivors, while modern technology is absent or shown discarded. Similarly, the sounds and soundscapes in these projected futures, rather than being those of the high-tech cheerful bleeping of modern-day computer and electronics equipment, are, as already mentioned, most often low-tech loud metallic clanking, hydraulic pumps, hissing steam, mains hum and electric drones" (Tagg & Collins 2001:3; jfr Dery 1996; jfr Åkesson 2005).
- 191 Jfr Collins 2005.
- 192 Det kanadensiska bandet *LCEDP - De L'utilite Des Convoyeurs* är ett exempel som tydliggör kopplingen. 2005 beskrevs bandets musik såhär: "Themed around the ever-popular idea of urban exploration LCEDP has created an album of noise infested industrial music that offers a relentless assault of harsh rhythmical compositions that explore the industrialized urban landscape" (Heathen Harvest (www.heathenharvest.com)). I Sverige har skivbolaget *Cold Meat Industry* sedan 1987 gett ut industrimusik. Det finns naturligtvis också en rad andra musikstilar som har inspirerats och använt sig av referenser till det industriella. Värt att nämna är det Manchester-baserade skivbolaget *Factory Records*, med band som *Joy Division*, *New Order* och *Happy Mondays*. Namnet användes först för en klubb i staden. Inte minst det grafiska materialet kring *Factory*, skapat av designern Peter Saville, baserades på en industriell estetik (se Saville et al 2003).
- 193 Deyo & Leibowitz 2003:3.
- 194 *Lost Places*. (www.lost-places.nl).
- 195 "Today, the pyramids of the industrial revolution just uselessly stand in the way, they're a scar in the landscape. The deafening noises have been replaced by silence, but if you listen carefully they will tell you their story." (Abandoned Places. (www.abandoned-places.com)).
- 196 Förf. översättning (Eriksen 2006:5, se även Burström 2003). För en god genomgång av ruiners betydelse i Västerlandet genom tiderna, inte minst i konst och litteratur, se Christopher Woodward's *In Ruins* (2001).

INDUSTRIAL COOL

- 197 Strömberg 1997:100.
- 198 *Ruinportalen*. (www.ruinportalen.se).
- 199 *Ibid*.
- 200 Smeds 2007:5f.
- 201 Huyssen 1996:181.
- 202 Förf. översättning (Duncan 2004).
- 203 Appadurai 1997:77.
- 204 *Ibid*:78.
- 205 Ehn & Löfgren 2007.
- 206 Boym 2001:49ff, jfr Fritzsche 2002:128.
- 207 Edensor 2005a:323.
- 208 *Ibid*:324.
- 209 Edensor 2005b:13.
- 210 *Ibid*:11.
- 211 Ek & Hultman 2007:28.
- 212 Se Orvar Löfgrens (2005c) diskussion om kulturell förslitning som en motpol till mode och innovation. När det gäller uppgraderingens kulturella betydelse, se Wil-
lim 2002.
- 213 Schneider 2003.
- 214 "I was so bowled over by the strangeness of the place that all I could do was gape. On one corner, surrounded by nothing, was the Steam Plant, a low brick building dominated, as are so many subdivision houses, by a twin garage (which, given the look of the building, appeared to be a truck entrance). In the background were the more typical beige tract houses that cover much of the greater Denver area. I looked inside another one — maybe it was the Cannery — and took note of the 24-foot ceilings supported by steel trusses. Very weird. Then I told myself that these buildings are exactly as industrial as a more typical subdivision's "Tuscan villas" are Italian. Maybe this isn't weird — maybe it's exceptionally normal" (Jacobs 2004).
- 215 Zukin 1988.
- 216 Sjö & Nordqvist & Leijnse 2007.
- 217 *Ibid*.
- 218 Melén 2007.
- 219 Jfr Arvastson 2004.

