



NYA MOSKVA

Medier, arkitektur och den drömda
digitaliseringens ruiner

Karin Larsson

SÖDERTÖRN DOCTORAL DISSERTATIONS

Nya Moskva

NYA MOSKVA

Medier, arkitektur och den drömda
digitaliseringens ruiner

Karin Larsson

Ämne: Medie- och kommunikationsvetenskap
Forskarutbildningsområde: Kritisk kulturteori
Institutionen för Institutionen för kultur och lärande &
Baltic and East European Graduate School



Södertörns högskola
(Södertörn University)
Biblioteket
SE-141 89 Huddinge

www.sh.se/publications

© Karin Larsson

Omslagsillustration: Karin Larsson
Omslag: Jonathan Robson
Grafisk form: Per Lindblom & Jonathan Robson

Tryckt hos E-print, Stockholm 2026

Södertörn Doctoral Dissertations 257
ISSN 1652-7399
ISBN 978-91-89962-63-7 (tryckt)
ISBN 978-91-89962-64-4 (digital)

Innehållsförteckning

Förord	9
1. Inledning	13
Avhandlingens syfte och frågeställningar	16
Forskningsöversikt.....	17
Stad och nation som varumärke	18
Den digitaliserade, innovativa, smarta staden	21
Avhandlingens bidrag	24
Teoretiskt ramverk.....	25
Arkitekturens medier och arkitektur som medier	25
Den dialektiska bilden	29
Drömvärld och katastrof.....	34
Material och metodologiska utgångspunkter.....	37
Fönstret	37
Rummet.....	41
Montaget	42
Rösterna	44
Språken.....	46
Disposition.....	46
2. Ryssland är öppet – välkommen in	49
Arkitekturbienalen i Venedig: en kort bakgrund.....	51
Världen är kod.....	55
Bort från den isolerade ön	63
En annan öppenhet.....	68
Den första väckningsimpulsen.....	76
3. Moderkortet.....	81
1930-talets Moskva: en kort bakgrund	84
Rapport från fronten.....	87
Överlevaren.....	95
Omprogrammering	99
Alltings moderkort.....	106

4. Världen till Moskva.....	111
Global arkitektur: en kort bakgrund	113
Med tävlingen som ritbord	118
Ryska utsikter.....	128
En falsk fasad?.....	136
5. Scener från Rubljovo-Archangelskoje.....	141
Rubljovo-Archangelskoje 2004–2018: en kort bakgrund.....	143
<i>A city comfortable for life</i>	147
Konturer av en kärnfamilj	154
Det smarta vetandets arkitektur.....	160
Tillbaka till passagera	165
Ridå	170
6. Avslutning.....	173
Summary	179
Bildförteckning.....	185
Referenser.....	187

Abstract

Nya Moskva: Medier, arkitektur och den drömda digitaliseringens ruiner

I den här avhandlingen undersöks 2010-talets arkitektoniska förnyelse av Moskva som drömmen om världens politiska, ekonomiska, teknologiska och estetiska framsteg efter kalla kriget. Ett särskilt fokus riktas mot vilken roll digitaliseringen och digitala teknologier har spelat i förnyelsen av Moskva, liksom mot de aktörer inom den globala arkitekturens sfär som bidragit till att upprätthålla denna dröm genom att medverka till vad som skulle bli ett vackrare, smartare och mer bekvämt Moskva.

Undersökningen utgår från antagandet att arkitektur har ett nära förhållande till visuella medier, liksom att arkitektur kan utgöra ett visuellt medium i sig. Det är en central förutsättning för att studera det nya Moskva på det sätt som avhandlingen gör: undersökningen baseras på ett montage av medierade fragment från arkitekturutställningar vid Venedigs arkitekturbiennial och internationella arkitekturtävlingar i Moskva, samt intervjuer, filmklipp, artiklar och visuella gestaltningar som producerats för en i huvudsak västerländsk, engelskspråkig publik.

Teoretiskt och metodologiskt angrips materialet som en dialektisk bild, inspirerad av Walter Benjamins *Passagearbetet* och Susan Buck-Morss vidareutveckling av Benjamins historiefilosofiska ansatser i vilka dröm och uppvaknande är centrala begrepp.

Ur analysen av det nya Moskva framträder drömmen om en värld av kod, drömmen om programmerbara städer, drömmen om en globaliserad värld utan gränser gestaltad av en magnifik, ikonisk och vida medierad arkitektur, och drömmen om det bekväma, urbana livet. Men där framgår också hur den politiska utvecklingen i Ryssland under 2010-talet, som går i en alltmer auktoritär, nationalistisk och militariserad riktning, inte tycktes orsaka ett uppvaknande ur dessa drömmar om det nya Moskva innan Rysslands fullskaliga invasion av Ukraina var ett faktum. I efterdyningarna av invasionen i februari 2022 framträder drömmen om det nya Moskva istället som ruiner. Avhandlingens historiserande blick på förnyelsen av Moskva är ett ifrågasättande av den tilltro till historiens naturliga utveckling och framsteg som möjliggjorde det nya Moskva, men ifrågasätter också huruvida ruinerna av det nya Moskva är ett uppvaknande från drömmen om framsteget som sådant.

Nyckelord: arkitektur och medier, digitalisering, nationsmarknadsföring, Moskva, den smarta staden, drömvärld.

Abstract (in English)

New Moscow: Media, Architecture and the Ruins of a Digital Dreamworld

This dissertation examines the architectural renewal of Moscow during the 2010s as the dream of the world's political, economic, technological, and aesthetic progress after the end of the Cold War. The study places particular emphasis on the role that digitalization and digital technologies have played in Moscow's renewal, as well as on the actors within the sphere of global architecture who have contributed to sustaining this dream by participating in the creation of what was envisioned as a more beautiful, smarter, and more comfortable Moscow.

The investigation is based on the assumption that architecture has a close relationship with visual media, and that architecture itself can be regarded as a visual medium. This is a central precondition for studying the new Moscow in the manner undertaken by the dissertation: the analysis is grounded in a montage of mediated fragments from architectural exhibitions at the Venice Architecture Biennale and international architectural competitions in Moscow, as well as interviews, videos, articles, and visual renderings produced primarily for a Western, English-speaking audience.

Theoretically and methodologically, the material is approached as a dialectical image, inspired by Walter Benjamin's *The Arcades Project* and Susan Buck-Morss's further development of Benjamin's philosophy of history, in which dream and awakening are central concepts.

Through the analysis of the new Moscow emerges the dream of a world of code, the dream of programmable cities, the dream of a globalized, borderless world embodied in magnificent, iconic, and widely mediated architecture, and the dream of a comfortable urban life. At the same time, the analysis shows how political developments in Russia during the 2010s—moving in an increasingly authoritarian, nationalist, and militarized direction—did not appear to provoke an awakening from the dreams of the new Moscow before Russia's full-scale invasion of Ukraine became a reality. In the aftermath of the invasion in February 2022, the dream of the new Moscow instead appears as ruins. The dissertation's historicizing perspective on Moscow's renewal constitutes a critique of the faith in history's natural development and progress that made the new Moscow possible, while also questioning whether the ruins of the new Moscow are to be thought of as an awakening from the dream of progress as such.

Keywords: Architecture and media, digitalization, nation branding, Moscow, the smart city, dreamworld.

Förord

I begynnelsen löd frågan: ”Ska du skriva en monografi eller en sammanläggningsavhandling?” Jag svarade direkt: ”En monografi”. Blotta tanken på att leverera vetenskapliga artiklar på löpande band de kommande åren skrämde mig – hellre då *en* stor deadline någonstans långt borta i en avlägsen framtid. Frågeställaren bekräftade mitt val. ”Bra. En monografi ger utrymme att tänka långa tankar.”

I nästan sju år har jag tänkt. Inte som en enda lång tanke, utan i tusen olika tankar som för bara några månader sedan till slut la sig till rätta och blev den där långa tanken som blev den här avhandlingen. Ännu längre tid hade det tagit – jag hade förmodligen aldrig blivit klar – om det inte vore för mina handledare, Lars Lundgren och Patrik Åker. Till er vill jag rikta det första och det största av tack. Tack för all er uppmuntran att hålla fast vid det här projektet när omvärlden ritade om dess förutsättningar på sätt jag inte kunde föreställa mig när jag började 2019; först en pandemi, följt av Rysslands fullskaliga invasion av Ukraina. Tack för er kunskap, ert tålamod och er osvikliga lojalitet med mitt projekt och med mig. Tack för era noggranna läsningar av varje mer eller mindre noggrant skrivet utkast. Tack för att ni varsamt lett de tusen tankarna tillbaka till projektets kärna när jag svävat i väg. Och tålamod, sa jag tålamod? Tack för allt ni gjort för mig och för den här avhandlingen under de år det tagit mig att skriva den.

Jag vill också tacka Linus Andersson och Liv Hausken för era nära och uppmuntrande läsningar av mitt 60- respektive 90-procentsmanus. Tack Linus för att du öppnade nya teoretiska dörrar för projektet. Tack Liv för att du visade vilka jag sedan kunde stänga igen. Tack till alla er som läst mina manusutkast och kommenterat dem längs vägen, om vi så mötts i Flemingsberg, Malmö, Lund, Berlin, Cadís, Århus – eller på Zoom, under pandemiåren. Jag vill också rikta ett stort tack till Kirill Polkov och Liuba Socican för ovärderlig hjälp med översättning och translitteration från ryska till svenska när varken Google Translate eller mina kvällskurskunskaer i ryska har varit tillräckliga.

Tack hela kollegiet vid ämnet Medie- och kommunikationsvetenskap på Södertörns högskola – ni glada, intelligenta, trofasta gäng! Tack för att jag

har fått tillbringa den här tiden med er som kollega och vän. Ingrid Forsler, Anne Kaun och Jessica Gustafsson – tack för att ni varit mina kollegiala storasystrar och stöttepelare. Till mina fantastiska doktorandkollegor – Liisa Sömersalu, Philipp Seuferling, Miriana Cascone, Saga Hansén, Francesca Morini, Azul Romo Flores, Yanti Sastrawan, Saralie Sernhede, Alice Berg-holtz, Amela Muratspahić, Nataliia Murashko, Sonja Condé, Erik Johansson och Molly Lundgren – tack för ovärderlig gemenskap och vänskap. Tack Saga och Philipp för att ni har varit de bästa av rumskamrater (PC205 är sig inte likt utan er). Alice och Amela – tack för morgonkaffet. Och tack MKV för att ni lät mig möta Kajsa Gustavsson som en gång var lika ny som utbildnings-administratör på ämnet som jag var som doktorand. Kajsa – tack för att du är min vän i allt, alltid.

Jag vill också tacka mina övriga doktorandkollegor vid forskarskolan BEEGS och i Primus; särskilt Joel Odebrant, Ellen Jacobsson, Pella Myrstener och Moa Höglund. Tack för att jag fått göra er sällskap i skrivandet, forskandet och livet.

Tack också alla ni vänner utanför högskolan som står mig bi i vått och torrt; särskilt tack till livlinorna Elsa Stålner Correia och Kristina Johansson; till Karin Lindström, Malin Brandstorp, Anna Fahl och Madeleine Sjödin. Tack till min familj, därifrån jag kommer: mamma, pappa, Anders, Johan. Tack för att ni har lärt mig att läsa, lära och vilja förstå. Ni är ett stadigt träd när det stormar i världen. Frida, Tea, Maja, Hilda – tack för att också ni är en del av detta träd och att ni fortsätter ge det nya grenar och rötter. Tack till Helena och Larsan, och alla ni Claessons, för att jag får vara en del av er varma och generösa familj.

Till sist – det allra, allra största av tack: Calle och Sören. Calle; min klippa, min kärlek, min bästa vän. Tack för att du alltid tror på att jag kan klara det jag tar mig för och för att du ger mig utrymme att hålla på, i stort och i smått. Sören; du är solen. Tack för att du lyser upp alla dagar. Tack för att ni låtit mig tänka och för att ni har stått ut med att vänta på att jag ska tänka klart. Och nu har jag tänkt klart.

För den här gången.

Angående översättning av engelskspråkig litteratur i avhandlingen: Vid citat ur texter som redan har översatts till och publicerats på svenska anges översättarens namn i fotnoten i anslutning till citatet. I de fall där inget annat framgår är det min egen översättning som återges i avhandlingen.

1. Inledning

När mjukvaruföretaget Graphisofts kundmässa går av stapeln i Las Vegas 2019 är Moskvas stadsarkitekt Sergej Kuznetsov inbjuden som en av talarna. I en större konferenshall, där publiken sitter prydligt uppradad framför scenen, visar Kuznetsov ett bildspel som inleds med några snabba siffror på vad som hänt i Moskva under de senaste åren: 106 nya idrottsarenor har öppnat, 61 nya tunnelbanestationer och 111,5 kilometer nya tunnelbanelinjer har byggts och 65 öppna arkitekturtävlingar har hållits med mer än 30 internationella deltagare från 25 länder. De följande bilderna visar arenor, bostadskomplex, parker och andra projekt som byggts eller ska byggas i Moskva. Här visas projekt av internationella stjärnarkitekter som lockats till Moskva via de många arkitekturtävlingarna och som under Kuznetsovs översyn bidrar till att göra Moskva till ”den moderna arkitekturens huvudstad”.¹ Mjuka, böljande former signerade Zaha Hadid och Rem Koolhaas; nya, färgglada fasader utanpå de gamla sovjetiska lägenhetshusen i betong. Tunnelbanestationer med sirlig ornamentik och dynamisk LED-belysning. För att ge en bakgrund till den stora omvandlingen av Moskva säger Kuznetsov:

Om ni kanske vet något om rysk arkitektur, sovjetisk arkitektur ... Före Sovjetunionens kollaps var den redan, ärligt talat, tråkig och inte särskilt spektakulär. Men efter Sovjetunionens kollaps, i mitten av 1990- och början av 2000-talet, var den inte heller något vidare. Det fanns kanske en större variation i arkitekturen men inte någon hög kvalitet, det fanns inga intressanta arkitekter i Moskva. Men nu håller den här situationen på att förändras väldigt snabbt.²

Kuznetsov är tydlig med att det här är ett Moskva vi inte har sett tidigare: det är varken trist som den sovjetiska arkitekturen, eller av dålig kvalitet som det som byggdes i Moskva under 1990- och tidigt 2000-tal. Ett av projekten, en gymnastikarena med ett spektakulärt, böljande tak – utformat som det virvlande bandet i rytmisk gymnastik – har dessutom blivit utvalt att illustrera

¹ ARCHICAD, ”City of Moscow, Russia | GRAPHISOFT KCC 2019 Presentation”, *YouTube*, 17 juli 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=OTh9skGn9h0> (hämtad 2022-03-22).

² ARCHICAD 2019, *YouTube*.

den nya versionen av Graphisofts programvara Archicad, som lanseras vid mässan.

Förnyelsen av Moskva initieras av Sergej Sobjanin som utses till Moskvas borgmästare 2010. Mot bakgrund av en växande proteströrelse i Moskva mot korruption och valfusk lanserar Sobjanin ambitionen att göra Moskva till *a city comfortable for life*.³ Korruption ska ersättas med transparens och tillförlitlighet, utbyggd kollektivtrafik ska ersätta trafikchaos och offentliga miljöer och parker ska få ett ansiktslyft och därmed stävja i synnerhet den missnöjda medelklassen och få dess blickar att sluta riktas västerut. Det nya Moskva ska göra staden attraktiv för internationella investeringar och ska locka emigrerade ryssar att återvända hem. Sobjanin ser till att omge sig med en administration bestående av unga och nytänkande personer som utbildat sig i Väst och vars karriärbana inte har formats i det sovjetiska systemet.⁴

En av dessa personer är Sergej Kuznetsov. När han utnämns till Moskvas stadsarkitekt 2012 är han trettiofem år, har förvisso utbildat sig till arkitekt i Moskva men har också sedan några år drivit arkitekturfirman SPEECH, delvis baserad i Berlin. Det är Kuznetsov som koordinerar de många arkitekturtävlingar som sjösätts under de kommande åren. Arkitekturtävlingarna betraktas som ett sätt att garantera att den arkitektur som uppförs i det nya Moskva väljs ut i en öppen och transparent process i linje med Sobjanins ambitioner för staden, men anses också vara en garant för att de bidrag som väljs ut håller högsta internationella klass och kvalitet.

I den här avhandlingen studerar jag 2010-talets förnyelse av Moskva genom arkitekturens prisma. Och liksom i Kuznetsovs presentation i Las Vegas är det inte de faktiska byggnaderna som är mitt fokus; det är *medieringarna* av det nya Moskvas arkitektur som den här studien baseras på. För på samma gång som det nya Moskva ska blidka den lokala medelklassen genom att göra livet i Moskva mer bekvämt ska det nya Moskva visas upp för världen, och detta görs i presentationer som den jag beskriver ovan, liksom genom arkitekturutställningar, visuella gestaltningar, intervjuer och filmklipp. Det är via medier Moskvas nya arkitektur når omvärlden. Och det är också i andra medier än byggnaderna själva som arkitekturen först uppstår – det digitala rit- och konstruktionsprogrammet Archicad är bara ett exempel på det. I den här avhandlingen tar jag därför avstamp i antagandet att *arkitek-*

³ Mirjam Büdenbender & Daniela Zupan, ”The Evolution of Neoliberal Urbanism in Moscow, 1992–2015”, *Antipode* 49:2 (2017) s. 294–313.

⁴ Büdenbender & Zupan 2017.

*tur är medier, liksom att medier också är arkitektur.*⁵ Kuznetsovs framträdande på mässan i Las Vegas är inte bara en presentation av det nya Moskvas arkitektur. Den består också av visuella representationer av det nya Moskvas arkitektur. Att arkitektur kan vara en representation av en byggnad likväl som en faktisk, fysisk byggnad är underförstått i Kuznetsovs presentation och bildspel: vad han visar upp *är* det nya Moskva.

Eller det *var* det nya Moskva. När Rysslands invaderar Ukraina den 24 februari 2022 rycks västvärlden upp ur en dröm om hur världen skulle bli efter Berlinmurens fall 1989 och Sovjetunionens upplösning 1991. Liberal demokrati, marknadsekonomi och de nya, digitala teknologiernas frammarsch skulle knyta nya band över kalla krigets forna gränser. Västeuropas utvidgning österut tycktes både ofrånkomlig och oändlig.⁶ När Ryssland inleder sitt fullskaliga anfall mot Ukraina den där torsdagsmorgonen faller den drömmen i ruiner.

Om 2022 är året för USA:s och Västeuropas uppvaknande ur sin dröm om världen efter kalla kriget, kommer de första väckningsimpulserna kanske redan 2014 när Ryssland invaderar östra Ukraina och annekterar Krimhalvön. Ändå fortsätter det nya Moskva att flyga runt i världen och visas upp på utställningar och mässor, och världen flyger till Moskva där internationella stjärnarkitekter deltar i arkitekturtävlingar och bidrar till att forma den ryska huvudstadens nya gestalt. I efterhand framstår allt detta som rester av ett händelseförlopp och en drömvärld som redan hade börjat glida västvärlden ur händerna. Den här avhandlingens empiri utgörs av kvarlämningarna av den tid som redan var på väg att ta slut. I avhandlingen argumenterar jag för att det nya Moskva, som bland annat tar sig uttryck i Kuznetsovs framträdande på mässan i Las Vegas, var en del av denna dröm, som inte minst förlitade sig på de digitala teknologierna som världsöppnare och framstegsgarant.

Men vad är en dröm, en drömvärld? I avhandlingen tillämpar jag begreppet inspirerat av Walter Benjamins *Passagearbetet*, hans omfattande men ofull-

⁵ Kester Rattenbury, *This is Not Architecture: Media Constructions* (New York: Routledge, 2002); Beatriz Colomina, *Privat och offentligt: Modern arkitektur som massmedium* (Lysekil: Pontes, 1999).

⁶ Inte minst genom utvidgningen av EU kring millennieskiftet. Om denna antagna ofrånkomlighet, se Timothy Snyder, *Vägen till ofrihet: Ryssland, Europa och USA* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2019).

bordade studie av 1800-talets Paris.⁷ I de smala passagerna mellan Paris boulevarder har modernitetens drömvärld sitt ursprung, enligt Benjamin, i dessa inomhusgator täckta av nya, moderna konstruktioner i glas och gjutjärn som upplöste gränsen mellan insida och utsida, och som var hemvist för skyltfönstrens nya, förtrollade värld av varor. Men när Benjamin skriver om 1800-talets Paris gör han det i exil från 1930-talets Tyskland, där han ser hur modernitetens föreställningar om historien som ett bevis på framstegets självklarhet, om industrialisering som en väg till välstånd och om massmedierna som en förlängning av Upplysningen istället tycks leda mänskligheten mot en oundviklig katastrof i och med fascismens utbredning i Europa och det annalkande världskriget. Från katastrofens horisont framträder modernitetens tilltro till framsteget som just en dröm, en dröm som Benjamin beskriver utifrån ett montage av arkiverade fragment av arkaderna i 1800-talets Paris. Drömmen och drömvärlden är med andra ord inte något som självklart framträder annat än vid den tidpunkt då den rämnar. Centralt för Benjamins studie av Parispassagerna är att drömmen inte en individuell erfarenhet utan ett kollektivt tillstånd, eftersom dess materialisering som varor, teknologier, massmedier och arkitektur inte undgår någon. Hos Benjamin är det inte frågan om *vem* som drömmer som ska besvaras, utan ett konstaterande av det faktum att drömtillståndet genomsyrar hela samhället – inte minst i dess dominerande estetiska uttryck och gestaltningar. I den här avhandlingen är det senare också min ingång till drömvärlden efter kalla krigets slut: jag betraktar 2010-talets arkitektoniska förnyelse av Moskva som ett uttryck för en kollektiv framstegsdröm vars självklarhet i efterhand, från ruinerna, måste ifrågasättas.