REFERENSER

Elektroniska källor

- Abandoned Places, www.abandoned-places.com
- Advisory board evaluation 2001, Zollverein, Germany. UNESCO, No 975. www.unesco.org
- Arcspace - architecture online, www.arcspace.com
- Carlsberg, www.carlsberg.dk
- Cold Meat Industry, www.coldmeat.se
- Die Gläserne Manufaktur (The Transparent Factory), www.glaesernemanufaktur.de
- D.I.R.T. Studio, www.dirtstudio.com
- Deutschlandschaft 2005 – Epizentren der peripherie, www.deutschlandschaft.de
- Dubtown Industriekultur, www.dubtown.de
- Duncan, Steve. 2004: The Sweet Spot. I: Jinx magazine, www.jinxmagazine.com/domino
- Eisenstein, Paul A. 2003: VW Isn't Counting Phaeton Profit, www.thecarconnection.com/index.asp?article=6420
- ETN. Etnologisk skriftserie, Lunds universitet, www.etn.lu.se/etn/
- Flashback Forum (om urban exploration), <https://www.flashback.info/forumdisplay.php?f=76>
- Heathen Harvest, www.heathenharvest.com
- Hein, Carola. 2000: Review of La Carta d'Atene. Av Paola Di Biago. I: H-net (online): www.h-net.org/reviews/showrev.cgi?path=25593957297794
- Henn Architekten, www.henn.com
- IC1 – The Birth of Industrial Cool, www.pleazure.org/ic1/
- Infiltration, www.infiltration.org
- Internationaler Kompositionswettbewerb (International Composing Competition), www.composition-forum.org
- ISKA, www.iska.nu
- Jacobs, Karrie. 2004. I am the Uncool Hunter. I: Metropolis magazine (1 maj 2004), www.metropolismag.com
- Jinx Magazine, www.jinxmagazine.com
- Kostaboda, www.kostaboda.se
- Kulturdatenbank, www.kulturserver.de
- Landeshauptstadt Dresden – Tourismus, www.dresden.de/dwt/
- Le Parkour Sweden, www.le-parkour.se
- Losers and winners, www.losers-and-winners.net

INDUSTRIAL COOL

Lost America, www.lostamerica.com
Lost Places, www.lost-places.nl
Modern Ruins, www.modern-ruins.com
Modern Swedish Ruins, www.swedishruins.se
Nationalencyklopedin, www.ne.se
Opacity, www.opacity.us
Red Dot Online, www.red-dot.org
Residuer, www.residuer.blogspot.com
Rostsverige, www.rostsverige.blogs.se
Ruinportalen, www.ruinportalen.se
Skiftet, www.pleazure.org/skiftet/
Solid Pleazure, www.pleazure.org
Tom Paiva Photography, www.tompaiva.com
Tomt och öde, www.tomtochode.se
Verklighetsspel.se, www.verklighetsspel.se
Zollverein, www.zollverein.de
Övergivna platser, www.jornmark.se

Tryckta källor

- Amin, Ash & Thrift, Nigel. 2004: *The Blackwell Cultural Economy Reader*, Oxford: Blackwell.
- Amin, Ash & Thrift, Nigel. 2007: Cultural-economy and Cities. I: *Progress in Human Geography* 31(2) 2007, pp 143-161.
- Appadurai, Arjun. 1997: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. New Delhi: Oxford University Press.
- Aronsson, Peter. 2004: *Historiebruk – Att använda det förflutna*. Lund: Studentlitteratur.
- Arvastson, Gösta. 2004: *Slutet på banan. Kulturmöten i bilarnas århundrade*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Backhaus, Jürgen G. 2003: *Joseph Alois Schumpeter. Entrepreneurship, Style and Vision*. Berlin: Springer.
- Becker, Karin. 2001: Bara titta – Solna Centrum som visuell arena. I: Becker, Karin & Bjurström, Erling & Fornäs, Johan & Ganetz, Hillevi (red.): *Passager. Medier och Kultur i ett köpcentrum*. Stockholm: Nya Doxa.
- Beckman, Svante 2005: Industriarvet – En utmaning för kulturmiljövården. I: Alzén, Annika & Burell, Birgitta (red.): *Otydligt. Otymligt. Otaligt. Det industriella kulturarvets utmaningar*. Stockholm: Carlssons.