Avhandlingens syfte och frågeställningar

Avhandlingens syfte är att undersöka hur drömmen om världens politiska, ekonomiska, teknologiska och estetiska framsteg efter kalla krigets slut kommer till uttryck som 2010-talets arkitektoniska förnyelse av Moskva, betraktad i efterdyningarna av Rysslands fullskaliga invasion av Ukraina i februari 2022. I avhandlingen har jag samlat de rester som drömmen om det nya Moskva har lämnat efter sig; filmklipp, intervjuer, arkitekturutställningar och visuella gestaltningar av vad det nya Moskva skulle bli, hur staden skulle se ut, hur livet skulle te sig där. Jag sätter samman dessa medierade fragment av det nya Moskva, en gång skapade med en engelskspråkig publik utanför

⁷ Walter Benjamin, *Passagearbetet: Paris, 1800-talets huvudstad, band I* (Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2015) s. 434.

Ryssland i åtanke, för att anlägga en historiserande blick på Moskvas förnyelse. Ur mitt montage av dessa fragment vill jag undersöka det nya Moskva med hjälp av följande frågeställningar:

- Vilka föreställningar om digitala teknologier kommer till uttryck i presentationer av nya Moskva?
- Hur påverkar föreställningar om digitaliseringen i förnyelsen av Moskva framställningar av Rysslands förflutna?
- Hur går det att förstå nya Moskva som en del av den globala arkitekturen?
- Hur tar digitaliseringen plats i föreställningar om det urbana livet i det nya Moskva?

Genom material från arkitekturutställningar, arkitekturtävlingar och tidskrifter riktar avhandlingen fokus mot hur det nya Moskva har visats upp för världen under 2010-talet, i en tid när såväl länder som städer förpackas till varumärken på en global marknad där de konkurrerar om turister, kvalificerad arbetskraft, investeringar och företagsetableringar. Det är också en tid när digitala teknologier förväntas göra staden mer effektiv, mer hållbar, mer bekväm – mer *smart* – och också på det sättet bidra till att göra stadens varumärke mer konkurrenskraftigt. I avhandlingen utgår jag därför från antagandet att de medierade fragmenten av det nya Moskva från början var avsedda att skänka staden varans förtrollade egenskaper. Med utgångspunkt i Susan Buck-Morss analysmodell av just varan, en modell utvecklad ur hennes läsningar av Benjamins *Passagearbetet*, visar avhandlingens empiriska montage på vilket sätt föreställningar om digitalisering, frihet, framtid och historia framträder i medieringarna av det nya Moskva och dess arkitektur som just en dröm om framsteget – och hur de första väckningsimpulserna orsakade av krigsutbrottet i östra Ukraina 2014 inte förmådde väcka västvärlden ur drömmen om att Moskva, och Vladimir Putins Ryssland, var på väg att bli något annat än det blev.

Forskningsöversikt

Avhandlingen tar avstamp i två forskningsfält; det ena adresserar på vilket sätt stad och nation i globaliseringens tidevarv formuleras och kommuniceras som varumärken, det andra hur digitala teknologier tillämpas på bred front i urbana miljöer för att göra staden mer ”smart” – ett diffust begrepp som i sig ifrågasätts i de flesta kritiska studier av den smarta staden. I det

följande redogör jag för tidigare forskning inom båda dessa fält, och skriver fram avhandlingens positionering i relation till dessa.

Stad och nation som varumärke

I min undersökning utgår jag från i huvudsak engelskspråkigt material som handlar om den arkitektoniska förnyelsen av Moskva; ett material riktat mot en publik utanför Ryssland, företrädesvis inom en engelskspråkig och västeuropeisk sfär. Materialet är i huvudsak avsett att sprida en positiv, medierad bild av såväl Moskva som Ryssland. Att den moderna nationalstaten växte fram i samspel med medier under 1800-talet anses klarlagt alltsedan Benedict Anderssons *Imagined Communities*, som visade hur nationalstaten förutsatte en föreställd, nationell gemenskap som inte bara formades i den kommersiella pressen utan också i romaner, konst och andra kulturella uttrycksformer.⁸ Också fora som världsutställningar bidrog till att konkretisera dessa föreställda gemenskaper, där nationernas industriella och kulturella förmågor visades upp för en bred allmänhet.⁹ Nationen i sig är alltså i hög grad en medierad föreställning.

Världsutställningarna existerar alltjämt, men det tidiga 2000-talets nationsmarknadsföring använder framför allt den kommersiella marknadsföringens verktygslåda för att sätta nationen på en mental karta i en värld där nationernas gränser förefaller allt mer betydelselösa.¹⁰ Att nationer konkurrerar med varandra som varumärken på en marknad kan betraktas som en konsekvens av den våg av globalisering som drar fram över världen under 1990-talet.¹¹ Nationsmarknadsföring kan också betraktas som en del av nyliberalismens genomslag, där statens roll reduceras till en plattform för entreprenörskap och privata näringar och där marknadsföringen av nationen blir ett medel för att attrahera investeringar till såväl privat som offentlig sektor, som också den i allt högre utsträckning privatiseras och bolagiseras.¹² Nationen som varumärke kan också förstås som resultatet av ”den tredje vägens politik”, en politik som istället för konflikt och klasskamp betonar vikten av samarbete och konsensus och där framsteg stavas kreativitet, socialt

⁸ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 2016).

⁹ Göran Bolin, ”Visions of Europe: Cultural Technologies of Nation-states” *International Journal of Cultural Studies* 9:2 (2006) s. 189–206.

¹⁰ Melissa Aronczyk, *Branding the Nation: The Global Business of National Identity* (New York: Oxford University Press, 2013).

¹¹ Sabina Mihelj, *Media Nations: Communicating Belonging and Exclusion in the Modern World* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).

¹² Katja Valaskivi, *Cool Nations: Media and the Social Imaginary of the Branded Country* (New York: Routledge, 2016).

kapital och lärande, också vad gäller källor till ekonomisk tillväxt.¹³ Under 2000-talets första årtionde är det inte längre vare sig territoriet eller industriell förmåga som står i centrum för nationers varumärkesbyggande, utan snarare symboliska värden och immateriell produktion som konst, kultur, innovation och nöjen – kategorier till vilka också, som i fallet med den här avhandlingen, arkitektur kan räknas.¹⁴ Det avspeglas också i att internationella idrottsmästerskap och tävlingar som *Eurovision* blir viktiga arenor för nationellt identitetsbyggande, inte minst för många länder i det postkommunistiska Östeuropa, inklusive Ryssland.¹⁵ För flera dessa länder var nationsmarknadsföring en del av att omskapa nationens identitet i övergången från kommunism till marknadsekonomi, ett sätt att visa på landets önskan att ”återvända till Europa”, inte sällan med ett formellt EU-medlemskap som mål.¹⁶ Ett sådant identitetsbygge säger inte bara något om de postkommunistiska ländernas egen identitet, utan rymmer också föreställningar om vad det ”västerländska” innebär – men där Ryssland ofta tillskrivits rollen som motpol till detta.¹⁷ Detta ställs på sin spets i Ukraina efter Rysslands första invasion av landets östra delar och Krim-halvön 2014, där de ukrainska aktörer som tidigare arbetat med *brandingen* av Ukraina plötsligt befinner sig i ett informationskrig, i vilket bilden av Ukraina blir angelägen av en helt annan anledning än att locka utländska turister; den måste också tjäna som motvikt till den bild av Ukraina som förmedlas via ryska, statliga mediekkanaler.¹⁸ Den ryska statens grepp om landets medielandskap, alltsedan Vladimir Putins tillträde som president år 2000, har gjort att rysk nationsmarknadsföring i stor

¹³ Valaskivi 2016.

¹⁴ Bolin 2006; Nadia Kaneva, *Branding Post-Communist Nations: Marketizing National Identities in the "new" Europe* (New York: Routledge, 2012).

¹⁵ Yoav Dubinsky, *Nation Branding and Sports Diplomacy: Country Image Games in Times of Change* (Cham: Palgrave Macmillan, 2023); Staffan Ericson (red.), *Hello Europe! Tallinn calling! Eurovision Song Contest 2002 som mediehändelse* (Huddinge: Mediestudier vid Södertörns högskola, 2002); Emily Johnson, "A New Song for a New Motherland: Eurovision and the Rhetoric of Post-Soviet National Identity", *Russian Review*, 73:1 (2014) s. 24–46.

¹⁶ Kaneva 2012.

¹⁷ Robert Saunders, *Popular Geopolitics and Nation Branding in the Post-Soviet Realm* (New York: Routledge, 2017).

¹⁸ Göran Bolin & Per Ståhlberg, *Managing Meaning in Ukraine: Information, Communication, and Narration since the Euromaidan Revolution* (Cambridge: MIT Press, 2023); Göran Bolin & Per Ståhlberg "Nation branding vs. nation building revisited: Ukrainian information management in the face of the Russian invasion" *Place Branding and Public Diplomacy*, 19:2 (2023) s. 218–222.

utsträckning har betraktas som en del av den ryska statens utrikespolitik och som propaganda snarare än ett varumärke bland andra.¹⁹

Att också *städer* marknadsförs som varumärken kan betraktas som en konsekvens av nyliberalismens utbredning under 1900-talets sista årtionden, liksom hur både länder och städer påverkas av övergången från industrisamhälle till kunskaps-, innovations- och entreprenörskapssamhälle.²⁰ Precis som i 2000-talets nationsmarknadsföring är det ofta städernas immateriella tillgångar och resurser som lyfts fram, där också konst och kultur spelar en viktig roll vid sidan av andra näringar.²¹ Precis som i fallet med nationen som varumärke rymmer staden som varumärke en globaliserings paradox i att enskilda platser och nationer å ena sidan antas förlora sin betydelse i takt med att kapital, varor och människor blir allt mer rörliga på en global skala, samtidigt som marknadsföringen av specifika platser å andra sidan blir allt mer vanligt förekommande. Men städernas – i synnerhet de riktigt stora – betydelse kan förstås utifrån att globala företag i hög utsträckning är beroende av varandra, och att de därför tenderar att söka sig till vissa centrum trots globaliserings decentraliserande imperativ.²² Ur ett sådant perspektiv är (stor)städer platser av största vikt för globaliseringen, där betydelsen av det globala till och med kan anses göras lokalt i dessa städer.²³

Tidigare forskning om städernas varumärkesbyggande adresserar också frågan om varumärkets lokala och demokratiska förankring i staden, även om utvecklingen av städer ofta antas vara ett apolitiskt projekt.²⁴ Ett varu-

¹⁹ Stephen Hutchings, *Projecting Russia in a Mediatized World: Recursive Nationhood* (New York: Routledge, 2022).

²⁰ David Harvey, "From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism" *Geografiska annaler. Series B, Human geography* 71:1 (1989) s. 3–17; Salla Jokela, "Transformative City Branding and the Evolution of the Entrepreneurial City: The Case of 'Brand New Helsinki'" *Urban studies* 57:10 (2020) s. 2031–2046; Jamie Peck, "Recreative City: Amsterdam, Vehicular Ideas and the Adaptive Spaces of Creativity Policy" *International Journal of Urban and Regional Research* 36:3 (2012) s. 462–485; Ugo Rossi & Arturo Di Bella, "Start-up Urbanism: New York, Rio de Janeiro and the Global Urbanization of Technology-Based Economies" *Environment and planning. A* 49:5 (2017) s. 999–1018; Alberto Vanolo, "The Fordist City and the Creative City: Evolution and Resilience in Turin, Italy" *City, culture and society* 6:3 (2015) s. 69–74.

²¹ Marinda Scaramanga, "Talking about Art(s): A theoretical framework clarifying the association between culture and place branding" *Journal of Place Management and Development* 5:1 (2012) s. 70–80.

²² Saskia Sassen, "The Global City: Enabling Economic Intermediation and Bearing Its Costs." *City & Community* 15:2 (2016) s. 97–108; Göran Therborn, *Cities of Power: The urban, the national, the popular and the global* (London: Verso, 2017).

²³ Doreen Massey, *World City* (Cambridge: Polity, 2007).

²⁴ Andrea Lucarelli, "Place branding as urban policy: the (im)political place branding" *Cities* 80 (2018) 12–21.

märkesbyggande där invånare och lokala institutioner inbjuds att delta anses vara en nyckel till framgång, både vad gäller kommunikation mot lokala och externa intressenter.²⁵ Där tidigare forskning om nationsmarknadsföring oftare utgår ifrån en kultur- och samhällskritisk ansats är forskningsfältet om städer och marknadsföringen av platser mer präglad av en tillämpande och utvärderande ansats, som utforskar huruvida varumärkesbyggandet har varit framgångsrikt eller inte. Samtidigt anas i forskningen en tendens till förändrade varumärkesstrategier, där varumärket går från att ”bara” handla om slogans och representation för en extern publik, till processer där varumärket i högre grad tillämpas lokalt som urban utveckling och lokala aktiviteter och event.²⁶ Förnyelsen av Moskva kan förstås som ett sätt att förbättra stadens varumärke externt, det vill säga mot omvärlden, tilltänkta turister, invånare, företag och investerare; men också internt mot de befolkningsgrupper vars förtroende man vill vinna. Att visa politisk och administrativ handlingskraft är, som jag tidigare nämnt och kommer att visa i avhandlingen, en av avsikterna med förnyelsen av Moskva. Det gör att Moskvas varumärke blir synonymt med stadens, och i förlängningen också statens, ledning.²⁷ Men som jag kommer att visa är förnyelsen av Moskva också en internationell affär, där internationella arkitekter och europeiska arenor också bidrar till bilden av Moskva, och därmed också till bilden av dem själva – deras egna varumärken.

Den digitaliserade, innovativa, smarta staden

Satsningen på nya, digitala, ”smarta” teknologier kan också det vara en del av stadens varumärkesbyggande, där både teknikens utveckling och tillämpning förväntas ge positiv avkastning i form av ökat demokratiskt inflytande, innovativa entreprenörer och klimat- och miljömässig hållbarhet.²⁸ Under

²⁵ Yu-Min Joo & Bokyoung Seo, ”Transformative City Branding for Policy Change: The Case of Seoul’s Participatory Branding” *Environment and Planning. C, Politics and space* 36:2 (2018) s. 239–257; Mihalis Kavaratzis, & G.J. Ashworth, ”Partners in Coffeeshops, Canals and Commerce: Marketing the City of Amsterdam” *Cities* 24:1 (2007) s. 16–25; Mihalis Kavaratzis & Ares Kalandides, ”Rethinking the Place Brand: The Interactive Formation of Place Brands and the Role of Participatory Place Branding” *Environment and planning A* 47:6 (2015) s. 1368–1382; Gerhard Mahnken, ”Place Identity beyond Province and Metropolis” *Journal of place management and development* 4:1 (2011) s. 67–79.

²⁶ Jokela, 2020.

²⁷ Büdenbender & Zupan 2017. Att de positiva associationer som väcks av stadens varumärke också förväntas spilla över på det lokala politiska ledarskapet torde dock gälla i de flesta städer.

²⁸ Germaine Halegoua, *Smart Cities* (Cambridge: MIT Press, 2020); Vincent Mosco, *The smart city in a digital world* (Bingley: Emerald Publishing Limited, 2019); Aaron Shapiro, *Design, Control, Predict: Logistical governance in the smart city* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020).

den smarta stadens paraply ryms föreställningar om hur digitala teknologier ska förbättra och effektivisera all världens växande städer under en allt mer intensiv urbanisering tack vare ständiga flöden och bearbetning av *big data*.²⁹ För att möta en växande befolknings krav på infrastruktur, transporter och annan urban logistik har det inte sällan inneburit att lokal, offentlig förvaltning ingår samarbeten med privatägda teknikföretag och upplåter stadsmiljöer som ett slags testbädd för nya produkter under utveckling.³⁰ Så också i Moskva, där det ryska techbolaget NtechLab låtit testa ansiktsgenkänningsalgoritmen FaceFind på den data som samlas in via stadens över tvåhundra tusen övervakningskameror, som en del av stadsledningens initiativ att göra Moskva både säkrare och smartare.³¹

Den smarta staden kan också utgöra ett slags varumärke i sig, som i fallen med sydkoreanska Songdo, Abu Dhabis Masdar City och kanadensiska Quayside/Sidewalk Toronto, där de två förstnämnda är nybyggda städer som profilerats som smarta städer från start, medan Quayside är ett område i Toronto där Googles moderbolag Alphabet upplåts testa nya, smarta teknologier.³² Samtidigt har kritiken mot den smarta staden som fenomen och som ett slags varumärke varit stark: samarbeten mellan privata och offentliga aktörer minskar medborgarnas möjligheter till insyn, inflytande och integritet när den smarta staden förvandlar såväl offentliga miljöer som privata

²⁹ Halegoua 2020, Mosco 2019.

³⁰ Orit Halpern, *Beautiful Data: A history of vision and reason since 1945* (Durham: Duke University Press, 2015); Gökçe Günel, *Spaceship in the Desert: Energy, climate change, and urban design in Abu Dhabi* (Durham: Duke University Press, 2019); Shapiro, 2020.

³¹ Antonina B. Semivolos, "Your Face is Big Data' in Moscow", i *The Routledge Handbook of the History of Moscow*, red. Christopher J. Ward. (New York, Routledge, 2026).

³² Halpern 2015; Günel 2019; Alexandra Flynn & Mariana Valverde, "Planning on the Waterfront: Setting the Agenda for Toronto's 'Smart City' Project" *Planning theory & practice* 20:5 (2019) s. 769–775; Anna Artyushina, "Is Civic Data Governance the Key to Democratic Smart Cities? The Role of the Urban Data Trust in Sidewalk Toronto" *Tele-matics and informatics* 55 (2020) 101456; Lisa Austin & David Lie, "Data Trusts and the Governance of Smart Environments: Lessons from the Failure of Sidewalk Labs' Urban Data Trust" *Surveillance & society* 19:2 (2021) s. 255–261; Federico Cugurullo, "The Origin of the Smart City Imaginary: From the Dawn of Modernity to the Eclipse of Reason" i *Inside Smart Cities: Place, Politics and Urban Innovation*, red. Andrew Karvonen, et al. (Milton: Taylor & Francis Group, 2018); Pierre Fillion, Markus Moos, & Gary Sands, "Urban Neoliberalism, Smart City, and Big Tech: The Aborted Sidewalk Labs Toronto Experiment" *Journal of Urban Affairs* 45:9 (2023) s. 1625–1643; Kevin Morgan & Brian Webb, "Googling the city: In search of the public interest on Toronto's 'smart' waterfront" *Urban planning* 5:1 (2020) s. 84–95; Taylor Shelton, Matthew Zook, & Alan Wiig, "The 'actually existing smart city'" *Cambridge journal of regions, economy and society* 8:1 (2015) s. 13–25.

rum till platser för datainsamling och kontroll.³³ Också den smarta stadens påstått minskade miljö- och klimatpåverkan har kritiserats för att vara underställd ekonomiska intressen när den smarta staden i första hand blir ett skyltfönster för ny teknologi, eller ett exempel på ”eko-modernisering” vars främsta syfte i slutändan är att generera ekonomisk tillväxt.³⁴

Att den smarta staden är datans och beräkningarnas stad kommer också till uttryck i den visuella kultur som omger fenomenet: dels i form av grafiska informationsvisualiseringar som är det främsta sättet med vilket data representeras på skärmar i kontrollrum, i appar och så vidare, dels i form av bilder som gestaltar den smarta staden i sig, som i sin tur syftar till att skapa positiva känslor av förhoppning och förväntan på vad de nya teknologierna ska innebära.³⁵ I själva stadsrummet är teknologierna och den digitala infrastrukturen däremot tämligen osynlig; de ”ser” mer än vad de själva syns, varför också arkitektur och särskilt dedikerade byggnader kan användas för att gestalta den utopiska, smarta framtid som hägrar.³⁶

³³ Artyushina 2020; Austin & Lie 2021; Morgan & Webb 2020; Mosco 2019; Shapiro 2020; Claudio Coletta & Rob Kitchin, ”Algorhythmic governance: Regulating the ‘heartbeat’ of a city using the Internet of Things” *Big data & society* 4:2 (2017) s. 1–16; Ben Green, *The Smart Enough City* (Cambridge: MIT Press, 2019); Anthony M. Townsend, *Smart cities: Big data, civic hackers, and the quest for a new utopia* (New York: W. W. Norton & Company, 2014); Jennifer Gabrys, *Program earth: Environmental sensing technology and the making of a computational planet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016); Rob Kitchin, Tracey Lauriault & Gavin McArdle, *Data and the city* (London: Routledge, 2017); Maroš Krivý, ”Towards a critique of cybernetic urbanism: The smart city and the society of control” *Planning Theory*, 17:1 (2016) s. 8–30.

³⁴ Orit Halpern & Gökçe Günel, ”Demoing unto Death: Smart cities, Environment and Preemptive Hope” *The Fibreculture Journal* 29 (2017) s. 51–73; Federico Cugurullo, ”Urban Eco-Modernisation and the Policy Context of New Eco-City Projects: Where Masdar City Fails and Why” *Urban studies* 53:11 (2016) s. 2417–2433.