REFERENSER

- Bell, Daniel. 1973: *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books.
- Bergman, Bosse. 2004: *Handelsplats, shopping, stadsliv. En historik om butikformer, säljritualer och det moderna stadslivets trivialisering*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Bille, Mikkel och Sørensen, Tim Flohr. 2007: An Anthropology of Luminosity. The Agency of light. I: *Journal of Material Culture* Vol. 12(3): 263–284.
- Boym, Svetlana. 2001: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Brandt, Lars-Erik. 2006: Fabrik i lådan räddar produktionen. I: *Verkstäderna* nr 3, 2006.
- Breen, Anne & Rigby, Dick. 1996: *The New Waterfront: A Worldwide Urban Success Story*. London: Thames & Hudson.
- Brunnström, Lisa. 1990: *Den rationella fabriken. Om funktionalismens rötter*. Umeå: Dokuma.
- Bukatman, Scott. 2003: *Matters of Gravity. Special Effects and Supermen in The 20th Century*. Durham & London: Duke University Press.
- Burström, Mats. 2003: Skrotupplaget är tidsandans kyrkogård. I: *Axess* nr 7, 2003.
- Bösch, Delia. 2006: *Zollverein entdecken. Unterwegs auf dem Weltkulturerbe*. Essen: Delia Bösch verlag.
- Calzadilla, Fernando & George E. Marcus. 2006: Artists in the Field: Between Art and Anthropology. I: Schneider, Arnd & Wright, Christopher (red.): *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Collins, Karen. 2005: Dead Channel Surfing: the commonalities between cyberpunk literature and industrial music. I: *Popular Music Volume* (2005) 24/2 pp. 165-178.
- Darley, Gillian. 2003: *Factory*. London: Reaktion books.
- Debord, Guy-Ernest. 1994: *The Society of The Spectacle*. New York: Zone Books.
- Demag Journal*. June 2003.
- Dery, Mark. 1996: *Escape Velocity. Cyberculture at the End of the Century*. New York: Grove Press.
- Deyo, L.B. & David "Lefty" Leibowitz. 2003: *Invisible Frontier. Exploring The Tunnels, Ruins, and Rooftops of Hidden New York*. New York: Three Rivers Press.
- Dovey, Kim. 2005: *Fluid City. Transforming Melbourne's Urban Waterfront*. London: Routledge.
- du Gay, P. and Pryke, M. (red.). 2002: *Cultural Economy. Cultural Analysis and Commercial Life*. London: Sage.
- Edensor, Tim. 2005a: *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford: Berg.
- Edensor, Tim. 2005b: Waste Matter. The Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World. I: *Journal of Material Culture* Vol. 10(3): 311-332.
- Ehn, Billy & Frykman, Jonas (red.). 2007: *Minnesmärken. Att tolka det förflutna och besvärja framtiden*. Stockholm: Carlsson bokförlag.

INDUSTRIAL COOL

- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar. 2007: *När inget särskilt händer. Nya kulturanalyser*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Ek, Richard. 2007: Malmö och America's Cup. Det koloniala evenemanget. I: Ek, Richard & Hultman, Johan (red.): *Plats som produkt. Kommersialisering och paketering*. Lund: Studentlitteratur.
- Ek, Richard & Hultman, Johan. 2007: *Plats som produkt. Kommersialisering och paketering*. Lund: Studentlitteratur.
- Eriksen, Anne. 2006: The Murmur of Ruins. A cultural history. I: *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology* 36:1 2006.
- Eriksson, Karin. 2007: Ljudets etnologi. I: *Kulturella perspektiv* Nr 4. 2007.
- Fitzgerald, Nora. 2003: Architecture: A Showcase of Urban Renewal. I: *International Herald Tribune* 20 februari 2003.
- Florida, Richard. 2002: *The Rise of the Creative Class: And How it is Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books.
- Fornäs, Johan. 2001: Upplevelseproduktion i händelsernas centrum. I: Becker, Karin et al. (red.): *Passager. Medier och kultur i ett köpcentrum*. Nora: Nya Doxa, 2001.
- Fredriksson, Cecilia. 1998: *Ett paradys för alla. EPA mellan folkhem och förförelse*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Frerichs, Joy. 2005: Starfall: Phaeton and the Chariot of the Sun. I: *ALAN Review* Winter 2005.
- Friedberg, Anne. 2006: *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. Massachusetts: MIT Press.
- Fritzsche, Peter. 2002: Review: The Future of Nostalgia by Svetlana Boym. I: *Slavic Review*, Vol. 61, No. 1 (Spring, 2002), pp. 128-129.
- Fägerborg, Eva. 2006: Den arbetande människan. I: Silvé, Eva och Gudmundsson, Magnus. *Samtiden som kulturarv. Svenska museers samtidsdokumentation 1975-2000*. Stockholm: Nordiska museets förlag.
- Gilmore, James H. & Pine II, Joseph. 1999: *The Experience Economy, Work is Theatre & Every Business is a Stage*. Harvard: Harvard Business School Press.
- Gilmore, James H. & Pine II, Joseph. 2007: *Authenticity: What Consumers Really Want*. Harvard: Harvard Business School Press.
- Gotham, Kevin Fox. 2005: Theorizing urban spectacles. Festivals, tourism and the transformation of urban space. I: *City*, Vol. 9, No. 2, July 2005.
- Grahn, Wera. 2006: "Känn dig själv" Genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer. Linköping Studies in Arts and Science, No. 364, Linköpings universitet, Institutionen för tema, Tema Genus. Linköping 2006.
- Harvey, David. 1989: *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.

REFERENSER

- Hedelius, Hampus. 2008: *Öde – Det bortglömda Sverige*. Stockholm: Max Ströms förlag.
- Herbert, Robert L. 1997: The arrival of the machine: modernist art in Europe, 1910-25. I: *Social Research*, Fall 1997.
- Hesmondhalgh, David. 2002: *The Cultural Industries*. London: Sage.
- Hospers, Gert-Jan. 2004: Restructuring Europe's Rustbelt. The Case of the German Ruhrgebiet. I: *Intereconomics*. May/June 2004; 39, 3.
- Isacson, Maths. 2003: Industrisamhällets faser och industriminnesforskningens uppgifter. I: Avango, Dag & Lundström, Brita (red.): *Industrins avtryck. Perspektiv på ett forskningsfält*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Jardner, Karlheinz. 2007: *Der Wolkenmacher. Mein Vater auf Kokerei Zollverein*. Dortmund: Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur.
- Joelsson, Johan. 2008: Ruinromantik. I: *Sydsvenskan* 27 januari 2008.
- Jönsson, Lars-Eric & Svensson, Birgitta. 2005: Ord på vägen. I: Jönsson, Lars-Eric & Svensson, Birgitta (red.): *I industrisamhällets slagskugga. Om konstruktionen av problematiska kulturarv*. Stockholm: Carlsson bokförlag.
- Jörnmark, Jan. 2007: *Övergivna platser*. Lund: Historiska media.
- Huyssen, Andreas. 1996: Monumental Seduction. I: *New German Critique*, No 69 1996.
- Huyssen, Andreas. 2006: Nostalgia for Ruins. I: *Grey Room* 23. Spring 2006.
- Karlsson, Gustaf. 2004: *Som inte längre är. / That no longer are*. Stockholm: Blyerts design.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998: *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2006: World Heritage and Cultural Economics. I: Karp, Ivan et.al. (red.): *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham: Duke University Press.
- Klingmann, Anna 2007: *Brandscapes. Architecture in The Experience Economy*. Massachusetts: MIT Press.
- Knuts, Eva. 2006: *Något gammalt, något nytt – skapandet av bröllopsföreställningar*. Göteborg: Mara.
- Kullberg, Fredrik. 2007: Folkhemmet förfaller. I: *Icakuriren* nr 24/2007.
- Kumar, Krishan. 2005: *From Post-Industrial to Post-Modern Society : New Theories of the Contemporary World*. Oxford: Blackwell.
- Lange, Susanne. 2005: *Bernd and Hilla Becher. Life and Work*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Lash, Scott & Lury, Celia, 2007: *Global Culture Industry. The Mediation of Things*. Cambridge: Polity Press.
- Laurén, Lars. 2007: Folkhemmet's ruiner. I: *TCO-tidningen* 17 oktober 2007.
- LeBlanc, Dave 2005: New DVD a Trespasser's Delight. I: *The Globe and Mail*, Friday,