³⁵ Halpern 2015; Krivý 2016; Gillian Rose & Alistair Willis, ”Seeing the smart city on Twitter: Colour and the affective territories of becoming smart” *Environment and Planning. D, Society & space* 37:3 (2019) s. 411–427; Konstantina Pappa, ”Tales from a ‘Google neighborhood’: Representations, public space and community in a smart city project”, i *Imagining Digital Futures: Music, Chess and Big Tech*, red. Anne Kaun (Huddinge: Mediestudier vid Södertörns högskola, 2022); Rob Kitchin, *Digital Timescapes: Technology, Temporality and Society* (Newark: Polity Press, 2023); Rob Kitchin, Tracey P. Lauriault & Gavin McArdle, ”Knowing and Governing Cities through Urban Indicators, City Benchmarking and Real-Time Dashboards” *Regional studies, regional science* 2:1 (2015) s. 6–28.

³⁶ Federico Cugurullo, ”The Origin of the Smart City Imaginary: From the Dawn of Modernity to the Eclipse of Reason.” i *Inside Smart Cities: Place, Politics and Urban Innovation*, red. Andrew Karvonen et al. (Milton: Taylor & Francis Group, 2018).

Själva föreställningen om vad en stad *är* har också påverkats av de digitala teknologiernas utbredning.³⁷ Om 1800-talets moderna arkitektur förändrade stadens tid och rum genom att göra gränserna mellan inne och ute, offentligt och privat, närhet och avstånd mer flytande, har de digitala teknologierna sedan 1990-talet förutspåtts komma att upplösa dessa gränser helt, och dessutom bidra till en decentralisering av staden.³⁸ Likaså har innebörden av ordet ”stad” gått från att definieras som motsatsen till ”landsbygd” till att istället förstås genom en diskurs som utgår ifrån ”det urbana” som en uppsättning egenskaper snarare än som en fysisk plats på kartan.³⁹ Föreställningen om den decentraliserade staden hänger nära samman med nyliberalismens flytande subjekt och miljöer, men utmanas samtidigt av postkommunistiska städer där forna tiders maktcenter och monument tycks ha fått ett uppsving via auktoritära politiska krafter och där staden snarare genomgår ett slags åter-centralisering.⁴⁰ Inte minst Moskva kan betraktas som ett exempel på denna motsägelsefulla rörelse mellan att å ena sidan vilja vara en decentraliserad, nyliberal världsstad och samtidigt ett auktoritärt centrum för inte bara Ryssland utan för alla forna sovjetstater.⁴¹

Avhandlingens bidrag

Ur den arkitektoniska förnyelsen av Moskva under 2010-talet löper trådar i alla ovan nämnda riktningar; mot staden och nationen som varumärke, och mot en ökad tillämpning av digitala teknologier och förväntningar på deras möjligheter att göra staden säkrare och bekvämare, mer effektiv och mer transparent. Avhandlingens bidrag till dessa fält är tre. För det första riktar avhandlingen ljuset mot en stad och en nation som inte ens före 2022 bedömdes som särskilt ”smarta” eller framgångsrika som varumärken, och som kanske just därför har förbisetts i tidigare studier ur dessa perspektiv. För det

³⁷ Sarah Barnes, ”Retrieving the Spatial Imaginary of Real-Time Cities”, *Design philosophy papers* 10:2 (2012) s. 147–156.

³⁸ William J. Mitchell, *Den digitala staden* (Stockholm, Norstedts, 1997); Scott McQuire, *The Media City: Media, architecture and urban space* (Los Angeles: Sage, 2008); Manuel Castells, *Informationsåldern: Ekonomi, samhälle och kultur* [Nätverksamhällets framväxt, Band I] (Göteborg: Daidalos, andra upplagan, 2000), s. 427 ff.

³⁹ Reinhold Martin, *The Urban Apparatus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016).

⁴⁰ Jonatan Bach & Michał Murawski, *Re-Centering the City: Global Mutations of Socialist Modernity* (London: UCL Press, 2020).

⁴¹ Bach & Murawski 2020; Daniela Zupan & Mirjam Büdenbender, ”Moscow Urban Development: Neoliberal Urbanism and Green Infrastructures” i *Post-Socialist Urban Infrastructures*, red. Tauri Tuvikene, Wladimir Sgibnev & Carola S. Neugebauer (New York: Routledge, 2019).

andra öppnar avhandlingens historiserande analys av det nya Moskva nya teoretiska och metodologiska dörrar för såväl studier av stads- och nationsmarknadsföring som studier av den smarta staden. För det tredje sätter avhandlingen fingret på en ofta förbisedd aspekt inom båda ovan nämnda fält; arkitekturens förmåga att mediera och att medieras, och dess roll i medieringen av en stad som ömsar skinn.

Teoretiskt ramverk

I det här avsnittet redogör jag för avhandlingens teoretiska ramverk, som genomsyrar avhandlingens därefter följande empiriska analyskapitel. I det första avsnittet presenterar jag de teoretiska ingångarna till förhållandet mellan medier och arkitektur, som också motiverar varför jag studerar förnyelsen av Moskva genom hur den medierats mot en engelskspråkig publik utanför Ryssland. Därefter presenterar jag *den dialektiska bilden* som en analysmodell för att visa hur bildmediet – i bred bemärkelse – kan rymma både konkreta, visuella uttryck och föreställningar om tid, medvetande och verklighet. Därefter följer ett avsnitt som beskriver hur jag omsätter det teoretiska ramverket i en samtida kontext av gemensamma drömmar och tilltagande motsättningar mellan Ryssland och västvärlden; båda från vilka olika slags aktörer bidrar till förnyelsen av Moskva.

Arkitekturens medier och arkitektur som medier

Avhandlingens empiriska utgångspunkt i medierade gestaltningar av det nya Moskva grundar sig i argument att modern arkitektur står i ett ”säreget, kraftfullt och absolut kritiskt” förhållande till sina representationer.⁴² Den visuella representationen – ritning, fotografi eller illustration – är inte sällan det som utgör arkitekturens första möte med sin betraktare, liksom det är det medium i vilket arkitekten själv växer fram långt innan en byggnad står färdig.⁴³ En stor mängd arkitektoniska verk lämnar heller aldrig sina visuella medier och manifesteras som fysiska byggnader, men betraktas trots detta som just arkitektur. Kester Rattenbury skriver:

Marknadsföringen av det ännu-fiktiva eller det för-evigt-fiktiva projektet är både arkitektens verktyg och ofta, inledningsvis, dennes handelsvara. Men den byggda arkitekturen i sig är sedan dokumenterad, diskuterad, designad och lärs ut via ytterligare representationer: fotografier, artiklar, böcker, kritik och, ibland, retrospektiva ritningar. [...] Det är faktiskt ofta i detta skede – när de

⁴² Rattenbury 2002, s. xxi.

⁴³ Colomina 1999.

representeras och publiceras – som vissa projekt snarare än andra blir definierade som just arkitektur.⁴⁴

Byggnader kan alltså sägas leva både ett för- och efterliv i visuella medier, där representationen är central både på idé- och försäljningsstadiet men också för att dokumentera den efter att den är uppförd. Att spektakulära byggnader blir vida kända långt bortom platsen de befinner sig, och att de överhuvudtaget blir ikoniska är inte för att många människor har upplevt dem på plats, utan för att de har sett visuella representationer av dem.⁴⁵ Trots att visuella medier ofta uppfattas som mer flyktiga än fysiska byggnader menar arkitekturhistorikern Beatriz Colomina att det egentligen förhåller sig tvärtom: visualiseringarna ”tryggar en plats för arkitektur i historien” där de blir till ett slags spår för eftervärlden samlade i olika arkiv, både av forskare och kritiker men många gånger också av arkitekter själva.⁴⁶

Arkitekturens visualiseringar – i synnerhet de i vilka arkitekters projekt presenteras för en bredare publik – syftar dock inte enbart till att vara en så korrekt återgivning av den faktiska eller tänkta byggnaden som möjligt, utan kan också tjäna som ett slags drömbild av en byggnad vars fysiska uppenbarelse aldrig kommer att motsvara bilden av den. Helena Mattsson skriver:

Det omöjliga förhållandet mellan två världar, den fysiska och den medierade, är ett centralt problem inom arkitekturen, och hur det omsätts i praktiken är ett kritiskt moment. Den medierade bilden är inte en ”sann representation” av en materiell struktur; istället är syftet allt som oftast att sända ett särskilt budskap om atmosfär som överskrider det faktiska – den är snarare en fantasi om en värld som aldrig funnits, och som aldrig kommer att finnas. Det är en medierad dröm som drar nytta av kraften hos kollektiva begär.⁴⁷

Att visualiseringen av tänkta byggnader framstår som närmast utopiska i jämförelse med den faktiska byggnadens uppenbarelse är alltså inte orsakat av att byggnaden i sig är ett misslyckande, utan snarare att visualiseringarna inte syftar till att visa hur arkitekturen *faktiskt* kommer att se ut på plats. De ska inte nödvändigtvis överbygga avståndet mellan den medierade och den fysiska världen, utan ska snarare knyta an till en kollektiv drömvärld av redan

⁴⁴ Rattenbury 2002, s. xxii.

⁴⁵ Rattenbury 2002; se också Staffan Ericson & Kristina Riegert (red.), *Media Houses: Architecture, Media and the Production of Centrality* (New York: Peter Lang, 2010).

⁴⁶ Colomina 1999, s. 23. Översättning: Catharina Gabrielsson.

⁴⁷ Helena Mattsson, ”Real TV: Architecture as Social Media”, i *Media Houses: Architecture, Media and the Production of Centrality*, red. Staffan Ericsson & Kristina Riegert (New York: Peter Lang, 2010).

existerande begär och drömmar. Den här avhandlingens empiriska hemvist är just denna drömvärld – ett begrepp jag preciserar närmare i följande avsnitt – vilket innebär att jag inte studerar det nya Moskva ”från marken” eller ”på plats” i staden, eller gör någon jämförelse med hur drömmar om det nya Moskva korrelerar med hur de omsätts i praktiken eller i vilken mån de fysiska byggnaderna och miljöerna motsvarar de medierade gestaltningarna. Modern arkitektur är med andra ord oskiljaktig från sina visuella medier, och bildernas publika spridning vittnar om hur modern arkitektur därför, med Colominas ord, ”alltid varit direkt involverad i masskultur”.⁴⁸

Modern arkitektur i sig är dessutom utformad i relation till moderna massmedier och teknologier som kamera, järnväg, film och reklam, och hur dessa bidragit till att omstöpa kulturella och perceptiva uppfattningar om offentlighet och privatliv, närhet och avstånd, insida och utsida; gränsdragningar och -upplösningar också återkommer i modern arkitektur, enligt Colomina. Hon skriver:

I själva verket blir det nödvändigt att betrakta arkitektur som ett system av representationsformer, eller kanske snarare som en följd av överlappande system. Det betyder inte att det traditionella arkitektoniska objektet, det vill säga byggnaden, måste förpassas åt sidan. Till syvende och sist måste vi studera den mera noggrant än någonsin, men kanske också på ett annat sätt; enligt samma förutsättningar som ritningar, fotografier, texter, filmer och reklam. Inte bara för att det är genom dessa medier vi oftast möter den, utan för att byggnaden i sig utgör ett slags mekanism för representation.⁴⁹

Modern arkitektur kan med andra ord vara ett representerat objekt, men i och med att ”byggnaden i sig utgör ett slags mekanism för representation” kan arkitekturen också i sig vara ett medierande subjekt, ett medium konstruerat för att generera ett kameralikt seende av vad som pågår både på insidan och utsidan. Fönstren ger en inramad bild av världen utanför, och verkar likaså som ett skyltfönster som skapar en bild av livet som pågår på insidan. Arkitekturen har förmågan att skapa gränser mellan insida och utsida och lösa upp dem på samma gång; insidan tar plats på utsidan som bild och vice versa: utsidan når insidan som en bild.

Postmodern arkitektur kan i sin tur sägas kännetecknas av en estetisk medvetenhet om arkitekturen som massmedium och den moderna arkitekturens nära släktskap med andra medieteknologier. Det visades inte minst i utställningen *Strada Novissima* som visades vid den första arkitekturbienn-

⁴⁸ Colomina 1999, s. 22. Översättning: Catharina Gabrielsson.

⁴⁹ Colomina 1999, s. 22. Översättning: Catharina Gabrielsson.

nalen i Venedig 1980 som för en bredare allmänhet utmanade föreställningen om modernistisk arkitektur som en konstart opåverkad av mass- och populärkultur. Det gjordes bland annat genom referenser från filmens värld där arkitektur gestaltas som kulisser i en inspelningsstudio.⁵⁰ Den postmoderna arkitekturens genombrott under 1980-talet skulle också kunna betraktas i ljuset av de elektroniska informationsteknologier vars användning också fick allt större utbredning vid samma tid, och som i sin tur utgjorde en grund för den digitalisering som kom att utmana massmediernas samhällliga dominans under efterföljande decennier. Ur det perspektivet följer den postmoderna arkitekturen Marshall McLuhans devis att medier blir synliga först i backspegeln; när de ersätts av andra.⁵¹ Castells menar istället att den postmoderna arkitekturen avspeglar digitaliseringens nätverkssamhälle och det "flödesrum" som Castells menar att detta nätverkssamhälle tar sig uttryck i.⁵² I flödesrummet är platsen underordnad nätverket, vars elektroniska kretsar för informationsutbyten, sammanslagna till ett nätverk av nav och noder som regleras av "dominerande, ledande eliter" gör att flödesrummet inte behöver kännas vid vare sig geografiska begränsningar eller platsernas lokala, historiskt förankrade temporalitet. Detsamma gäller den postmoderna arkitekturen, som Castells menar är en "tyst" arkitektur, en arkitektur utan innehåll och mening. Castells betraktar den postmoderna arkitekturens uttryck i relation till de digitala mediernas framväxt, vars egenskaper fler med honom menar är ahistoriska i det att de inte materialiserar en linjär tidsuppfattning, utan snarare en temporalitet där allting kan existera samtidigt och godtyckligt.⁵³ Där den moderna arkitekturen förvisso också ville bryta med historia och tradition, men gjorde så i en historiskt förankrad och uttalad tro på framsteget, bekänner sig den postmoderna arkitekturen varken till historia eller framtid, enligt Castells. Dess temporalitet är flödesrummets "tidlösa tid", arkitektur för icke-tid och icke-plats; en "nakenhetens arkitektur".⁵⁴

Den här avhandlingen avser inte att fördjupa den arkitekturhistoriska diskussionen om vad som kännetecknar modern respektive postmodern arkitektur. De teoretiska ingångar jag här redogör för tjänar till att belysa

⁵⁰ Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale* (Venice: Marsilio, 2016).

⁵¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The extensions of man* (Cambridge: MIT Press, 1994).

⁵² Castells 2000.

⁵³ Se exempelvis Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2002); Eric W. Rothenbuhler & John Durham Peters, "Defining Phonography: An Experiment in Theory" *The Musical quarterly*, 81:2, (1997) s. 242–243.

⁵⁴ Castells 2000, s. 469.

sambandet mellan arkitekturen och dess medier, liksom hur olika medieteknologier kan ta sig uttryck i arkitektur. Som framgår av de följande empiriska kapitlen går det att betrakta valda arkitektoniska exempel både som ett slags visuella medier, som *gör* bilder. Samtidigt skapas dagens arkitektur i en medierad, digitaliserad värld, vilket i sin tur avspeglas i arkitekturen. Det teoretiska ramverket syftar till att möjliggöra en analys som rör sig mellan arkitekturens medier och arkitekturen *som* medium.

Den dialektiska bilden

I avhandlingen hämtar jag begreppen *dröm* respektive *ruiner* från Walter Benjamins *Passagearbetet*, liksom från historikern och filosofen Susan Buck-Morss läsningar av detsamma. I *Passagearbetet* sökte Benjamin skriva en Europas kulturhistoria genom att studera 1800-talets Paris mot fonden av den tid han själv verkade i: den sönderfallande Weimarrepubliken och nazismens intåg i Benjamins hemland Tyskland under 1930-talet. Buck-Morss menar att med *Passagearbetet* ville Benjamin "avmystifiera" idén om "naturlig utveckling" genom att visa att den moderna synen på utveckling inte var naturlig, utan ideologisk.⁵⁵ Industrialismen hade bidragit till en förändring av synen på naturen och naturens tidsförlopp från cyklisk till linjär. Det var med andra ord en modern idé att historisk utveckling var "naturligt framåtskridande", en idé som via socialdarwinismens (van)tolkningar av Darwins naturlära fick stå modell för en syn på mänsklighetens historia som en rad av ständiga, evolutionära framsteg. Benjamin betraktade med andra ord modernitetens syn på historien som en spegling av en politisk, kulturell och teknisk föreställning om historiens gång och framsteg.⁵⁶ Han ställde denna syn på historien och naturen mot en syn på tidens gång som förvisso framåtskridande, men framstegsmässigt likgiltig; en syn på tiden som också innebar förfall, död, förmultning; en historia som erkände att också det allra nyaste en dag ska falla i ruiner. Detta historiens framåtskridande är vad Benjamin läser in i sin frekvent citerade tolkning av Paul Klees målning "Angelus Novus" i essän *Historiefilosofiska teser*:

Det finns en bild av Klee som heter Angelus Novus. Den framställer en ängel, som ser ut som om han stod i begrepp av avlägsna sig från något som han stelt betraktar. Hans ögon är uppspärade, hans mun står öppen, och hans vingar är utspända. Historiens ängel måste se ut på det sättet. Han har sitt anlete vänt

⁵⁵ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT Press, 1989).

⁵⁶ Buck-Morss 1989, s. 70.

mot det förgångna. Där en kedja av händelser träder fram inför våra ögon, där ser han en enda katastrof som oavslutligt hopar ruiner på ruiner och slungar dem för hans fötter. Han ville nog gärna dröja kvar, uppväcka de döda och sammanfoga det som slagits i stycken. Men en storm blåser från paradiset, som gripit tag i hans vingar och är så stark att ängeln inte längre kan sänka dem. Denna storm driver honom oemotståndligt in i framtiden, som han vänder ryggen, alltmedan ruinhögen framför honom växer upp till himlen. Det som vi kallar framåtskridande är denna storm.⁵⁷

Tidens gång, och därmed historiens, är *alltid* framåtskridande, men det är inte detsamma som att den alltid innebär framsteg, eller att det vi kallar historia är en linjär serie av händelser som följer på varandra. Inför stormen från paradiset är allting förgängligt och tidens gång ”hopar ruiner på ruiner”. Ruinerna blir kvar som ett slags materialiserat minne av tidens ofrånkomliga gång, men liksom minnet förmår de att åkalla historien i nuet, som en minnesbild: ”Bara som en bild, som för ett ögonblick glimtar till för att aldrig mer visa sig, kan det förgångna uppfångas.”⁵⁸

Den moderna föreställningen om framsteget – om att innovation, effektivisering och hårt arbete leder till förbättrade levnadsvillkor för hela mänskligheten vartefter tiden fortskrider – är med andra ord en verklighetsbeskrivning som också innefattar en historieskrivning som betraktar allt som hittills hänt som trappsteg till den samtida mänsklighetens högplatå. För Benjamins historiefilosofi, med rötter i Karl Marxs historiematerialism, är denna dröm de härskande klassernas historiesyn, det är en segrarnas historieskrivning som för varje historiematerialist ”är ett dokument över barbari”.⁵⁹ Det är en historia lika präglad av en sekulär förtrollning som kapitalismens varor, som i sin framställning på marknaden döljer de villkor under vilka den producerats; likaså döljer historien om framsteget alla de som offrats på dess altare. Framstegets tid är därför en tom tid, en tid utan kamp och friktion. Benjamin skriver:

Föreställningen om ett människosläktets framåtskridande genom historien kan inte lösgöras från föreställningen om att denna skrider fram genom en homogen och tom tid. Kritiken av föreställningarna om detta framåtskridande måste

⁵⁷ Walter Benjamin, ”Historiefilosofiska teser”, i *Bild och Dialektik* (Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1969), s. 181–182. Översättning: Carl-Henning Wijkmark.

⁵⁸ Benjamin 1969, s. 179. Översättning: Carl-Henning Wijkmark.

⁵⁹ Benjamin 1969, s. 181. Översättning: Carl-Henning Wijkmark.

bilda underlaget till kritiken av föreställningen om framåtskridandet över huvud taget.⁶⁰

Det är därför, enligt Benjamin, en historiematerialist måste studera historien utifrån dess ruiner, för att det är ruinerna som kan vittna om historien som något mer än bara en evig framgångssaga. Det är ruinerna som tvingar fram en dialektisk historiesyn; de både materialiserar tidens obönhörliga gång, och gör samtidigt historien till något närvarande i nuet, som ett blyxtlikt minne från det förflutna. Framstegets historia kräver att händelser i det förflutna inte har något samband med nuet, att de är steg vi redan har passerat på vägen hit. Framstegets historia bevarar det förflutna som antingen förtrollade föremål eller som avtryck från en tid så avlägsen att den aldrig hinner ikapp nuet. Framsteget placerar historien på museum eller betraktar den som en utdöd dinosaurie som aldrig kan väckas till liv. Framstegets historia är ett förstelnat objekt. Historiematerialistens historia är ett flyktigt och förgängligt subjekt, som när den gör sig påmind gör åverkan på samtiden.