- September 16, 2005.
- Löfgren, Orvar 1999: *On Holiday. A History of Vacationing*. Berkeley: University of California Press.
- Löfgren, Orvar. 2005a: Cultural Alchemy: Translating the Experience Economy into Scandinavian. I: Czarniawska, Barbara & Sevón, Guje (red.): *Global Ideas. How Ideas, Objects and Practices Travel in The Global Economy*. Köpenhamn: Liber & CBS Press.
- Löfgren, Orvar. 2005b: Catwalking and Coolhunting: The Production of Newness. I: Löfgren, Orvar & Willim, Robert (red.): *Magic, Culture and The New Economy*. Oxford: Berg.
- Löfgren, Orvar. 2005c: Kulturellt slitage. I: *RIG* nr 3 2005.
- Löfgren, Orvar & Willim, Robert (red.). 2005: *Magic, Culture and The New Economy*. Oxford: Berg, 2005.
- MacAdams, Lewis. 2002: *Birth of The Cool. Beat, Bebop & The American Avant-Garde*. London: Scribner.
- Mainzer, Udo. 2006: *Zeche und Kokerei Zollverein: Weltkulturerbe – Denkmal – Events-tätte? Die Kunst des Möglichen*. Worms: Landschaftsverband Rheinland, Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Modern Brewery Age*, May 30, 2005.
- Melén, Johanna. 2007: Farliga leksaker återkallas. I: *Aftonbladet* 5 september 2007.
- Nisser, Marie. 2002. Industriminnen på den internationella arenan. I: *SOU* 2002:67. *North Duisburg Landscape Park*, marknadsföringsbroschyr. DWS Werbeagentur GmbH, Duisburg.
- Nye, David E. 1996: *American Technological Sublime*. Cambridge Massachusetts: MIT Press.
- Nyström, Örjan & Westlund, Bo & Rygielski, Tommy. 2001: *När tiden byter fot. En resa genom det västsvenska rostbältet*. Stockholm: Ordfronts förlag.
- O'Dell, Tom. 2005: Experiencescapes. Blurring Borders and Testing Connections. I: O'Dell, Tom & Billing, Peter (red.): *Experiencescapes. Tourism, Culture, and Economy*. Copenhagen: CBS Press.
- Ooi, Can-Seng. 2002: *Cultural Tourism & Tourism Cultures. The Business of Mediating Experiences in Copenhagen and Singapore*. Copenhagen: Copenhagen Business School Press.
- Papastergiadis, Nikos. 2006: Modernism and Contemporary Art. I: *Theory, Culture and Society* 23(2-3), 2006, pp 466-469.
- Paredes, Christina (Ed.) 2006: *Industrial Chic - Reconverting Spaces*. Piemonte: Edizioni Gribaudo.
- Parker, Martin. 2005: Organisational Gothic. I: *Culture and Organization*, Vol. 11(3), s. 153–166, September 2005.
- Patton, Phil. 2002: Auto Show, I: *Metropolis*, December 2002.

REFERENSER

- Priddle, Alisa. 2003: Immaculate Conception. VW's Transparent Factory a testament to Luxury. I: *Ward's Autoworld* oktober 2003.
Profile. Magazin över Arkitektur 01/2003.
- Rauterberg, Hanno. 1999: Glaube, Liebe, Auspuff. Der VW-konzern baut sich eine eigene stadt – und verklärt den Autokult zur Religion. I: *Die Zeit* 36/1999.
- Riewoldt, Otto. 2002: *Brandscaping. Worlds of Experience in Retail Design*. Basel: Birkhäuser.
- Ristilammij, Per-Markku. 2003: *Mim och verklighet. En studie av stadens gränser*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Ritzer, George. 1999: *Enchanting a Disenchanted World. Revolutionizing The Means of Consumption*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Ronström, Owe. 2001: Kulturarvspolitik. Vad skyltar kan berätta. I: Blehr, Barbro (red.). *Kritisk etnologi. Artiklar till Åke Daun*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Saville, Peter et al. 2003: *Designed by Peter Saville*. London: Frieze.
- Schneider, Arnd. 2003: On 'appropriation'. A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices. I: *Social Anthropology* 2003, 11, 2, 215–229.
- Schneider, Arnd. 2006: *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schoug, Fredrik. 2003: Inledning. I: Idvall, Markus & Shoug, Fredrik (red.). *Kunskaps-samhällets marknad*. Lund: Studentlitteratur.
- Shackel, Paul A. & Palus, Matthew. Remembering an Industrial Landscape. I: *International Journal of Historical Archaeology*. 2006, 10, 1.
- Short, John; Lisa M. Benton; William B. Luce; John Walton. 1993: Reconstructing The Image of an Industrial City. I: *Annals of The Association of American Geographers*, vol 83:207-224.
- Sennett, Richard. 2008: *The Craftsman*. New Haven & London: Yale University Press.
- Sivaramakrishnan K., & Vaccaro, Ismael. 2006: Introduction. Postindustrial natures: Hyper-mobility and place-attachments. I: *Social Anthropology* 2006, 14, 3.
- Sjö, Björn & Nordqvist, Jens & Leijnse, Simon: 2007. Tre kommuner drabbade av svart nedfall i natt. I: *Sydsvenskan* 18 augusti 2007.
- Skempton, A W. 1971: *Samuel Wyatt and The Albion Mill*. Architectural History, Vol. 14. (1971), pp. 53-73+149-152.
- Smeds, Kerstin. 2007: Försvinnandets kultur och mumifieringen av världen. Om tids-ångest och bevarandestrategier. I: *Kulturella perspektiv*, Nr 1 2007.
- Storm, Anna. 2008: *Hope and Rust. Reinterpreting the industrial place in the late 20th century*. Stockholm: Stockholm Papers in the History and Philosophy of Technology.
- Strannegård, Lars & Salzer-Mörling, Miriam. 2002: Det utmärkta teckenspråket. Om

- intryck, uttryck och avtryck i takt med att deras identitet förändras. I: Holger, Lena & Holmberg, Ingalill (red.). *Identitet. Om varumärken, tecken och symboler*. Stockholm: Raster förlag.
- Strömberg, Lars G. 1997: Ruinens Hemlighet. Om den känslomässiga relationen till det förflytna. I: *Ljusgården* Nr. 1/1997.
- Strömberg, Per. 2007: *Upplevelseindustrins turistmiljöer. Visuella berättarstrategier i svenska turistanläggningar 1985-2005*. Uppsala: Fronton förlag.
- Säverman, Ove 2005: En gruvlig förvandling. I: *Dagens Nyheter*. 1 juni 2005.
- Sörlin, Sverker. 2003: Den stora skalan. Industriminnesnas politiska landskap. I: Avango, Dag & Lundström, Brita (red.). *Industrins avtryck. Perspektiv på ett forskningsfält*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Tagg, Philip & Collins, Karen E. 2001: *The Sonic Aesthetics of the Industrial: Re-Constructing Yesterday's Soundscape for Today's Alienation and Tomorrow's Dystopia*. Paper for Soundscape Studies conference, Dartington College, February 2001.
- Thrift, Nigel. 2001: 'It's the romance, not the finance, that makes the business worth pursuing': disclosing a new market culture. I: *Economy and Society*, 30:4:412-432.
- Thrift, Nigel. 2005: Making Sense: An Afterword. I: Löfgren, Orvar & Willim, Robert (red.): *Magic, Culture and The New Economy*. Oxford: Berg.
- Turtinen, Jan. 2006: *Världsarvets villkor. Intressen, förhandlingar och bruk i internationell politik*. Stockholm: Stockholm studies in Ethnology.
- Verdi, Laura. 2004: The Garden and The Scene of Power. I: *Space and Culture* 2004, 7, 360.
- Welsch, Wolfgang. 1996: Aestheticization Processes. Phenomena, Distinctions, Prospects. I: *Theory, Culture & Society*. 1996:13:1.
- Virilio, Paul. 1986: *Speed and Politics. An Essay on Dromology*. New York: Semiotext(e).
- Williams, Stephen P. 2001: *Outlaw Tourists In The Urban Underbelly*. 2001: New York Times. 3 maj 2001.
- Willim, Robert. 2002: *Framtid.nu – Flyt och friktion i ett snabbt företag*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Willim, Robert. 2003: Claiming the Future: Speed, Business Rhetoric and Computer Practice, I: Christina Garsten & Helena Wulff (red.): *New Technologies at Work, People, Screens and Social Virtuality*. Oxford: Berg, pp. 119-144.
- Willim, Robert. 2005: Looking With New Eyes at The Old Factory: On The Rise of Industrial Cool. I: O'Dell, Tom & Billing, Peter (red.): *Experiencescapes: Tourism, Culture and Economy*. Copenhagen: CBS Press.
- Willkommen in Der Metropole Ruhr* 2007. Turistmarknadsföringsbroschyr. Ruhrgebiet-Tourismus GmbH & Co. KG.

REFERENSER

- Woodward, Christopher. 2001: *In Ruins. A Journey Through History, Art, and Literature*.
New York: Vintage Books.
- Zollverein. An Experience*. Informationsbroschyr 2007.
- Zukin, Sharon. 1988: *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. New Brunswick:
Rutgers University Press.
- Åkesson, Lynn. 2005: Sopornas universum. I: *RIG* nr 3 2005.