Den historiefilosofi som Benjamin lägger fram i *Historiefilosofiska teser* får sin tillämpning *Passagearbetet*, även om Benjamin aldrig hann fullborda det senare innan sin död på flykt undan nazismen 1940. Susan Buck-Morss låter senare *Passagearbetet* ligga till grund för en vidareutveckling av Benjamins dialektiska historiefilosofi i boken *The Dialectics of Seeing* där hon särskilt framhäver på vilket sätt *den dialektiska bilden* var central för Benjamins arbeten.⁶¹ Utifrån sina läsningar av *Passagearbetet* utarbetar Buck-Morss ett slags analysmodell av varan som en dialektisk bild; en modell i vilken två axlar möts, en horisontell och en vertikal, som tillsammans bildar fyra fält. Den horisontella axeln löper mellan den förstelnade historien och den förgängliga, flyktiga historien; det vill säga två olika uppfattningar om historien, som hos Buck-Morss kommer till uttryck som uppfattningar om ”verkligheten” eller ”naturen”. Den vertikala axeln löper mellan medvetandets uppvaknade och drömtillstånd. De båda axlarnas respektive motpoler ska enligt Buck-Morss förstås som de antiteser som i framträder i den dialektiska bilden. Buck-Morss menar att modellen kan anas genom hela *Passagearbetet*, som ett slags virtuell om än inte explicit struktur för Benjamins tänkande. Modellen är en tolkning av det navigationssystem som Buck-Morss tycker sig utläsa hos Benjamin, en tolkning som också grundar sig i att han själv ska ha talat om sitt arbete i termer av ett ”koordinatsystem”.⁶²

⁶⁰ Benjamin 1969, s. 185. Översättning: Carl-Henning Wijkmark.

⁶¹ Buck-Morss 1989.

⁶² Buck-Morss 1989, s. 210–211.

Jag menar att förnyelsen av Moskva bär stora likheter med varan. Förnyelsen visas upp för världen ur bestämda vinklar, och den kan förstås som ett sätt att stärka Rysslands och Moskvas *varumärken*. Men förnyelse i sig kräver också historia; något *nytt* ska ersätta något *gammalt*. I de empiriska kapitel som följer låter jag därför Buck-Morss modell utgöra en grund för min analys av det nya Moskva, och ställer det nya Moskva i modellens dialektiska mittpunkt.

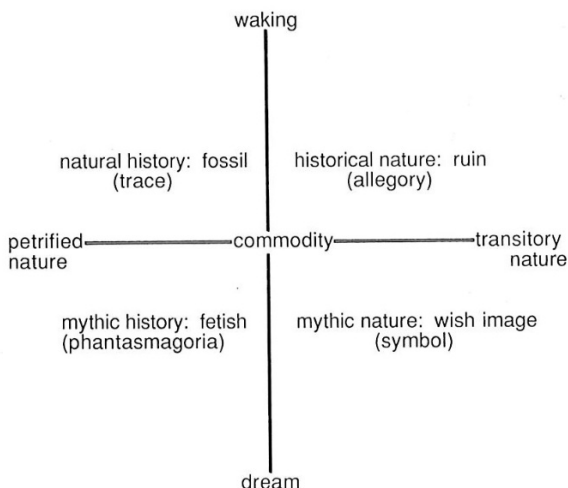


Bild 1, hämtad ur Buck-Morss 1989, s. 211.

Enligt Buck-Morss modell har varan, eller den dialektiska bilden, fyra inneboende skepnader. I modellen motsvaras de av fyra fält som de två korsande axlarna bildar: fossil, fetisch, ruin och önskebild. *Fossilet* och *ruinen* befinner sig på uppvaknandets sida. Fossilet utgör ett slags urbild, en spår av en urhistoria, som hos Benjamin återfinns exempelvis i 1800-talets borgerliga interiörer eller i ”deras sammetsklädda höljen”.⁶³ Fossilet fungerar enligt Buck-Morss likt detektivhistoriernas ledtrådar. Ruinen är också ett slags kvarlämning, men istället för att peka mot en avlägsen urhistoria verkar den som en påminnelse i nuet om forna tiders drömmar. På drömsidan utmed den vertikala medvetandaxeln återfinns *fetischen* respektive *önskebild*. Fetischen är ett förtrollat och mytiskt men förstelnat objekt, medan önskebild, som förstås utifrån historien/verkligheten som underkastad tidens oundvikliga gång, inger ett mytiskt hopp om att det rådande inte kommer att

⁶³ Buck-Morss 1989, s. 211.

vara för evigt, att en ny och bättre tid väntar runt hörnet. Varje fält i Buck-Morss modell motsvarar också fyra varianter av natur, historia och myt, som hon utläser ur *Passagearbetet*: naturhistoria (fossil), historisk natur (ruin), mytisk historia (fetisch) och mytisk natur (önskebild). I min analys använder jag mig främst av begreppsapparaten fossil-fetisch-ruin-önskebild, men också begreppen naturhistoria och mytisk historia, för att visa på hur Moskvas och Rysslands historia antar varierande skepnader i framställningar av det nya Moskva.

Buck-Morss placerar ytterligare fyra begrepp inom parentes i respektive fält: spår, allegori, fantasmagori och symbol. I avhandlingen låter jag dessa stå tillbaka till förmån för fossil, ruin, fetisch och önskebild för att inte överlasta analysen med begrepp som avser samma sak. Begreppet ”spår”, som Buck-Morss satt inom parentes i fossilets fält, undviks också eftersom ruinen kan (miss)förstås som ett spår av förfluten tid.⁶⁴ Jag tillämpar heller inte begreppen allegori och symbol, två framställningsformer som Benjamin också använde för att beskriva historiens/verklighetens skepnader, men vars betydelse jag låter ruinen och önske bilden innefatta.⁶⁵

När jag i avhandlingen studerar *den drömda digitaliseringens ruiner* syftar jag alltså på digitalisering som mer än en process i vilken digitala teknologier tillämpas på allt bredare front. Jag menar att digitaliseringen kan förstås som en Benjaminsk dröm, som innefattar mer än teknologi; det är en dröm om framsteg genom effektivisering, en dröm om varje individs tillgång till fri information och rätt att uttrycka sig, en dröm om världsomspännande, gemensamma nätverk som knyter samman världen – och inte minst Europa – och gör dess länder ömsesidigt beroende av varandra; en dröm om globalisering materialiserad i Internet. Jag betraktar också den smarta staden som ett uttryck för digitaliseringens drömvärld. Som jag visat i forskningsöversikten finns det mer omskrivna exempel på smarta städer än Moskva, liksom det finns andra postkommunistiska länder och städer som kan anses

⁶⁴ Exempelvis gör Sybille Krämer skillnad på *spår* och *autentiskt spår*, där ett spår är något som avsiktligt lämnats kvar för eftervärlden, medan det *autentiska spåret* är något oavsiktligt; i Krämers termer motsvarar i så fall Buck-Morss *fossil* det avsiktligt lämnade spåret, medan ruinen utgör ett *autentiskt spår*. Se Sybille Krämer, *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015).

⁶⁵ För en utförligare beskrivning av hur Benjamin använde begreppen allegori och symbol i tidigare verk än *Passagearbetet*, och som ytterligare ett exempel på hur Benjamins begreppsapparat kan tillämpas inom medie- och kommunikationsvetenskaplig forskning, se Staffan Ericson, *Två Drömspel: Från Strindbergs modernism till Potters television* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004).

ha byggt mer framgångsrika, västtillvända varumärken efter Berlinmurens och Sovjetunionens fall.⁶⁶ Men just därför anser jag att Moskva och den arkitektoniska förnyelsen av staden under 2010-talet väl hävdar sig som den *drömda* digitaliseringens stad; inte för att det är en stad där digitaliseringen framstår som mer lyckad eller utbredd än annorstädes, utan snarare för att det är där drömmen om västvärldens framsteg – politiska, ekonomiska, tekniska och kulturella – framträder som tydligast, i synnerhet efter den ryska invasionen av Ukraina 2022. Som jag visar i analysen framträder den här drömmens dialektiska egenskaper genom de utställningar, arkitekturtävlingar och andra medierade former genom vilket det nya Moskva framträder. Avhandlingen är således ingen studie av digitaliseringens ”faktiska” framfart; det är en studie av drömmen om dess framfart och vad för slags värld den antogs kunna medföra.

Drömvärld och katastrof

Buck-Morss återkommer till Benjamins dialektiska tänkande i boken *Dreamworld and Catastrophe*, i vilken hon ifrågasätter den vedertagna historie-skrivningen om kalla kriget som en kamp mellan två diametralt motsatta stormakter.⁶⁷ Istället visar Buck-Morss hur båda sidor, både Sovjetunionen och USA, både Öst och Väst, delade samma övertygelse om hur industriell modernisering och ekonomiska, tekniska och kulturella framsteg skulle lyfta mänskligheten ur fattigdom och in i en ny tid av välstånd för alla – idéer med grund i upplysningens tid. Därmed utmanar Buck-Morss ”segrarnas” föreställning om att det bara var kommunismen som byggde ett samhälle utifrån en utopisk dröm; det gjordes på båda sidor, menar hon. De båda drömvärldarna fick näring av den inbördes rivaliteten men den ständigt hotande katastrofen – i vilken den ena sidan när som helst kunde ödelägga den andra – skulle också innebära att den segrande drömvärlden gick förlorad när rivaliteten inte längre fanns. Det var vad Buck-Morss menar att kalla krigets slut innebar; det var inte en amerikansk eller västlig drömvärld som segrade över kommunismen, utan i samma stund som den sovjetiska drömvärlden kollapsade gjorde den västerländska, med sina rötter i upplysningen, det samma. Det innebär inte att industriell produktion eller masskonsumtion har upphört, men, som Buck-Morss skriver:

⁶⁶ Se exempelvis Katherine P. Avgerinos, ”Russia’s Public Diplomacy Effort: What the Kremlin Is Doing and Why It’s Not Working” *Journal of Public and International Affairs* 20 (2009) s. 115–132.

⁶⁷ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge: MIT Press, 2000).

[D]en industriella modernitetens mass-demokratiska myt – tron på att en industriell omvandling av världen kan bringa ett gott samhälle genom att förse massorna med materiellt välstånd – har utmanats i grunden genom den europeiska socialismens upplösning, kraven på kapitalistisk omstrukturering, och de mest kännbara ekologiska begränsningar. (...) Varor har inte upphört att fylla människors privata drömvärldar; de har fortfarande en utopisk funktion på ett personligt plan. Men när det större sociala projektet överges, förbinds denna personliga utopi med politisk cynism, för det anses inte längre vara nödvändigt att garantera kollektivet det som individen själv strävar efter.⁶⁸

Vid 1900-talets slut blickar Buck-Morss alltså tillbaka på ett århundrade som präglades av drömmen om framsteget som något som skulle komma alla och envar till del. Hon förnekar inte alla de katastrofer – mänskliga, ekologiska – som den här drömmen har lämnat efter sig, och erkänner utan omsvep att ”drömvärldar blir farliga när deras enorma energi omsätts till ett instrument för makten, mobiliseras som tvångsmedel som används mot de massor som den säger sig ska gynna.”⁶⁹ Men genom att betrakta dessa drömvärldars ruiner från andra sidan om det kalla krigets slut vill Buck-Morss hindra drömmen om ett gott samhälle för alla från att falla i glömska, och på Benjaminskt vis stryka den allmänna historieskrivningen mothärs; den som fortsätter säga att vi nu, på andra sidan 1900-talet, lever i den bästa av världar. Om begreppet postmodernism är tillämpligt på vår tid, skriver Buck-Morss vid millennieskiftet, är det inte för att markera att vi nu nått ett nytt historiskt stadium, eftersom modernitetens grundvalar alltjämt råder. Det postmoderna betecknar för Buck-Morss ”medvetenheten om att det inte finns några stadier i historien i den utvecklingsmässiga och optimistiska bemärkelse om modernitetens drömvärldar en gång trodde.”⁷⁰ När jag i den här avhandlingen blickar tillbaka på 2010-talet är det en utblick över just den tid som tog vid efter kalla krigets slut, där föreställningen om att världens historia trots allt tagit ett steg framåt från 1900-talet tycktes ha blivit till en ny drömvärld.

Liksom jag ämnar göra i avhandlingen använder alltså Buck-Morss Benjamins historiefilosofiska begreppsapparat, liksom de termer hon utkristalliserar ur *Passagearbetet*, som ett raster i sina kulturhistoriska essäer i *Dreamworld and Catastrophe*. Där är det hotet om ömsesidig förintelse som utgör den potentiella katastrof som är drömvärldens antites och dialektiska

⁶⁸ Buck-Morss 2000, s. ix–x.

⁶⁹ Buck-Morss 2000, s. xi.

⁷⁰ Buck-Morss 2000, s. xii.

motpol.⁷¹ Men också uppvaknandet är drömvärldens antites. I *Dreamworld and Catastrophe* använder Buck-Morss den dialektiska bilden för att både beskriva kalla krigets drömvärldar och för att skriva fram ett uppvaknande. Att beskriva denna drömvärld är hos Buck-Morss detsamma som uppvaknandet. För Buck-Morss, liksom för Benjamin, kan katastrofen lika gärna innebära att *inte* vakna ur en dröm: att allting ”fortsätter som förut”.⁷²

Det som också förenar den här avhandlingens ansatser med såväl Buck-Morss studie av kalla kriget som Benjamins *Passagearbetet* är avståndet till det ämne som avhandlas. Buck-Morss är en amerikan som skriver om i synnerhet Sovjetunionen, Benjamin var född i Tyskland flera decennier efter att passagerarna i Paris uppfördes, och skrev om dem ytterligare decennier senare. Både Buck-Morss och Benjamin befann sig förvisso under delar av sina respektive arbeten på den plats de skrev om – Benjamin i exil i Paris och Buck-Morss på forskarutbyte i Sovjetunionen/Ryssland under sent 1980- och tidigt 1990-tal. Mellan mig och Moskva föreligger ännu större avstånd; på grund av pandemi och krig har jag under avhandlingsarbetet inte kunnat besöka Moskva, och jag kan heller inte ryska. Vad detta har för metodologiska innebörder för mitt arbete avhandlar jag mer utförligt i avsnittet *Material och metodologiska utgångspunkter*. Men vad jag tar med mig från Benjamin och Buck-Morss är ett teoretiskt ramverk som har avståndet i sig; ett avstånd till både sitt studieobjekt och dess historiska tid, ett avstånd som markeras av omvälvande händelser snarare än av kalendarisk tid eller geografiska avstånd. Men så är själva poängen hos såväl Benjamin som Buck-Morss att det är möjligt att minska detta avstånd genom att vända sig till ruinerna och på så sätt återkalla historien i nuet, att hindra dem från att falla i glömska eller låta dem inskrivas i en framstegets förenklade berättelse om ont och gott, om varje passerad epok som en mardröm och om nuet som en evig utopi – eller tvärtom, det fascismen erbjuder när framsteget sviker; en trösterik berättelse om ett utopiskt förflutet i en tid där framtiden målas nattsvart. Benjamin, och Buck-Morss i läsningarna av densamme, öppnar för att en dröm inte enbart är ljuvlig, och att ett uppvaknande inte enbart är en katastrof; drömmen är också bedräglig, och katastrofen kan vara en ögonöppnare.

⁷¹ Buck-Morss skriver exempelvis, på sidan 190: ”[Det] ömsesidiga beroendet hos kalla krigets fiender är slående. ’Det goda’ definierades som den andres andre (det vill säga, det som fienden avvisade), vilket flätade in dem i en dialektisk dödsdans som försäkrade att ingen sida skulle undkomma den binära, diskursiva ram som innehöll dem båda.”

⁷² Benjamin 2015, s. 452. Översättning: Ulf Peter Hallberg.

Material och metodologiska utgångspunkter

Den här avhandlingen handlar om den arkitektoniska förnyelsen av Moskva under 2010-talet, men dess empiriska material ramas in av två specifika årtal: 2012, när Sergej Kuznetsov utses till Moskvas stadsarkitekt, och 2022, när Ryssland inleder den fullskaliga invasionen av Ukraina och de internationella samarbeten som gav form åt det nya Moskva stannar av. I avhandlingens analyskapitel gör jag ett antal empiriska nedslag kring utvalda händelser och arkitektoniska projekt som i huvudsak äger rum mellan dessa två årtal. Även om förnyelsen av Moskva initieras 2010, bedömer jag att det är först 2012, med Kuznetsov vid rodret, som den arkitektoniska förnyelsen både tar fart och får en uttalat internationell prägel i och med att Kuznetsov gör det till en medveten strategi att utse arkitekter till det nya Moskva via internationella arkitekturtävlingar. Det innebär också att det empiriska materialet i denna avhandling utgörs av material som i huvudsak är producerat eller publicerat mellan 2012 och 2021 (med några undantag för 2004 – se kapitel 5). Det empiriska material som ligger till grund för avhandlingens analys av bilden det nya Moskva har kommit att centreras kring följande händelser:

- Utställningar i den ryska paviljongen vid Venedigs arkitekturbienal 2012–2021
- Tävlingsbidragen till utformningen av Zarjadieparken, Triumfalnajatorget och Rubljovo-Archangelskoje i Moskva

I följande avsnitt redogör jag mer utförligt för avhandlingens materialinsamling och metodologiska utgångspunkter. Under rubriken *Fönstret*, *Rummet* och *Montaget* beskriver jag på vilket sätt jag förhåller mig till avhandlingens empiri, hur avhandlingens utblick över Moskvas förnyelse har påverkats av de verktyg med vilka denna materialinsamling har skett, liksom hur jag arbetat med framställning och tolkning av empirin i avhandlingens analyskapitel. I avsnitten *Rösterna* och *Språken* redogör jag för hur jag resonerat kring vilka röster som jag låter genljuda i materialet liksom hur jag förhåller mig till materialets språk och översättningar mellan ryska, engelska och svenska.

Fönstret

Avhandlingens materialinsamling har till stora delar skett genom ett fönster: webbläsarfönstret. Liksom alla fönster erbjuder det på samma gång en utblick mot världen utanför som uppenbara begränsningar av densamma. Genom det här specifika fönstrets fragmentariska blickfång, genom intervjuer, artiklar;

text, fotografier, illustrationer och rörligt bildmaterial framträder 2010-talets förnyelse av Moskva. Det är genom detta fönster som det medierade, nya Moskva har framträtt för mig och kommit att utgöra avhandlingens empiriska underlag.

Avhandlingens empiri utgörs med andra ord av material som finns tillgängligt via vanliga webbläsare och som nås via sökmotorernas toppresultat. Empirin utgörs av material som *nått fram* via detta fönster. Att samla empiriskt material genom ett fönster väcker förstås genast frågor om bildutsnittets begränsningar, om vad som syns i bilden och vad som ligger utanför den, om det uppenbara och om det potentiellt dolda eller undan gömda, eller för att uttrycka det mer konkret: frågan om vilka delar av det nya Moskva som når gemene betraktare via webbläsarfönstrets utblick från Västeuropa – och vad som inte når fram.⁷³ Det fönster genom vilket jag betraktat Moskvas förnyelse under 2010-talet är inte heller vilket fönster som helst; det är ett högteknologiskt och på många sätt ett immateriellt medium och inte en genomskinlig glasruta. Det är ett fönster som inte går att öppna och klättra ut igenom till världen utanför. Avhandlingens empiriska underlag är med andra ord påverkat av inte bara mina egna sökord utan naturligtvis också av sökmotorernas algoritmer liksom respektive landningssidas sökmotoroptimering.⁷⁴ Det jag bedömer som det som har ”nått fram” är alltså både ett resultat av mina egna sökord, och det teknologiska maskineri som tolkat mina sökningar. På samma sätt som en hel värld inte går att betrakta genom ett fönster kan inte alla dimensioner av det nya Moskva framträda i webbläsarens dito. Avgränsningarna som webbläsarens fönster innebär är på många sätt fler och av betydligt mer komplex art än det vanliga fönstrets glasruta och dess omgivande karmar och väggar. Men liksom alla fönster får också webbläsaren, med alla sina begränsade utsnitt, en bild att framträda. Det är denna medierade bild det nya Moskva som den här avhandlingen utgör en betraktelse och en analys av.

Den empiriska utgångspunkten var inledningsvis det projekt som skulle resultera i den smarta staden Rubljovo-Archangelskoje, och den metodologiska avsikten var initialt att resa dit – en plan som snart gick i stöpet i och med pandemiutbrottet våren 2020. Det var först då som jag via webbläsarens fönster fick upp ögonen för hela den omfattande förnyelsen av Moskva, i vilken Rubljovo-Archangelskoje bara var en del av många. Detta innebar alltså att avhandlingens från början smala empiriska fokus utvidgades rejält,

⁷³ Avhandlingens materialinsamling har i huvudsak skett från Stockholm, Sverige.

⁷⁴ Sökmotorer som använts har i huvudsak varit Google, men också DuckDuckGo. Sökträffarna har dock varit i stort sett desamma.

och jag blev uppmärksam på de ryska utställningarna vid Venedigs arkitekturbienal under 2010-talet. Det rumsliga avståndet till Moskva som pandemin innebar förde paradoxalt nog *bilden* av det nya Moskva närmare, om än bestående av en mängd olika fragment. Insamlingen av material har sedan dess skett löpande under arbetets gång, och såväl insamling som urval av material går inte att skilja från min egen tolkningsprocess av materialet. Dessa två parallella processer har hela tiden format och omformat varandra – mer om detta under avsnittet *Montage*.

Den här medvetet avgränsade metoden för materialinsamling väcker frågor om yta och djup. Fönstret låter mig varken se hela världen eller hela Moskva men det låter mig se det synliga – det som skulle kunna kallas ytan, eller det ytliga. Danius beskriver skillnaden mellan det visuella och det synliga enligt följande:

På engelska brukar man språkligt sett skilja mellan *the visual* och *the visible*. [...] Det visuella är ett ord som leder tanken till ett subjekt som visualiserar – det kan vara författaren, berättaren, läsaren, åskådaren eller en gestalt i en text eller för den delen en bild. Men det synliga – *the visible* – leder tanken åt motsatt håll, till själva objektet. Det synliga är förknippat med den yttre världen och dess omedelbara närvaro. Till skillnad från det visuella står det synliga i direktförbund med den sinnligt konkreta verkligheten.⁷⁵

Att betrakta världen genom ett fönster är alltså att sinnligt förnimma den, också om fönstret, i den här avhandlingen fall, råkar vara en webbläsare. I sin undersökning av 1800-talets litterära realism konstaterar Danius att alltsedan litteraturen – och bildkonsten – fick upp ögonen för det synliga, ifrågasattes också huruvida detta synliga var detsamma som *verkligheten*. Om man med ”yta” avser det synliga, och med ”djup” avser något som kan kallas verkligheten som något bortom det som går att se, blir den som söker det senare besviken när den läser den här avhandlingen. Jag har medvetet låtit begränsa avhandlingens empiri till det synliga, och studerar inte de bakomliggande, teknologiska faktorerna kring *hur* dessa synliga fragment av det nya Moskva når mig – det vill säga hur själva *visualiseringen* är möjlig. En annan medveten avgränsning jag har gjort är att inte vända mig till exempelvis de berörda arkitekturfirmorna för att få en ”djupare” förståelse av deras bidrag utifrån arkivmaterial i form av förarbeten eller tidiga utkast, eller intervjuer med inblandade arkitekter om bidragen i sig eller om varför de valt att delta

⁷⁵ Sara Danius, *Den blå tvålen: Romanen och konsten att göra saker och ting synliga* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2013) s. 15.

i de arkitekturtävlingar som jag inkluderat i avhandlingens empiriska material. Att jag valt att begränsa också denna del av materialinsamlingen till ”ytan” – till det som finns tillgängligt via redan publicerade intervjuer och arkitektfirmornas egna, publika hemsidor är för att jag har bedömt att denna ”yta” – det synliga – är den bild av det nya Moskva som avhandlingen syftar till att undersöka och som det, med hjälp av avhandlingens teoretiska ramverk, går att söka bildens dialektiska djup i.

Det enda avsteget jag gjort från den empiriska principen om att hålla mig till ytan och fönstrets utblick är när jag gjorde en dykning ner i Venedigbiennalens historiska arkiv för att söka efter material kring utställningarna i den ryska paviljongen under 2010-talet. Samlingarna i arkitekturbiennalens historiska arkiv sträckte sig dock bara till 2016, och innehöll väldigt lite sparad material från den ryska paviljongens utställningar – här fann jag bara material som sparats från produktionen av utställningen 2012 och som bestod av tekniska ritningar av utställningens konstruktion, men från vilka jag också kunde utläsa de texter som visats på väggarna i utställningen. I övrigt hittade jag inget material i arkivet som gav mig någon ytterligare information om utställningarnas förarbeten eller föregående korrespondens mellan inblandade aktörer. Även om arkivet innebar en möjlighet att få en ”djupare” bild av medieringen av det nya Moskva – den som skett via utställningarna i Venedig – gav det inget större empiriskt bidrag till avhandlingen. Av de utställningskataloger som också ingår avhandlingens empiri fanns ett flertal från den ryska paviljongens utställningar i Venedigbiennalens bibliotek, men också dessa kataloger har jag först fått upp ögonen för från mitt fönster hemma i Stockholm och kunnat beställa från svenska och utländska hemsidor. Inte heller de har varit dolda arkivfynd.⁷⁶

Rysslands fullskaliga invasion av Ukraina har också kommit att påverka vad jag har kunnat se av det nya Moskva efter att kriget inleddes. Det första och mest konkreta exempel på detta som påverkade avhandlingen, förutom att jag också fortsättningsvis var förhindrad att resa till Moskva trots att pandemirestriktionerna lättat, var att flera engelskspråkiga hemsidor med rysk toppdomän blev otillgängliga. Kriget har med andra ord inte bara påverkat avhandlingens historiserade inramning av Moskvans förnyelse, utan

⁷⁶ För den som söker ”djup” eller ”det dolda” i ett arkiv finns det förstas också där en botten som utgörs av samlingarna själva – oavsett hur omfattande de är. Varje arkiv är en medveten samling, ett resultat av det som ansetts värt att spara för eftervärlden, och vad som inte varit värt att spara. Det går alltså att sätta arkivens djup inom citattecken, eftersom också ett arkiv upprätthåller skillnaden mellan det synliga – det sparade – och det dolda, det som inte finns att se i arkivet. Se Jaques Derrida, *Archive fever: A Freudian impression* (Chicago: University of Chicago press, 2017).

också satt käppar i hjulet för insamlingen av material. Samtidigt går det inte att säga att den bild som framträder genom mitt västerländska fönster, trots begränsningarna, *inte* är en bild av Moskva. Det är just vad den är. Det är den utsikten från mitt fönster den här avhandlingen avser att synliggöra.

Rummet

I avhandlingens två första analyskapitel, som redogör för arkitekturutställningarna i den ryska paviljongen vid Venedigbiennalen, har jag också varit metodologiskt influerad av det som inom utställningsforskning kallas *walk-through*, en metod för att med beskrivande text rekonstruera ett (eller flera) utställningsrum utifrån historisk dokumentation. Syftet med att skriva fram en rekonstruerad utställning som en *walk-through* beskriver Hope O'Donnell som ett sätt att beskriva hur utställningen "kan ha framträtt för en besökare som rör sig genom utställningsrummet, i motsats till att statistiskt betrakta utställningen från en fixerad blickpunkt hos en fotograf eller ur fågelperspektivet hos nedtecknade planritningar."⁷⁷ Natalie Hope O'Donnell beskriver hur metoden påminner om gestaltningen av en rörelse genom ett rum eller plats som den skrivs fram i den typ av guideböcker vars tilltänkta läsare inte främst är en läsare som befinner sig på den beskrivna platsen utan snarare en läsare som *inte* befinner sig på platsen, men som så att säga kan resa dit via textens framställning av densamma.⁷⁸ I samma anda har jag sökt rekonstruera utställningarna i den ryska paviljongen, inte för att ge intryck av att jag själv befinner mig där utan för att förmedla en rörelse genom utställningen för läsaren – för att läsaren ska kunna föreställa sig en rörelse genom rummet och därmed en upplevelse av hur utställningen är disponerad. Mina beskrivningar av utställningarna jag själv inte besökt har också färgats av mitt eget besök i den ryska paviljongen 2021 och på vilket sätt jag själv upplevt paviljongen som byggnad, dess rumsliga disponering och dess placering i Giardinis parkmiljö. Min upplevelse av övervåningens ljusinsläpp och generösa takhöjd, källarens dunkel, låga tak och doften av instängd, fuktig luft har bidragit till mina beskrivningar av utställningarna jag själv inte har besökt. Vad gäller de platser i Moskva som avhandlas i kapitel 4 och 5 – som jag själv inte har besökt – är miljöbeskrivningarna grundade i det empiriska materialet och enbart kompletterade med generella anvisningar om var i Moskva "vi" – jag och läsaren – befinner oss i texten; exempelvis som att Zarjadieparken ligger ett stenkast från Kreml, Triumfalnjatorget

⁷⁷ Natalie Hope O'Donnell, *Space as Curatorial Practice: The Exhibition as a Spatial Construct*, doktorsavhandling (Oslo: Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2016).

⁷⁸ Hope O'Donnell 2016, s. 77.

knappt tre kilometer från Röda Torget och Rubljovo-Archangelskoje i de västra utkanterna av Moskvas storstadsområde. Också här har dessa uppgifter om avstånd och riktningar tjänat guidebokens syfte – för läsaren, men också för mig själv.

Montaget

Att materialinsamlingen har skett under hela arbetets gång har alltså även inneburit att materialet har tolkats löpande – materialinsamling och tolkning har så att säga förlöpt hand i hand. Nya empiriska ingångar har gett upphov till nya tolkningar och omtolkningar som i sin tur har öppnat ytterligare empiriska intresseområden, som i sin tur genererat ytterligare omtolkningar. Insamlingen av material, och den ständigt pågående tolkningen av densamma, har oavsiktligt kommit att eka av *Passagearbetets* metodologi som Benjamin beskriver den i ett av de stycken som finns samlade i verkets avsnitt ”N. Kunskapsteoretiskt, framstegsteori”. Benjamin skriver:

Hur detta arbete skrevs: steg för steg, allt eftersom slumpen erbjöd foten en stödpunkt, och alltid så som när någon klättrar på farlig höjd och för att undvika svindel (men också för att uppskjuta den våldsamma kraften i det panorama som öppnar sig för honom till slut) inte någon enda gång får se sig om.⁷⁹

Också denna avhandlingens materialinsamling har ibland tett sig slumpartad, som en stegvis klättring mot det panorama som slutligen, genom de fragment jag samlat på mig, gav mig en utblick över 2010-talets nya Moskva – och färdigställandet av denna avhandling har just inneburit att jag tillslut har vänt mig om för att överblicka denna samling av fragment.⁸⁰ Men även om yttre omständigheter som pandemi och Rysslands invasion av Ukraina har satt avtryck i avhandlingens materialinsamling och tolkningsprocess finns det också av en Benjamin inspirerad metodologisk avsikt med att avhandlingens empiri består av ”det ytliga”, det öppna, det för allmänheten tillgängliga. Benjamin skriver:

Metoden för detta arbete: litterärt montage. Jag har ingenting att säga. Bara att visa. Jag kommer inte att stjäla något värdefullt och jag kommer inte att lägga mig till med några snillrika formuleringar. Däremot trasorna, avfallet: Jag vill

⁷⁹ Benjamin 2015, s. 434. Översättning: Ulf Peter Hallberg.

⁸⁰ Även om det ”slumpartade” i mina sökningar förstås kan problematiseras utifrån det faktum att varje sökresultat är baserat på vilket resultat som sökmotorerna räknat ut att jag vill se.

inte inventera dem, utan låta dem komma till sin rätt, på det enda sätt som det är möjligt: genom att använda dem.⁸¹

Avhandlingens material består till större delen av intervjuer, artiklar och filmklipp som inte kan betraktas som särdeles ”värdefulla” i den meningen att de är unika eller svåråtkomliga. De är, om inte trasor och avfall, så i alla fall heller inga dyrgripar. Avhandlingens empiri består av material som många gånger är kopierade och publicerade på flera ställen; beskrivningar av tävlingsbidrag och fotografier från utställningar som reproduceras och cirkulerar i tidningar och tidskrifter som rapporterar från arkitekturtävlingar och -utställningar, eller, som i avhandlingens sista analyskapitel, ett filmklipp som finns publicerat hos flera YouTube-kanaler utan att någon av dem är filmklippets ursprungliga avsändare. Många av de webbaserade källorna jag hänvisar till i avhandlingens empiriska kapitel skulle kunna betraktas som hämtade ur arkitekturens populärkulturella domäner, karaktäriserade av populärkulturens tillgänglighet, spridning – och kanske vad som också skulle kunna betraktas som populärkulturens ytlighet. Att populärkultur är ytlig kultur skulle dock Benjamin sannolikt vara den första att invända emot – snarare kan populärkulturen betraktas som hans analytiska ingång till drömvärlden. Det har också varit min avsikt med avhandlingens empiri; att utgå från att det ”ytliga”, det lättillgängliga, kan ge en fördjupad bild av 2010-talets förnyelse av Moskva.

En fråga som rimligtvis bör ställas i sammanhanget är förstas huruvida *den medierade bilden* av Moskva är en *sann* bild. I Benjamins citat jag refererar ovan finns en annan metodologisk och kunskapsteoretisk aspekt som också har inspirerat detta arbete, och också utgör ett svar på frågan om dess sanningsanspråk: min avsikt är *att visa*. Det återspeglas också i avhandlingens teoretiska ramverk; att innehållet i den dialektiska bilden *framträder* och *visar sig*, det vill säga att den dialektiska bilden utgör en *presentation* snarare än *representation* av, i Benjamins fall och Buck-Morss dito, varan, och i mitt fall det nya Moskva. Allt material i avhandlingen – fotografier, illustrationer, filmklipp, citat – kan sägas *representera* något. Men jag har snarare haft för avsikt att använda detta montage av representationer för att sätta samman en bild som *presenterar* det nya Moskvas dialektiska skepnader. Avhandlingens sanningsanspråk står att finna i hur *bilden* av Moskva *visar* drömmen om globalisering och digitalisering, och dess ruiner – inte huruvida bilden är en representation av detta. För Benjamin är det metodo-

⁸¹ Benjamin 2015, s. 432 f. Översättning: Ulf Peter Hallberg.

logiska angreppssättet *att visa* också nära förbundet med hans historiematerialistiska ansatser. Han skriver exempelvis att:

Det kan anses vara ett av de metodiska objekten för detta arbete att *demonstrera* en historisk materialism som i sig förklarar idéen om framsteget för ovidkommande. Just i denna fråga har den historiska materialismen alla skäl att skarpt avgränsa sig i förhållande till det vanemässiga borgerliga tänkandet. Den historiska materialismens grundbegrepp är inte framsteg utan *aktualisering*.⁸²

Vad Benjamin vill uppnå metodologiskt med *Passagearbetet* är att *demonstrera*, att *aktualisera* – att helt enkelt *visa* historien snarare än att infoga den i en berättelse om framsteget. Det är det jag uppfattar som Benjamins anledning att använda sig av *montaget* snarare än den raka berättelsen, att skapa en bild utifrån en konstellation av fragment ur vilket något annat än framstegets linjära berättelse framträder. Förnyelsen av Moskva är i sig en sådan berättelse om framsteget, liksom tilltron till digitaliseringens förmåga att öppna upp världen och att effektivisera staden med hjälp av ”smarta” teknologier. Drömmen om framsteget präglar såväl de ryska arkitekturutställningarna som de arkitektoniska verken ritade för Moskva av utländska arkitekter. Det är den drömmen den här avhandlingen har för ambition att stryka mot håren.

Jag vill dock tydliggöra att avhandlingen inte att betrakta som ett *litterärt* montage – det är trots allt en akademisk avhandling som möjligen kan kallas för ett vetenskapligt montage, där jag låter de empiriska fragmenten framträda i ljuset av tidigare forskning och med kommentarer underbyggda av andra vetenskapliga verk.

Rösterna

I avhandlingen nämner jag flera företrädare för inblandade arkitekturfirmer vid namn, liksom curatorer, kommissionärer och andra personer som deltagit i de ryska utställningarna vid Venedigbiennalen – liksom inte minst Moskvas stadsarkitekt som ges en framträdande röst i avhandlingen via de texter, intervjuer och artiklar i vilka den återges. Anledningen till att jag nämner dem vid namn är förstas för att de redan låtit publicera sina namn i materialet, och för jag anser att avhandlingens empiri – som till stor del utgörs av dessa röster – hade blivit betydligt mindre transparent om jag låtit bli. I avhandlingen behandlar jag deras utsagor och kommentarer som historiska dokument från Moskvas förnyelse under 2010-talet. Samtidigt kommer de flesta röster från ännu levande personer – och vilken rätt har jag att inte låta

⁸² Benjamin 2015, s. 434. Översättning: Ulf Peter Hallberg (min kursivering).

dem komma till tals i efterhand, för att kommentera denna av mig historiserade period? Avhandlingens ämne är att betrakta som ett svar på denna fråga; jag är intresserad av bilden av det nya Moskva som den framträder via dessa röster och dessa utsagor, yttrade utifrån deras respektive yrkesroller eller offentliga persona. I avhandlingen använder jag dessa personers röster för att teckna den drömvärld som jag menar att det nya Moskva var, en drömvärld utifrån vilka dessa röster talar. Även om jag nämner dessa personer vid namn betraktar jag deras utsagor i mångt och mycket som en *gemensam* röst. Därtill är det teoretiska ramverket också tydligt i att en drömvärld inte är en enskild persons privata dröm; drömvärlden opererar på kollektiv nivå.

Jag har dock gjort ett avsteg från denna namngivningsprincip som gäller de unga konststuderande personer vars verk visas i utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* som jag ägnar avhandlingens tredje analyskapitel åt. Gemensamt för de namngivna personerna i avhandlingen är att de alla har etablerade yrkesroller och -positioner utifrån vilka de talar, inte sällan uppbackade av antingen stora företag (arkitektfirmor) eller av en offentlig roll i den ryska offentligheten (som stadsarkitekt, exempelvis). Därmed antar jag att de på ett eller annat sätt redan gagnats av att göra sin röst hörd i de sammanhang den framträder i avhandlingens material. Vad gäller de unga konstnärerna och skulptörerna som bidrar med verk i utställningen, verk som det på vissa ställen i materialet framgår har skapats i ”workshops” inför utställningen, anser jag att det framgår mindre tydligt huruvida de deltagit i utställningen helt av fri vilja, och mot någon form av ekonomisk kompensation, eller som en obligatorisk del av deras respektive utbildning. Att jag valt att inte namnge dem beror dels på min egen osäkerhet kring förutsättningarna för deras deltagande, dels att de, till skillnad från övriga namngivna personer, är yngre studenter och därmed inte kan sägas ha en lika etablerad yrkesroll. Även om de är en del av samma drömvärld som övriga personer, anser jag att de mer etablerade aktörerna har ett större ansvar för upprätthållandet av denna drömvärld. Även om drömvärlden är kollektiv, menar jag att detta ändå inte fråntar enskilda, etablerade aktörer ansvaret för den – i synnerhet inte när de själva gynnas av den, antingen politiskt, ekonomiskt eller socialt/kulturellt. Därför har jag bedömt att det inte är lika etiskt försvarbart av mig att namnge också dessa unga personer som talar – genom sina verk – från en förmodat mer prekär ekonomisk och social situation vid tiden för utställningen.

Språken

Avhandlingens empiri utgörs av material som tillgängliggjorts med en engelskspråkig publik i åtanke, det vill säga primärt för en publik utanför Ryssland som saknar kunskaper i ryska. Jag själv är en del av denna publik. Vissa delar av materialet – i synnerhet intervjuer och artiklar – har enbart varit på engelska, medan andra delar – särskilt utställningskataloger från den ryska paviljongen i Venedig – har varit tvåspråkiga, det vill säga att katalogernas texter publicerats både på engelska och ryska, inte sällan i varsin parallell spalt. I vissa fall framgår det att de engelska texterna är översättningar av de ryska texterna. Alla avhandlingens översättningar till svenska är baserade på de engelskspråkiga texterna. Att jämföra de engelska översättningarna med de ryska originaltexterna för att utröna eventuella nyansskillnader i exempelvis ordval och språklig tonalitet har varit en uppgift för stor och för omfattande för att rymmas inom det här avhandlingsarbetet. Men sådana eventuella skillnader skulle sannolikt också gå stora delar av det engelskspråkiga materialets tilltänkta publik förbi.

I mina översättningar av intervjuer där exempelvis Sergej Kuznetsov talar engelska har jag i översättningen strävat efter att återge hans talspråk och ordval i så stor utsträckning som möjligt, även om det framgår att hans engelska är begränsad av att det inte är hans förstaspråk.

Att välja att skriva en avhandling på svenska om det nya Moskva utifrån ett engelskspråkigt material innebär alltså att avhandlingen präglas av ett översättningsarbete i flera steg – först av de översättare som översatt ryska till engelska, sedan av mig själv som översätter engelskan till svenska. Det kan förvisso öka risken för språkliga missförstånd av det slag jag nämner ovan, och skapa ett större avstånd mellan textens ursprungliga författare och mig själv som dess läsare. Samtidigt har mitt eget översättningsarbete gjort att jag tyckt mig komma närmare texten och min egen tolkning av den. Översättningarna har med andra ord också varit en del av avhandlingens tolkningsprocess. Liksom fönstret har översättningen på ett sätt fört mig närmare Moskva, samtidigt som den har inneburit en ständig påminnelse om att jag befinner mig långt därifrån.

Disposition

Avhandlingens disposition präglas av dess analytiska tillvägagångssätt; den dialektiska bilden. I de två första av avhandlingens fyra empiriska kapitel visar jag hur Ryssland i allmänhet och förnyelsen av Moskva i synnerhet har presenterats för en publik utanför Ryssland vid Arkitekturbiennalen i Venedig.

Det första analyskapitlet, *Ryssland är öppet – Välkommen in*, börjar och slutar i varsin ände av perioden mellan 2012 och 2021. Utifrån två utställningar som visats i den ryska paviljongen vid Arkitekturbiennalen i Venedig under dessa årtal analyserar jag på vilket sätt digitala teknologier bidrar till att presentera ett Ryssland som är öppet för världen. I det följande kapitlet, *Moderkortet*, gör jag ett nedslag i 2016 års utställning, där digitaliseringens teknologier och praktiker tjänar som en omskrivning för att framställa omvärlden som ett hot mot Ryssland när utställningsområdet VDNCh i Moskva ska restaureras och presenteras för omvärlden som en del av förnyelsen av Moskva.

De därpå följande två kapitlen utgår ifrån hur det nya Moskva har gestaltats av vinnande bidrag i några av de många arkitekturtävlingar som arrangeras i Moskva under 2010-talet. I *Världen till Moskva* analyserar jag vilken roll den globala arkitekturen spelar för bilden av det nya Moskva, men diskuterar också huruvida det är möjligt att tala om förnyelsen av Moskva i termer av vad som är sanna bilder och falska fasader. I avhandlingens sista analyskapitel, *Scener från Rubljovo-Archangelskoje* analyserar jag ett filmklipp från 2018 som gestaltar Zaha Hadid Architects vinnande tävlingsbidrag för en ny, smart stad i utkanten av Moskva. I kapitlet fungerar filmklippet som ett prisma utifrån vilket de digitala teknologierna lyser med sin frånvaro, men som också riktar ljus mot de föreställningar om digitalisering, data och ”smart vetande” som präglar den arkitektur med vilket det nya området ska ta form – och hur scenen trots detta tycks fortsätta vara central i framställningen av såväl datadriven arkitektur som den smarta, digitaliserade staden.

Avhandlingen avslutas sedan med en presentation av studiens resultat och en diskussion kring de slutsatser som går att dra utifrån min analys av det nya Moskva.

Men vi börjar i Venedig – välkommen in.

2. Ryssland är öppet – välkommen in

– Hur funkar det?

– Alltså, du tar en surfplatta med dig genom utställningen, och så väljer du ett av de två språken. Och alltså, sen scannar du en av de upplysta QR-koderna när du ser ... och så trycker du ... och så dyker det upp en presentation. Du kan klicka på den, bläddra i den. Och när du är klar stänger du den, och börjar scanna nya koder. Okej?

När den besökande reportern i filmklippet från den ryska paviljongen i Venedig har fått instruktioner om hur han ska använda den surfplatta han blir tilldelad av en av de tillmötesgående utställningsvärdarna vid entrén, går han in i ett rum vars väggar, golv och tak är täckta av svartvita QR-koder. I rummet står ett tiotal besökare som lyfter plattorna framför sig, scannar en kod och sänker plattan igen för att med blicken fäst vid skärmen ta del av presentationer av arkitekturen i Moskvas nya innovationscenter Skolkovo, antingen på ryska eller på engelska. Appen i surfplattan tycks ge ifrån sig ett futuristiskt, svävande ljud när en presentation dyker upp på skärmen; ljudet bryter igenom sorlet från besökarna i paviljongen. Av paviljongens tre rum är det mittersta störst och har högst takhöjd, här övergår väggarnas QR-koder i en kupol som sträcker sig upp mot fönstret i taket. Solen skiner in, silas mellan lövverk och kodernas raster.⁸³

Året är 2012 och Skolkovo ska bli Rysslands Silicon Valley och utställningen om Skolkovo som visas i den ryska paviljongen vid Arkitekturbiennalen i Venedig 2012 heter *i-city*. Namnet ger oundvikligen associationer till en av Silicon Valleys främsta exportsuccéer – serien av produkter från Apple under varumärken som *iPod*, *iPhone* och *iPad*. Bindestreckets i den ryska utställningens namn håller sannolikt Apples varumärkesjurister på mattan, men uttalsmässigt hade utställningen lika gärna kunnat heta *iCity*; med uppenbara konnotationer mellan Skolkovo och Silicon Valley, mellan Moskva och den produktserie vars namn blivit synonymt med digital innovation.

⁸³ VernissageTV, ”Russian Pavilion at Venice Architecture Biennale 2012: i-city Skolkovo”, *YouTube*, 31 augusti 2012, https://www.youtube.com/watch?v=Ijfo0_jq5Dk (hämtad 2025-11-28).

Skolkovo ska vara en banbrytande stad. Inte bara vad gäller teknik, vetenskap och innovation; staden i sig ska avspegla ett uppbrott från det förflutna. Från 1900-talets slutna Sovjetunionen till 2010-talets öppna och samarbetsvilliga Ryssland. I utställningens entré listas en lång rad namnkunniga arkitekter från den internationella arkitekturens stjärnhimmel som ingår i det team som ska ge form åt Skolkovo, som i sin tur är en del av den omfattande arkitektoniska förnyelse av Moskva som tar fart under tidigt 2010-tal. Skolkovo är därmed inte bara en symbol för den ryska innovationsökonomi, utan är också ett av de många prestigeprojekt som ingår i förnyelsen av Moskva.

En höstdag nio år senare kliver jag själv in i Rysslands paviljong under arkitekturbiennalen i Venedig. Jag möts inte av några tillmötesgående utställningsvärdar. Faktum är att jag nästan inte möter någon alls. Jag och några enstaka andra besökare rör oss genom de nästan tomma rummen i utställningen *Open*, som dels gestaltar en renovering av paviljongen som utförts året innan, dels frågar sig vad paviljongen som kulturinstitution kan vara, och *var* den kan vara. Föregående års nedstängning på grund av covid-19-pandemin fick biennalen 2020 att skjutas upp ett år, och under tiden lät den ryska paviljongen starta en digital plattform, *Open?* på paviljongens hemsida och publicerade där texter av en rad olika skribenter inom konst, arkitektur och kultur som kretsade kring frågor om virtuella möten och fysiska avstånd.

Även om båda dessa utställningar i den ryska paviljongen, *i-city* 2012 och *Open* 2021, vill gestalta en öppenhet gentemot omvärlden – en öppenhet som är central för Moskvas förnyelse och som enligt utställningarna möjliggörs av digitala teknologier – gör de det på olika sätt. I 2012 års utställning leder den digitala teknologin ut från paviljongen och mot en värld av kod. I 2021 års utställning leder de digitala teknologierna istället tillbaka till paviljongen som ett slags ursprung, som alltings barndom. I det här kapitlet undersöker jag närmare hur ett öppet Ryssland kommer till uttryck i föreställningar om teknologi, historia och den ryska nationens plats i världen.

Materialet i kapitlet som rör utställningen *i-city* består av fotografier som publicerats tillsammans med referat och recensioner av utställningen, samt av intervjuer med utställningens curator Sergej Tjoban, co-curator Sergej Kuznetsov och den ryska paviljongens kommissionär Grigorij Revzin som publicerats vid tiden för utställningsperioden eller strax därefter. Alla tre utgör centrala figurer bakom utställningens tema och utformning. Den empiri som handlar om *Open* består av mina egna fotografier från utställningen i paviljongen som också dokumenterar de texter som stått att läsa i utställningen, samt antologin *Voices* som samlar de texter som publicerats på

den digitala plattformen *Open?* under året före utställningen. Jag presenterar också en kort överblick över andra utställningar i den ryska paviljongen vid Venedigs arkitekturbienal under åren 2014, 2016, 2018. I de fallen har jag haft kataloger eller andra publikationer att tillgå som källmaterial. År 2012 produceras inte någon sådan katalog vad jag har kunnat förstå – vilket skulle vara i linje med *i-citys* digitala koncept.

Arkitekturbienalen i Venedig: en kort bakgrund

Venedigbiennalen var ursprungligen en lokal och renodlat bildkonstnärlig utställning när den öppnade första gången 1895, men kom snart att hämta inspiration till sin struktur från 1800-talets världsutställningar. Separata, nationella paviljonger uppfördes under tidigt 1900-tal i parkområdet Giardini di Castello vid Venedigs sydspets. De europeiska stormakterna var de första att uppföra egna paviljonger: Belgien, 1907; Ungern, Tyskland och Storbritannien 1909; Frankrike 1912 och Ryssland 1914. I Giardini dominerar de europeiska ländernas paviljonger, och de ursprungliga paviljongerna får senare under 1900-talet sällskap av andra europeiska länder som exempelvis Jugoslavien, Danmark, Polen, Tjeckoslovakien, Spanien, Nederländerna och Finland, men också utomeuropeiska länder som Israel, USA, Kanada, Venezuela, Brasilien, Uruguay, Australien och Japan. Sammanlagt står idag 29 nationella paviljonger uppförda i Giardini, där också den så kallade Centralpaviljongen, den internationella paviljongen, finns.⁸⁴

Fram till 1930-talet organiserades biennalen av Venedigs stad, varefter en omorganisation på den fascistiska regimens initiativ kom att ställa den under ett mer direkt inflytande av densamma. Under fascismen ansågs Konstbiennalen representera en alltför smal, svår och elitistisk kultur, varför biennalen utökades med film, musik och teater som ansågs vara mer folkliga konstformer.⁸⁵ Efter att den fascistiska regimen sedermera föll efter andra världskriget behölls biennalens förgreningar, och utökades med Arkitekturbienalen vars första utställning öppnade 1980 – i sin tur ett resultat av den italienska, postmoderna antidesign-rörelsens framväxt sedan 1960-talet.⁸⁶ Utställningen 1980

⁸⁴ "Giardini della Biennale", *La Biennale Di Venezia*, <https://www.labiennale.org/en/venues/giardini-della-biennale> (hämtad 6 februari 2026).

⁸⁵ Maria Stone, "Challenging Cultural Categories: The Transformation of the Venice Biennale under Fascism" *Journal of Modern Italian Studies* 4:2 (1999) s. 184–208.

⁸⁶ Szacka 2016; Sara Kristoffersson, *Memphis och den italienska antidesignrörelsen*, doktorsavhandling (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2003); Aaron Levy & William Menking, *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture* (London: Architectural Association, 2010); Léa-Catherine Szacka, "Historicism vs Communication: The basic debate of the 1980 biennale" *Architectural Design*, 81:5 (2011) s. 98–105.

hade föregåtts av den italienska arkitekten Vittorio Gregottis utställning *On the Subject of the Stucky Mill*, vid Konstbiennalen 1975, som anses vara första gången en utställning på Venedigs konstbiennial helt ägnades åt arkitektur. Den följdes av ytterligare två utställningar av Gregotti 1976 respektive 1978, som sedan ledde fram till den första separata Arkitekturbiennalen 1980.⁸⁷ Temat för biennalen 1980, då ledd av Paolo Portoghesi, var *The Presence of the Past*, och den centrala utställningen *Strada Novissima* väckte starka reaktioner. Enligt Portoghesi var avsikten att ”inte visa bilder av arkitektur, utan visa riktig arkitektur.” Hans idé bestod i att ”skapa något verklighetsnära som rymde många tolkningar av symbolisk arkitektur av arkitekterna själva.”⁸⁸ Vad Portoghesi gjorde i *Strada Novissima* var att låta uppföra ett slags gata i de för biennalen nya lokalerna Arsenale; i ett nedlagt fabrikskomplex som tillhört den italienska försvarsindustrin. Utmed gatan lät Portoghesi ett antal arkitekter skapa varsin husfasad efter eget huvud, som tillsammans bildade längor av varierade uttryck. Även om Portoghesis avsikt hade varit att återskapa ett slags modell av en italiensk gata, där fasader i olika stil och från olika epoker samsas om utrymmet, blev resultatet snarare cineastiskt; som vore gatan och dess huskulisser hämtade från en filmstudio.⁸⁹ *The Presence of the Past*, och *Strada Novissima* i synnerhet, hade därmed berett väg för den postmoderna arkitekturens publika genombrott. Utställningen aktualiserade arkitektur som något annan än en konstform underställd kravet på funktion; här fick formen ta plats i egen rätt, utan koppling till funktionen ”byggnad”. Utställningen visade hur arkitektur kunde medieras i andra format än som hus; arkitektur kunde vara en kuliss, en fasad, en film, och ändå vara *arkitektur*. I det utgjorde *The Presence of the Past* en kulmen för den italienska antidesignrörelsens uppgörelse med funktionalismen och rörelsens strävan efter att frigöra form från funktion.⁹⁰

Sedan 1980 har Arkitekturbiennalen i Venedig arrangerats vartannat år. Inför varje biennial utses en curator som tar fram ett tema för biennalen och ansvarar för den internationella utställningen i Centralpaviljongen. De nationella paviljongerna, som idag återfinns både i Giardini och Arsenale, förväntas sedan arrangera utställningar på samma tema. Tolkningsutrymmet är stort, men utställningen förväntas ändå belysa temat ur ett nationellt eller regionalt perspektiv. Varje nationell paviljong har sin egen kommissionär,

⁸⁷ Levy & Menking 2010.

⁸⁸ Levy & Menking 2010, s. 36.

⁸⁹ Levy & Menking 2010; Szacka 2016.

⁹⁰ Kristoffersson 2003. Det ska tilläggas att den italienska antidesignrörelsen också var en kritik av den kapitalistiska designindustrins strömlinjeformade produktionskedjor.

utsedd av respektive lands kulturdepartement, eller av någon annan kulturinstitution av vikt i landet. Kommissionären är i sin tur ansvarig för att utse en eller flera curatorer och att säkra utställningens finansiering. De nationella paviljongerna står själva för de omkostnader som utställningarna kräver, från arbetskostnader, material och transporter till försäkringar, säkerhet och städning. De enskilda paviljongerna står också själva för kostnader för att producera och trycka sina egna utställningskataloger, medan Venedigbiennalens organisation producerar varje biennals gemensamma katalog och står för övrig marknadsföring och PR för biennalen i sin helhet.⁹¹ Sedan 1968 är ingen försäljning av konstverk tillåten vid biennalen.⁹² De nationella paviljongerna får dock ta betalt av besökarna för exempelvis sina egna kataloger. En entrébiljett till biennalen ger inträde till samtliga paviljonger och utställningar, och kan för olika priser köpas som ett dagspass eller inträde för flera dagar. Biljettpriset är inte högre än inträdet för ett bättre museum – ett dagspass till biennalen 2012 kostar 20 euro, 2021 kostar det 25 euro.⁹³ Vid invigningen av biennalen är det inte ovanligt att se de representerade ländernas kulturministrar, och kombinationen av den politiska och kulturella elitens närvaro ger biennalen viss stjärnstatus trots det förhållandevis folkliga anslaget; kontrasten mellan det folkliga och det exklusiva, liksom det faktum att biennalen är öppen under några begränsade månader, bidrar till dess popularitet i båda grupperna.⁹⁴ Venedigbiennalen är förstås också en arena för så kallad *soft power*, eller kulturdiplomati; det är i slutändan respektive nation eller stat som utställningen representerar och som ska gagnas av utställningen. Det betyder inte nödvändigtvis att utställningarna måste stryka nationen medhårs. Tvärtom kan utställningar som genom utställda verk luftar en kritik mot nationen istället öka nationens trovärdighet på den internationella kulturella arenan. Utställningen blir då ett sätt att visa upp en konstnärlig mångfald som växlas in mot ett symboliskt kulturkapital i en internationell kontext.⁹⁵

Den ryska paviljongen var under stora delar av 1900-talet Sovjetunionens rum för nationell representation i Venedig. Trots att Sovjetunionen utgjordes

⁹¹ "Paesi: agibilità (R-V) 2012", Archivio Storico delle Arti Contemporanee, box 470, mapp "Russia".

⁹² Julia Bethwaite & Anni Kangas, "Parties, Pavilions and Protests: The Heteronomous World Politics of the Russian Pavilion at the Venice Biennale" *New Perspectives* 27:9 (2019) s. 29–61.

⁹³ "10. Bozza della cartella stampa (inglese)" Archivio Storico delle Arti Contemporanee, box 466; *How will we live together? (Short Guide)* 17th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia [utställningskatalog].

⁹⁴ Bethwaite & Kangas 2019.

⁹⁵ Bethwaite & Kangas 2019.

av som mest femton delrepubliker återgick paviljongen till Ryssland efter unionsupplösningen 1991. Paviljongen är ritad i empiristil av Aleksej Sjtjusev (1873–1949), sedermera arkitekten bakom bland mycket annat Leninmausoleet och den pompösa tunnelbanestationen Komsomolskaja i Moskva. Paviljongen består av en övre våning med tre rum – ett större i mitten och två mindre utåt gavlarna, och en källarvåning som från början utgjorde ett förrådsutrymme. Paviljongen ligger inte långt från ingången till Giardini och tvärs över den grusade gångstråket utanför ligger Nordiska paviljongen, en modernistisk 1960-talsbyggnad i betong med stora panoramafönster. I jämförelse med den ser den ryska paviljongen närmast slutet ut, utan fönster mot gångstråket och med en pampig stentrappa som leder upp till entrén. För biennalens besökare är paviljongerna ett slags utställningsföremål i sig, en exposé över 1900-talets arkitektoniska uttryck. I parken står också paviljonger som en gång representerat nationer som inte längre finns. Här kan besökaren kliva in i Tjeckoslovakiens paviljong, som sedan 1993 delas av Tjeckien och Slovakien; och Jugoslaviens paviljong – nu Serbiens. Forna sovjetiska delrepubliker som Georgien och Lettland har sina egna paviljonger i Arsenalet, medan till exempel Estland har använt olika tillfälliga lokaler för landets utställningar på Venedigbiennalen.

År 2012, när utställningen *i-city* visas i den ryska paviljongen, har den ryska journalisten och arkitekturhistorikern Grigorij Revzin utsetts till paviljongens kommissionär. I en intervju med *Russia Beyond* förklarar han varför det blev just projektet Skolkovo som representerar Ryssland vid Venedigs arkitekturbiennal 2012. Revzin menar att Skolkovo är ett intressant projekt eftersom det har sammanfört ryska och internationella arkitekter. Revzin nämner också att frågan om finansiering spelar en stor roll. Det ryska kulturdepartementet finansierar paviljongens budget med en tredjedel, hävdar han, men ”det kostar ungefär 10 miljoner dollar att bygga en utställning”.⁹⁶ Övriga medel är det kommissionärens ansvar att skaffa fram och inför utställningen 2012 erbjöd sig The Skolkovo Foundation att bidra med resten av summan. ”Sponsring är aldrig den viktigaste anledningen bakom vårt val av deltagare, men visst spelar det roll” säger Revzin i intervjun. Revzin får också frågan varför så många ryska projekt alltid utförs av utländska aktörer. Saknas kompetensen i Ryssland? Revzin svarar:

⁹⁶ Russia Beyond, ”Skolkovo represents Russia at Venice Arts Exhibition”, *East-West Digital News*, 29 augusti 2012, <https://www.ewdn.com/2012/08/29/skolkovo-represents-russia-at-venice-arts-exhibition/> (hämtad 2025-11-18).

Våra statliga myndigheter har alltid föredragit specialister från Väst. Jag säger alltid åt dem att vi har talangfulla arkitekter [i Ryssland], jag kan ge dem några namn. Men de säger: nej tack, vi har inte hört talas om någon av dem. Till exempel, när Dmitrij Medvedev var ordförande för Pusjkinmuseets förvaltningsnämnd 2009 ville han att uppdraget att renovera museet skulle gå till den brittiska arkitekten Norman Foster, bara för att det var ett namn han kände till. Jag försökte förklara för honom att Foster bara är ett varumärke, som andra personer jobbar under; mästaren själv ägnar sina projekt bara typ sju minuter om året! Varför ska vi uppmuntra ett sådant sätt? Men jag lyckades inte ändra hans inställning.⁹⁷

Även om utställningen *i-city* ger en genomgående positiv bild av projektet finns det alltså utrymme för Revzin att både vara öppen med orsakerna till att valet av utställningstema föll på just Skolkovo, och att berätta en osmickrande anekdot om Dmitrij Medvedevs (Rysslands president 2008–2012) bristande kunskaper om hur den internationella arkitekturbranschen fungerar.⁹⁸ Överlag förhåller sig de ryska utställningarna under 2010-talets arkitekturbiennaler i Venedig positiva till den ryska statens förehavanden vad gäller arkitektur.⁹⁹ Undantaget den ironiska utställningen *Fair Enough* (2014), curerad av det Moskvabaserade Strelka Institute for Architecture and Design, kretsar de ryska utställningarna vid Arkitekturbiennalen i Venedig i stor utsträckning kring rysk arkitekturhistoria och projekt som på ett eller annat sätt placerar Ryssland i arkitekturvärldens framkant. Utställningen *i-city* är med andra ord inget undantag. *Open* har ett mer lågmält tilltal, samtidigt som den också visar hur alla världens digitala vägar tycks leda tillbaka till just den ryska paviljongen.

Världen är kod

När utställningen *i-city* öppnar den 29 augusti 2012 är utställningens curator, Sergej Kuznetsov, Moskvas stadsarkitekt sedan åtta dagar tillbaka.¹⁰⁰ Han driver arkitektfirman SPEECH tillsammans med Sergej Tjoban, som utsetts till utställningens curator. Tillsammans har de utvecklat utställningens

⁹⁷ Russia Beyond, ”Skolkovo represents Russia at Venice Arts Exhibition”, *East-West Digital News*, 2012.

⁹⁸ Russia Beyond är dessutom en del av engelskspråkiga Russia Today, som ägs av den ryska regeringen.

⁹⁹ Vid Konstbiennalen visas istället verk i den ryska paviljongen som i högre grad uttrycker en kritik mot Putins Ryssland – se Bethwaite & Kangas 2019.

¹⁰⁰ Kuznetsov tillträdde som stadsarkitekt i Moskva den 21 augusti 2012. Se ”Sergey Kuznetsov (architect)”, *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sergey_Kuznetsov_\(architect\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sergey_Kuznetsov_(architect)) (hämtad 2026-02-26).

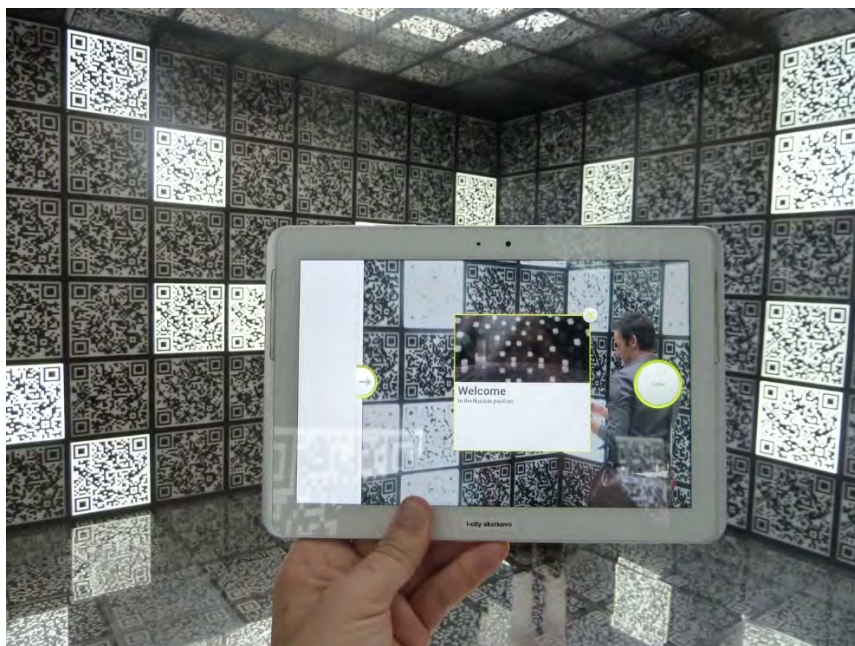


Bild 2. Surfplatta och QR-koder i *i-city*. Foto: David Crowley.

koncept med en interiör täckt av QR-koder, som besökarna alltså kan scanna med hjälp av en surfplatta som finns att låna i paviljongens entré. Intill hyllan med surfplattor förkunnar en text på väggen att Skolkovo ska rymma ett nytt universitet och lokaler för femhundra företag som verkar inom IT, biomedicin, rymd-, energi- och kärnteknik. Texten berättar också att kärnan i det ständigt växande team av arkitekter som utformar den nya staden utgörs av namn som Pierre de Meuron, Rem Koolhaas, Kazuyo Sejima, Mohsen Mostafavi, David Chipperfield, Jurij Grigorjan och Stefano Boeri.¹⁰¹ I raden av namn ingår dessutom både Tjoban och Kuznetsov själva. Skolkovo ska bli en ny stad där företag som idag är utspridda över världen kan mötas och verka tillsammans. På väggen beskrivs också tanken bakom utställningens utformning:

I vår paviljong har vi försökt hitta en arkitektonisk metafor för att sammankoppla det verkliga och det virtuella. Idag lever människor i korsningen mellan on- och off-line [...]. Hur ska framtidens stad – och i synnerhet en stad för

¹⁰¹ "Paesi: agibilità (R-V) 2012", Archivio Storico delle Arti Contemporanee, box 470, mapp "Russia".

forskning och vetenskap – se ut? Svaret står att finna i Skolkovo-projektet. För närvarande är den bara på planeringsstadiet, men beräknas stå klar till 2017.¹⁰²

En första arkitekturtävling för att utforma enskilda byggnader i området lockade sexhundra deltagare och ytterligare tre tävlingar är planerade, enligt texten på vägen. Den avslutas med ett välkomnande utrop: *Come and join in!* QR-koderna som täcker de tre rummen i paviljongens övervåning är monterade i en stålkonstruktion, och lysas upp av LED-belysning bakifrån. I bienalens arkiv hittar jag dokument som visar konstruktionen av stålskelettet, där ansvarig ingenjör redovisar sina beräkningar för hur kupolen i det mittersta rummet ska konstrueras för att tyngden från konstruktionen inte ska belasta den nästan hundraåriga byggnaden för mycket.¹⁰³ Ingenjören har själv varit på plats och övervakat monteringen, och konstaterar att tidigare besiktningar har visat att byggnadens golv är i skick nog att kunna bära den. Kupolen byggs innanför väggarna i det största rummet, medan de mindre rummens QR-paneler också de monteras i en stålram men som fästs mot väggarna och bär upp innertaket. Surfplattorna – inte iPads från Silicon Valley, utan av märket Samsung – placeras i separata fack i hyllan vid entrén som också fungerar som deras laddstation.

Utställningen *i-city* ska också visa på vilket sätt Skolkovo förkroppsligar en öppenhet mot världen. Skolkovo initierades 2010 av Dmitrij Medvedev, Rysslands dåvarande president, efter ett besök i Silicon Valley. Det sägs att Medvedev där ska ha blivit inspirerad av teknik- och entreprenörsandan och tillstått att något motsvarande bör etableras i Ryssland.¹⁰⁴ Skolkovo ska också ha tänkts bidra till att minska Rysslands *brain drain* – att ge högtbildade ryssar en möjlighet att stanna kvar i Ryssland och inte förverkliga sina idéer, bygga sina företag och vidareutbilda sig utomlands.¹⁰⁵

Stadsarkitekt och co-curator Sergej Kuznetsov menar att öppenheten utgör en väsentlig skillnad jämfört med hur rysk vetenskap och forskning förhöll sig till omvärlden under sovjettiden:

¹⁰² "Paesi: agibilità (R-V) 2012", Archivio Storico delle Arti Contemporanee, box 470, mapp "Russia".

¹⁰³ "Paesi: agibilità (R-V) 2012", Archivio Storico delle Arti Contemporanee, box 470, mapp "Russia".

¹⁰⁴ Elana Wilson Rowe, "The future, the foreign and the public-private divide: Socio-political discourses around Skolkovo" *Journal of Eurasian Studies* 5:1 (2014) s. 39–47.

¹⁰⁵ Andrei V. Korobkov & Zhanna A. Zaionchkovskaia, "Russian Brain Drain: Myths v. Reality" *Communist and Post-Communist Studies* 45:3–4 (2012) s. 327–341.

Idén med Skolkovo är att det är en stor skillnad mellan Skolkovo och tidigare ryska vetenskapsstäder. Där finns en hög grad av öppenhet mot världen, mot nya hjärnor och mot nya idéer för Skolkovo försöker inkludera forskare från hela världen, från hela klotet. Från olika länder. Den bästa forskningen från Ryssland, den bästa ryska forskningen från andra länder, den bästa internationella forskningen.¹⁰⁶

Kuznetsov menar att den här utvecklingen är särskilt viktig eftersom Ryssland idag, till skillnad från under Sovjettiden, storsatsar på att utveckla teknologier för civila snarare än för militära syften.¹⁰⁷ I *i-city* sätts med andra ord likhetstecken mellan digitalisering, informationsutbyte och öppenhet, och kanske också i utvidgad bemärkelse: fred. I samma intervju utvecklar Kuznetsov tankarna kring utställningens utformning:

Den huvudsakliga idén var att översätta vårt innehåll om arkitektoniska projekt till ett digitalt format, som en tolkning av biennalens tema *Common ground*. Vi försöker hitta en gemensam grund för hur man kan tänka arkitektur och vetenskap tillsammans, utifrån Internetuppkoppling och globala nätverk och hur allt blir tillgängligt för alla, i global bemärkelse. Och därför har vi försökt skapa det här rummet med QR-koder som vi laddar med information om olika saker med koppling till Skolkovo, Skolkovos historia, projekten vi har på gång i Skolkovo, personer med Skolkovo-koppling, politiker, arkitekter, Skolkovo-ledningen. Och allt det här laddade vi in i QR-koderna, och vem som helst kan komma in, låna en digital surfplatta och scanna QR-koderna och läsa den här informationen.¹⁰⁸

Utställningen *i-city* utgår alltså ifrån idén om hur digitaliseringen – som ”Internetuppkoppling” och ”globala nätverk” – utgör den gemensamma nämnaren för såväl vetenskap som samtida arkitektur. I utställningen har QR-koderna en praktisk funktion, i det att det är via dem och surfplattorna som utställningsbesökarna kan ta del av olika arkitektoniska projekt i Skolkovo. Men de är också, som texten på väggen i utställningens entré förklarar, en ”metafor för att sammankoppla det verkliga och det virtuella”. Det är i det ”det virtuella” som Skolkovo tillgängliggörs för besökarna i Venedig, men det är också ”det virtuella” – det digitala – som ska göra Skolkovo öppet och tillgängligt för världen. Det är digital kod, och på vilket sätt den genom-

¹⁰⁶ ArchDaily, ”AD Interviews: Russian Pavilion.” *YouTube*, 5 december 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=Z7-SA9AEMfA> (hämtad 2022-03-28).

¹⁰⁷ ArchDaily 2013, *YouTube*.

¹⁰⁸ ArchDaily 2013, *YouTube*.



Bild 3. Vy från utställningen *i-city*. Foto: Nico Saieh.

syra vetenskap och arkitektur, stadsplanering och tillgänglighet, som ska göra Skolkovo till vad utställningen kallar för ”framtidens stad”.

Som arkitektonisk metafor för sammankopplingen ”mellan det verkliga och virtuella” avspeglar QR-koderna i *i-city* vad som vid tiden för utställningen tycks vara en spridd uppfattning om QR-koden som en portal mellan det analoga och det digitala. QR står för *quick response* och började användas på 1990-talet inom den japanska fordonsindustrin för att märka upp olika delar och komponenter inom biltillverkning. Fördelen gentemot det som i vardagligt tal kalls streckkod – de svartvita, streckade koder som blivit standard för de flesta varor och som gör att de snabbt går att registrera i ett kassasystem – är att QR-koden kan innehålla längre nummerserier än de 8- eller 13-siffriga streckkoderna. QR-koden kan med andra ord rymma mer information än en vanlig streckkod, till exempel en URL-adress. När kameratelefoner utrustade med mjukvara för att scanna och läsa QR-koder får spridning under 2000-talets första år ökar kodernas användningsområde, och när telefoner som dessutom har internetuppkoppling ökar i antal får QR-koden en bredare tillämpning än inom logistik och handel.¹⁰⁹ I och med QR-kodens breddade användningsområden kallar datavetaren Seongbok Baik, i

¹⁰⁹ Seongbok Baik, ”Rethinking QR Code: Analog Portal to Digital World.” *Multimedia tools and applications* 58:2 (2012) s. 427–434; ”QR code”, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/QR_code (hämtad 2026-04-01).

en artikel som ger förslag på QR-kodens tillämpning, QR-koden för en ”analog portal till en digital värld”,¹¹⁰ i det att den kan fästas vid fysiska objekt ”i den verkliga världen” för att direkt leda till information i digitalt format utan att användaren behöver gå via internetportaler eller sökmotorer. Utställningen *i-city* sällar sig delvis till hur QR-koden har tillämpats i andra utställnings- och museisammanhang; som ett sätt att öka utställningsbesökarnas engagemang och delaktighet, liksom för att göra utställningsbesöket mer interaktivt och tillgängligt.¹¹¹ Också i dessa sammanhang återfinns föreställningen om QR-koden som en portal mellan det analoga och det digitala; Lawrence och Stump betraktar QR-kodens funktion i ett konstgalleri som ett sätt att koppla samman fysiska och digitala världar, och de fysiska konstverken med digitaliserad information om desamma.¹¹²

Men som utställningen *i-city* är uppbyggd är QR-koden inte någon bifigur till ett redan utställt, fysiskt föremål. Förhållandena är snarare det omvända. I *i-city* är QR-koderna det fysiska föremål som helt dominerar utställningsrummet. Här är det inte den fysiska, ”analog” världen som föregår den digitala, utan den digitala världen som föregår den fysiska. Det gestaltas i utställningen genom att besökarna bara kan ta del av presentationerna av det som ska bli Skolkovo genom att scanna QR-koderna; det digitala leder till det som förväntas bli framtidens fysiska värld. I och med det faktum att också dessa presentationer på surfplattorna är digitala, om än i formen av beskrivande text och föreställande bilder, består också utställningens ”fysiska” Skolkovo av kod. QR-koderna i utställningen ter sig med andra ord inte bara som en metafor för ”sammankopplingen mellan det verkliga och det vir-

¹¹⁰ Baik 2012, s. 428.

¹¹¹ Virginia A Dressler & Koon-Hwee Kan, ”Mediating Museum Display and Technology: A Case Study of an International Exhibition Incorporating QR Codes” *Journal of Museum Education* 43:2 (2018) s. 159–170; Mar Perez-Sanagustín et al., ”Using QR Codes to Increase User Engagement in Museum-like Spaces” *Computers in human behavior* 60 (2016) s. 73–85; Mary Mikel Stump & Grayson Lawrence, ”Connecting Physical and Digital Worlds: A Case Study of Quick Response Codes and Social Media in a Gallery Setting” *International journal of Design in Society* 6:3 (2013) s. 79–95; Annette Haworth & Peter Williams, ”Using QR Codes to Aid Accessibility in a Museum” *Journal of assistive technologies* 6:4 (2012) s. 285–291; Candra Putra et al., ”Digitalisation of Qr Code-Based Historical Museology Laboratory (E-Museum) as an Innovative History Resource” *JP (Jurnal Pendidikan)* 9:1 (2024) s. 27–35. Användningen av QR-koden i museisammanhang kan också antas vara en följd av två delvis separata förändringar i museivärlden under det sena 1900-talet; mellan museernas digitalisering av utställningar och samlingar å ena sidan, och utvecklingen av det så kallade deltagardemokratiska museet å den andra. Se exempelvis Jeff Werner, *Postdemokratisk kultur* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2018), Pille Runnel & Pille Prүүлmann-Vengerfeldt, *Democratizing the Museum: Reflections on Participatory Technologies* (Frankfurt am Main: Peter Lang Academic Research, 2014).

¹¹² Lawrence & Stump, 2013.

tuella”, utan snarare som en metafor för en helt igenom digital verklighet – en helt igenom digitaliserad värld. Koden täcker paviljongens alla väggar och tak, den speglar sig i dess golv, och det är via den besökarna kan se – digitala presentationer av – de byggnader som ska uppföras i Skolkovo. I *i-city* är QR-koderna ingen portal mellan en fysisk och en digital värld – de är det fysiska rummet. Den fysiska världen är kod.

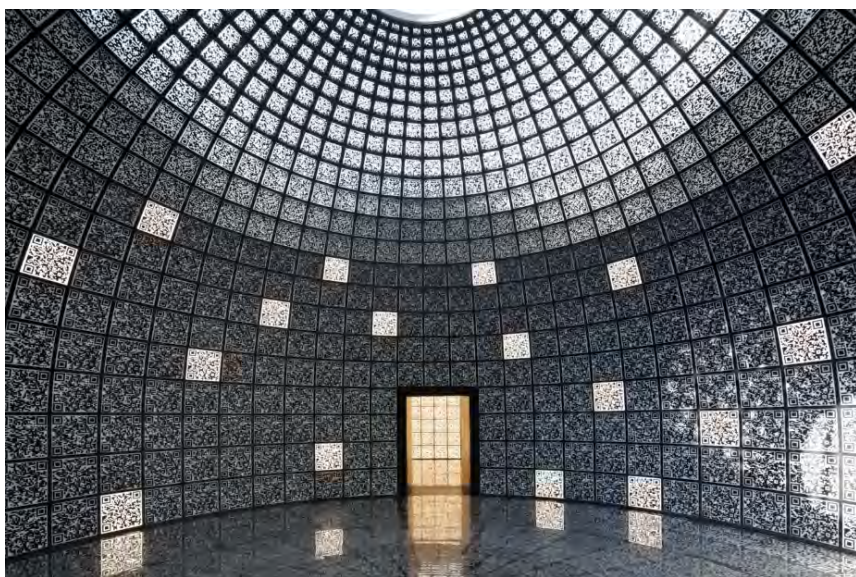


Bild 4. Vy från paviljongens mittersta rum. Foto: Nico Saieh.

Det tycks således vara den digitala koden som knyter utställningen *i-city* till det övergripande temat för 2012 års arkitekturbiennal, *Common ground*, utsett av biennalens curator, arkitekten David Chipperfield (som för övrigt ju också ingår i teamet av arkitekter som utvecklar Skolkovo). Chipperfield säger sig med temat vilja adressera arkitekturkretsens gemensamma grundvalar och -värderingar, och rikta fokus bort från enskilda arkitekter och deras verk för att lyfta fram yrkets kollaborativa karaktär. Dels handlar det om de bestående värden som arkitekter under historien ständigt återkommer till, dels riktas fokus mot de sammanhang, i synnerhet staden, som arkitekten verkar i och därmed står i makt att påverka – men som arkitekten själv också påverkas av, enligt Chipperfield.¹¹³ Den ryska utställningen *i-city* tolkar alltså den digitala koden som arkitektens *common ground*, och den framtida

¹¹³ ”10. Bozza della cartella stampa (inglese)” Archivio Storico delle Arti Contemporanee, box 466.

stadsdelen Skolkovo som ett exempel i vilket det kommer till uttryck; hur den digitala koden är den gemensamma grund på vilket framtidens städer vilar. Koden är dess minsta, och samtidigt mest centrala, byggsten. Samtidigt vilar föreställningen om världen som kod på en lång epistemologisk tradition, där koden sedan 1920-talet kommit att utgöra ett slags grundackord inte bara inom tvärvetenskapliga informations- och kommunikationsvetenskaper utan också inom traditionellt humanistiska och samhällsvetenskapliga discipliner som lingvistik och sociologi, etnografi och psykologi.¹¹⁴ Kod och kodifiering har varit centrala i de värsta av 1900-talets avhumaniserande sammanhang – rasbiologi, kolonialism, folkmord – men sedan andra världskriget också kommit att betraktas som ett verktyg i liberalismens tjänst, där koden enligt Bernard D. Geoghegan ”utlovar jämlikhet genom ett teknologiskt över-skridande av geopolitiska, lingvistiska, etniska och klassmässiga skillnader”.¹¹⁵ I utställningen *i-city* sällar sig koden till det senare; koden är det som öppnar gränser, som överskrider historiska, geopolitiska, språkmässiga och ekonomiska skillnader mellan Ryssland och världen, som jämställer Moskvas Skolkovo med Kaliforniens Silicon Valley.

I *i-city* är det med andra ord koden som förkroppsligar framtiden; inte bara vad Skolkovo ska vara, utan vad framtiden i sig bär med sig: jämlikhet, öppenhet och fredliga, vetenskapliga samarbeten över gränser. I det framträder koden i *i-city* som en önskebild. Önskebilden är, för Benjamin, den kollektiva drömmen om framtiden som ännu-inte-är, vilket i sin tur också avspeglar ett slags tid i rörelse, en tid som ständigt rör sig bort från nuet och mot framtiden, en tid som inte låter sig förstelnas. Men önskebilden är inte bara en immateriell föreställning utan tar sig också konkreta, materialiserade uttryck som just de teknologier som har kapacitet ”att skapa det ännu-inte-kända”.¹¹⁶ I fallet med *i-city* är det just koden, materialiserad i utställningens svartvita rutnät, som är den teknologin. Koden förkroppsligar det som ännu inte är, men den framtida värld av öppenhet och internationella samarbeten som väntar runt hörnet. Den nästan hundraåriga paviljongen tycks bara vara ett hölje ur vilken framtiden tagit spjörn i sin noggrant uträknade konstruktion, varifrån den när som helst ska spränga fram ur det gamla.

¹¹⁴ Bernard D. Geoghegan, *Code: From Information Theory to French Theory* (Durham: Duke University Press, 2023).

¹¹⁵ Geoghegan 2023, s. 10.

¹¹⁶ Buck-Morss 1989, s. 115.

Bort från den isolerade ön

Att koden utgör framtidens materialiserade form förstärks i och med att utställningen i den ryska paviljongen 2012 också har en annan, historiserande del. För att tydliggöra skillnaden mellan 2012 års Ryssland och forna tiders sovjetiska vetenskapsstäder, *naukograds*, presenteras exempel på det senare i paviljongens undervåning, i en separat utställningsdel som fått namnet *i-land*. För att nå *i-land* måste besökarna lämna *i-city* genom att gå ut ur paviljongen och gå in igen genom en separat källaringång till den undre våningen. Här väntar två dunkla rum med svarta väggar, perforerade med små hål utspridda mellan golv och tak från vilka ett svagare ledljus letar sig ut.



Bild 5. I den ryska paviljongens källare 2012: *i-land*. Foto: Nico Saieh.

Bakom en del av hålen, placerade i ungefärlig ögonhöjd för en stående person, är ett antal fotografier placerade. De hålen är täckta av en lins, och besökaren måste luta sig fram och titta in genom hålet för att se fotografiet bakom, som genom ett förstoringsglas. Fotografierna föreställer glimtar av livet i Rysslands sovjetiska *naukograds*, trettiosju till antalet enligt den lista där deras namn står att läsa i passagen mellan de två rummen. Där återfinns också följande text:

Under perioden för Kalla kriget mellan 1945 och 1989 anlades fler än 60 stängda städer för vetenskaplig och teknologisk forskning i Sovjetunionen.

Dessa städers existens hölls hemlig. De fanns överallt i landet, och ändå var det som om de inte existerade. Människorna som arbetade där hölls isolerade från resten av samhället och fick ibland också nya namn. Dessa städer och deras invånare var osynliga för alla utom för säkerhetstjänstens vakande öga. I den här utställningen kallar vi detta hemliga land för ”i-land”.¹¹⁷

De sovjetiska, hemliga vetenskapsstäderna kallas med andra ord för ”ölandet”, vars engelska titel förstås är en fyndig blinkning till *i-city* men som också associerar till städernas tillvaro som isolerade öar, som tillsammans utgjorde ett slags parallellt örike i förhållande till resten av landet. Curator Sergej Tjoban berättar om vad utformningen av *i-land* är tänkt att gestalta:

De här städerna var som stängda samhällen, ingen fick komma in, ingen kunde tala ordentligt med de som bodde där, med forskarna som bodde där. Så vår utställning berättar om ... som ett stängsel, som ett stort inhägnat område där du kommer in och tittar in genom de små gliporna in fönstren, i de små hålen, och i de här små fönstren ser du fotografier från de här städerna. Och det är det som är så intressant, hur man kommer in här och inte pratar med varandra, precis som vi inte pratade med varandra särskilt mycket i Sovjetunionen, vi kunde inte få någon information öppet. All information delades liksom under bordet, under vad som helst, allt var slutet, allt var inhägnat.¹¹⁸

Som hemliga spioner utrustade med förstoringsglas kan alltså besökarna gå runt och kika in i de hemliga städerna genom hålen i väggarna, och se ”foton av städer som du normalt sett inte tillåts att se, så skilda från ditt liv, så avskärmade från ditt liv [...]”.¹¹⁹ Skolkovo ska vara något helt annat: ”Vi vill skapa en öppen stad, en grön stad, en stad dit vanliga människor kommer och där kommunikationen är helt normal mellan ryssar och utlänningar, mellan forskare och icke-forskare [...]”¹²⁰ säger Tjoban och tillägger att samtida arkitektur är en bra metod för att skapa just en sådan öppen plats.

I undervåningens *i-land* finns inga QR-koder att scanna. Besökarna har bara tillgång till väggtexten som ger en bakgrund till fotografierna de ser bakom hålen i väggarna, en kort text intill dem, och listan över de namngivna städerna, anonymt utplacerade som punkter på en stiliserad karta över Ryssland. Det förstärker gestaltningen av en tid när informationen är begränsad, och besökaren förvandlas till en individ som är utlämnad till den knappa in-

—
¹¹⁷ ”Paesi: agibilità (R-V) 2012”, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, box 470, mapp ”Russia”.

¹¹⁸ ArchDaily 2013, *YouTube*.

¹¹⁹ ArchDaily 2013, *YouTube*.

¹²⁰ ArchDaily 2013, *YouTube*.



Bild 6. Ölandet betraktat genom ett av hålen i utställningens väggar. Foto: Bruno Cordioli.

formation som görs tillgänglig genom de små gluggarna i väggarna – besökaren har inte ens tillgång till ett *eget* förstoringsglas utan får anpassa sig efter de som redan är monterade över hålen i väggarna. Gestaltningen av *i-land* förstärker därmed föreställningen om att koden i sig möjliggör inte bara en öppenhet, utan också ett slags allseende. I paviljongens källare är sikten avsevärt begränsad till titthålen i väggarna och fotografiernas utsnitt. I övervåningens *i-city* är istället hela världen ett kodat informationsfält, vart än besökarna riktar sin blick. Gestaltningen av skillnaden mellan det öppna Ryssland och det slutna Sovjetunionen förstärks av den tekniska skillnaden mellan dessa teknologier; mellan den analoga, och begränsande, optiken i undervåningens förstoringsglas och fotografier, och de digitala, överallt tillgängliga QR-koderna på övervåningen.

Tillsammans visar utställningarna *i-city* och *i-land* hur den digitala teknologin är synonym med framtiden, där själva teknologin antas omöjliggöra ett slutet ö-land av isolerade vetenskapsstäder och forskare. Den digitala teknologin – koden – gestaltas som ett informationsteknologiskt framsteg som leder till uppkomsten av Skolkovo, en ny sorts stad, med en ny sorts arkitektur, och till ett nytt och öppet Ryssland. Samtidigt är varken ny teknologi eller föreställningar om hur den ska leda till nya typer av städer en ny företeelse i sig. Att det nya innovationscentret och vetenskapsstaden Skolkovo gestaltas med just QR-koder och surfplattor knyter, medvetet eller omedvetet från

curatorernas sida, an till en lång tradition av utställningar där framtiden gestaltas inte bara *med* utan *som* nya informationsteknologier. Shannon Mattern exemplifierar med hur amerikanska paviljonger vid världsutställningar låtit visa datoriserad rymdteknologi (1960-tal), kontorsutrustning (1930-tal) och dokumenthantering (1890-tal).¹²¹ Gemensamt för de här utställningarna är att de inte bara visar hur teknologin förväntas bidra till ökad effektivitet vad gäller informationshantering, utan också att samma utveckling förknippas med visioner om en högre civilisation, nya kunskapsformer och bättre *management* i såväl privat som offentlig sektor. Utställningarna, skriver Mattern, gjorde tydligt att ”tillgången till information och system för informationshantering var i sig utformade för, och en avgörande del av, mer uppenbart revolutionär design, praktiker och politiska rörelser”, de var ”verktyg för föreställningar om ny, universell kunskapsinfrastruktur, effektiva städer, harmoniska världsomspännande nätverk och kolonialiserade galaxer; dessa små, rörliga bitar av information ’skalades upp’ till storslagna fantasier och framtida världar.”¹²² Orit Halpern, som liksom Mattern skriver om världsutställningen i New York 1964 och i synnerhet amerikanska GMs och IBMs paviljonger, poängterar att utställningarna också gestaltade cybernetikens föreställningar om vad man ansåg vara likheten mellan människans och maskinens tankesätt, eller snarare sätt att hantera information.¹²³ Cybernetikens systemvetenskapliga teorier om självgående och självreglerande system av input, output och feedback i en evig loop blir under 1960-talet ett slags universalteori, i en tid av såväl rymdkapplöpning som växande städer och en allt mer sammankopplad värld – Marshall McLuhans *The Gutenberg Galaxy* (1962) myntar nya begrepp som *the global village* för en värld som både expanderar och krymper på samma gång.¹²⁴ Cybernetiken gör också avtryck i stadsplanering och arkitektur. Eftersom föreställningen om en stad som en maskin redan var mer eller mindre etablerad sedan det sena 1800-talet, var steget inte långt till 1960-talets föreställningar om staden som en datormaskin, en maskin för informationshantering och beräkning och därmed möjlig för cybernetisk programmering.¹²⁵ Staden tycktes, liksom alla andra system, oavsett om de är organiska, mekaniska eller sociala, vara möjlig att analysera, kontrollera och automatisera. Rosemary Wakeman skriver:

¹²¹ Shannon Mattern, ”The Spectacle of Data: A Century of Fairs, Fiches, and Fantasies” *Theory, culture & society* 37:7–8 (2020) s. 133–155.

¹²² Mattern 2020, s. 2.

¹²³ Halpern 2015, s. 123.

¹²⁴ Rosemary Wakeman, *Practicing Utopia: An intellectual history of the new town movement* (Chicago: University of Chicago Press, 2016) s. 153.

¹²⁵ Halpern 2015, s. 117.

Som maskin kunde staden utformas och byggas på ett förutsägbart sätt och presteras enligt de krav som den var programmerad för. Cybernetiken skapade en ny vokabulär för planering och gav stadsplanerare möjligheten att skapa en ideal stadstyp – en intelligent stad eller en tidig version av ”en smart stad” som sedan kunde reproduceras över hela landskap.¹²⁶

Men cybernetiken var inte en renodlad amerikansk affär, även om begreppet fick sitt stora genomslag med amerikanen Norbert Wieners *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* från 1948.¹²⁷ Också i Sovjetunionen utvecklades cybernetiken från och med 1950-talet och framåt och kom att bli en del av ”avstaliniseringen” i Sovjetunionen.¹²⁸ Cybernetikens systemteorier kom att tillämpas på allt från planekonomi till stadsplanering, från rymdvetenskaper till kultur.¹²⁹ Cybernetikens omfattande inflytande i Sovjetunionen inte bara förändrade sovjetisk vetenskap och forskning, utan gav i sig upphov till ett helt nytt slags språk, en diskurs, ett sätt att tänka och föreställa sig världen under den sovjetiska cybernetikens guldålder från mitten av 1950-talet till det tidiga 1970-talet.¹³⁰ Den cybernetiska stadsplaneringen satte också avtryck i arkitekturen. Över hela Sovjetunionen uppfördes under denna period nya städer enligt cybernetikens principer, alla som en del av ett större, självgående system där allt från bostadshus, transporter och arbete till sociala aktiviteter ingick.¹³¹

En betydande del av de nya städer som byggdes i Sovjetunionen under den här tiden uppfördes kring vetenskaplig forskning och forskningsnära industrier som just de *naukograds* som *i-land* gestaltar i paviljongens källarvåning 2012. Städerna byggdes som en materialisering av det kommunistiska, post-stalinistiska idealsamhället, vari den vetenskapliga forskaren var en centralfigur. Men medan *i-land* lyfter fram hur dessa städer hölls isolerade och hemliga från omvärlden, och att det i jämförelse med Skolkovo och 2010-talets nya, öppna Ryssland är att betrakta som något tvivelsutan dåligt, ska också isoleringen i vissa fall ha inneburit att forskare i städerna i perioder

¹²⁶ Wakeman 2016, s. 158.

¹²⁷ Wakeman, 2016; Halpern, 2015.

¹²⁸ Egle Rindzevičiūtė, ”A Struggle for the Soviet Future: The Birth of Scientific Forecasting in the Soviet Union” *Slavic Review*, 75:1 (2016) s. 52–76.

¹²⁹ Slava Gerovitch, *From Newspeak to Cyberspeak: A history of Soviet cybernetics* (Cambridge: MIT Press, 2002); Egle Rindzevičiūtė, *Constructing Soviet cultural policy: Cybernetics and governance in Lithuania after World War II*, doktorsavhandling. (Linköping: Linköpings universitet, 2008); Benjamin Peters, *How not to network a nation: The uneasy history of the Soviet Internet* (Cambridge: MIT Press, 2015).

¹³⁰ Gerovitch 2002; Rindzevičiūtė 2008.

¹³¹ Wakeman 2016.

kunde verka tämligt fritt från politiskt inflytande. Paul R. Josephson har visat att för Akademgorodok, ett av de främsta exemplen på en sovjetisk *nauko-grad* trehundra mil öster om Moskva i Sibirien, innebar avståndet till Moskva också en viss isolering från Kremles inflytande under 1960-talet.¹³² Istället för slutenhet, som utställningen påstår, präglades Akademgorodok av en öppenhet, inte bara inom de vetenskapliga disciplinerna utan också i stadens sociala och kulturella liv i stort; staden var under en period ett slags fristad från det sovjetiska kommunistpartiets inflytande.¹³³ Inte heller var hemliga städer något unikt för Sovjetunionen under kalla kriget; också i USA och Kanada växte motsvarande städer fram kring atom- och kärnenergiforskning och andra discipliner av militärt intresse.¹³⁴ I *i-land* förefaller därför källarvåningens ö-land i första hand tjäna som kontrast till övervåningens *i-city* snarare än att ge en mer fördjupande och mer nyanserad framställning av dessa städer. Också ljussättningen på de båda våningsplanen bidrar till denna kontrastering; källarvåningens *i-land* är ett mörklagt landskap och övervåningens *i-city* präglas av ljus, både från QR-kodernas vita och stundtals upplysta fält och dagsljuset som når in genom paviljongens generösa takfönster. Tillsammans tycks de båda våningarna bidra till en historieskrivning lika binär som fälten i QR-koderna, med skarpa gränser mellan en mörk och sluten dåtid och en ljus och öppen framtid. Utställningens övergripande antagande om att världen är kod tycks med andra ord också spilla över på dess historieskrivning. Om världen är kod, och om denna kod är bokstavligt talat svartvit, måste också historien fogas in i denna kod. *I-lands* slutna, isolerade och onyanserade örike låter sig lätt fogas in i en värld av kod där framtiden per definition måste vara dess raka motsats.

En annan öppenhet

I den önskebild som framträder i utställningen *i-city*, där framtiden – liksom historien – materialiseras i den digitala koden, är koden alltså också det som leder Ryssland bort från att vara ett rike av isolerade öar, till att bli ett land som öppnar sig för världen, och som välkomnar världen till Ryssland. Koden

¹³² Paul R. Josephson, *New Atlantis Revisited: Akademgorodok, the Siberian City of Science* (Princeton: Princeton University Press, 1997), s. xiv–xv.

¹³³ Den relativa friheten inom den sovjetiska akademien i Akademgorodok inskränktes dock i samband med Sovjetunionens invasion av Tjeckoslovakien 1968, varefter man slog ner på dissidenter inom Sovjetunionen i betydligt högre grad än tidigare under 1960-talet och Chrusjtjovs töväderspolitik. Se Josephson 1997, s. xiv–xv.

¹³⁴ Wakeman 2016, s. 180. Se också Kate Brown, *Plutopia: Nuclear Families, Atomic Cities, and the Great Soviet and American Plutonium Disasters* (Oxford: Oxford University Press, 2013).

är drömmen om en värld utan de ekonomiska, sociala och militära gränser som präglat landet tidigare, där man också ser hur det kommer att gynna Ryssland – dessutom göra avtryck på Moskvas stadsbild som ju ska ritas om av internationella arkitekter i samarbeten över världens gränser.

Nio år efter *i-city* besöker jag själv den ryska paviljongen i Venedig och möts av ett annat slags öppenhet. Vid arkitekturbienalen 2021 visas utställningen *Open*, den ryska paviljongens svar på biennalens tema *How will we live together?* Biennalen är ett år försenad; den skulle egentligen ha öppnats 2020 men ställdes då in på grund av pandemin. Paviljongens kommissionär är Teresa Iarocci Mavica, ledare för V-A-C Foundation, en organisation Mavica själv grundat tillsammans med den ryske oligarken Leonid Mikhelson och som enligt organisationens egen beskrivning verkar för att tillgängliggöra konst genom utställningar och andra projekt i vad de kallar icke-konstnärliga miljöer.¹³⁵ Curator för *Open* är den italienska arkitekten Ippolito Pestellini Laparelli, som 2020 lämnar den internationella arkitektfirman OMA – där han varit delägare under flera år tillsammans med bland andra Rem Koolhaas – för att starta den egna designbyrån 2050.plus som han också involverat i produktionen av *Open*.

När jag nu kliver in i den ryska paviljongen är det oktober och jag möts av en förvisso öppen men nästan tom lokal. När jag passerat in genom paviljongens entré kliver jag in i ett kallt rum med vita väggar, i vars mitt ett grått podium i blank metall är placerat och på podiet står några exemplar av den tryckta antologin *Voices (Towards other institutions)* som utställningens besökare kan bläddra i. Den innehåller en samling texter ursprungligen publicerade på paviljongens hemsida under det föregående året, och handlar om alternativa, virtuella mötesplatser och deras potential som kulturinstitutioner när det inte är möjligt, som under pandemin, att mötas i fysiska rum. Nästa rum, det största i mitten av paviljongen, är lika sparsmakat det. Liksom i det första rummet finns här några kortare texter på väggarna, men också ett litet häfte med korta texter och barnbokslika illustrationer som monterats uppslag för uppslag längs väggarna. Den här delen av utställningen beskrivs som ”en monter för en nästan tom arkitektur” och handlar om paviljongens renovering, utförd och utställd av den rysk-japanska arkitektfirman KASA. I nästa rum, mot gaveln, har golvet öppnats upp mot källarvåningen och från paviljongens tak och ner mot källaren hänger ett brett slags vepa i en kromatisk färgskala. Det är verket *CTATYC* (”status” på ryska) av designkollek-

¹³⁵ ”About Us”, V-A-C, <https://v-a-c.org/en/about> (hämtad 2026-03-03).

tivet Electric Red, som beskrivs som en ”interaktiv flagga” som ska tjäna som ”en rumslig gestaltning som synliggör paviljongens renovering och som symbol för institutionell förnyelse”.¹³⁶ Det är ett verk som ska växa i takt med att paviljongens besökare interagerar med det via en smartphone monterad i anslutning till flaggan, där besökare själva kan välja en färg att lägga till.

En trappa ner, i källaren – dunkel, liksom 2012, eftersom källarens dagsljusinsläpp är begränsat – finns ett *gamer room* där datorspel av ryska spelutvecklare visas och kan spelas av besökarna, som en gestaltning av alternativa, virtuella mötesplatser. Uppslag ur det lilla häftet som introduceras i paviljongens största rum visas också i källaren, och tar på så sätt plats i paviljongen båda våningar.

Utställningen syftar således till att undersöka vad en kulturinstitution som rum och som mötesplats egentligen är, och *var* den är, som ett svar på temat *How will we live together?*, utsett av biennalens curator Hashim Sarkis. Från ett lössblad som beskriver utställningen, och som finns att ta med sig från utställningens första rum, läser jag:

Genom att arbeta för en rekonstruktion av både dess arkitektoniska och institutionella strukturer, har den ryska paviljongen utgjort en idealisk testplats för att experimentera med mer empatiska och meningsfulla former av allianser och släktskap i det amorfa, nebulösa rum som sträcker sig över flera dimensioner – det fysiska, det digitala och allt där emellan. [...] Den ryska paviljongen undersöker hur vi kan tänka kulturinstitutioner på nytt utifrån flera överlappande perspektiv: omvandlingen av dess egen fysiska arkitektur, de digitala miljöer vi befinner oss i dagligen, liksom det nätverk av relationer och individer som befolkar dem.¹³⁷

Liksom i *i-city* 2012 finns också här en föreställning om hur det fysiska och det digitala kan mötas i paviljongen, men svaret på frågan om på vilket sätt det ska ske ges en betydligt mer konstnärligt utforskande prägel än i *i-city*. Det är en utställning som inte gestaltar vare sig öppenhet eller digitalisering i formen av en lättkonsumerad önskebild – det är en öppenhet som gestaltas och prövas genom flera olika verk och röster. Men också här förknippas öppenhet med att något nytt är på väg att ta vid, när texten antyder att den ryska paviljongen är förnyad både till arbetssätt och själva lokalernas utform

¹³⁶ ”CURATORIAL TEXT”, *OPEN – Russian Federation Pavilion at the 17th Venice Architecture Biennale* (lössblad, u.å.), avsnitt ”C. ELECTRIC RED, CTATYC (STATUS)”.

¹³⁷ ”CURATORIAL TEXT”, *OPEN – Russian Federation Pavilion at the 17th Venice Architecture Biennale* (lössblad, u.å.), första avsnittet.



Bild 7. Den ryska paviljongen i oktober 2021. Foto: Karin Larsson.

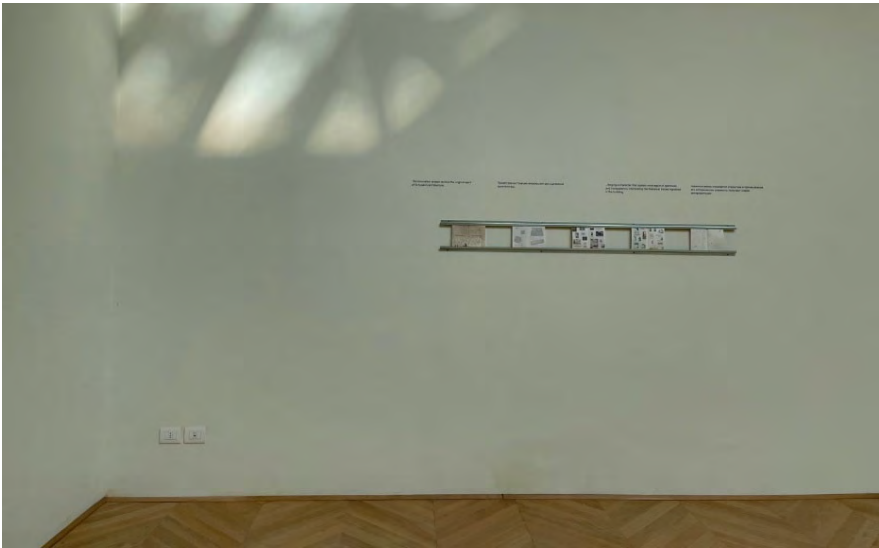


Bild 8. Ett utsnitt av paviljongens interiör, som visar hur det lilla häftet är monterat i det i övrigt tomma rummet i paviljongens mitt. Foto: Karin Larsson.

ning. Den trappa som löper mellan de båda våningsplanen, och som har haft olika placeringar i olika utställningar, har kompletterats med en hiss.

Hissen kan betraktas som en tillgänglighetsanpassning av paviljongen, men den utgör också ett slags permanent förbindelse mellan uppe och nere som inte kommer låta flytta på sig i första taget. I det lilla häftet som är mon-

terat längs paviljongens väggar återfinns en längre text där Aleksandra Kovaleva och Kei Sato, som tillsammans bildar duon KASA, skriver hur de betraktar renoveringen som ett tillfälle för motsatser att mötas: ”små och stora, artificiella och naturliga, korta och långa, släta och sträva, låga och höga, mörka och ljusa, sammankopplade och separerade, gamla och nya, bevarade och återskapade”. De menar att paviljongen ska vara ”en generös plats där olika värden möts – samexistensens konst”. Föreställningen om paviljongens arkitektur som en kontrastrik men ändå förenande framtida mötesplats påminner om hur Skolkovo framställdes nio år tidigare i *i-city*. Men där Skolkovo byggde på en tydlig skillnad mellan mörker och ljus, historia och framtid, övervåning och undervåning förväntas skillnaderna alltså i *Open* smälta samman. I ett uppslag, monterat i källarvåningen, står att läsa: ”Ögonblicket när mörkret och ljuset upplöses i varandra. Ett nytt förhållande mellan det övre och det undre”, som vore det en blinkning till *i-citys* stränga uppdelning mellan ljus och mörker, uppe och nere; historia och framtid.

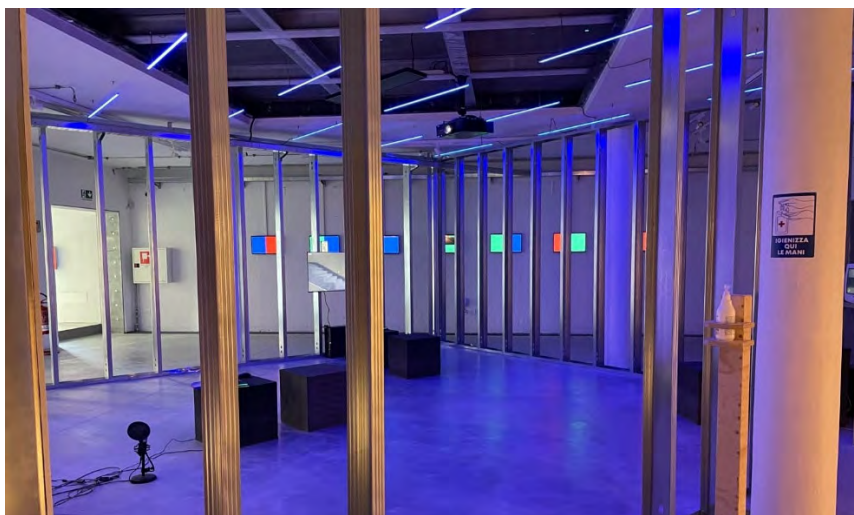


Bild 9. Källarvåningens ”gamer room” 2021. Foto: Karin Larsson.

För också historien spelar en annan roll här än i *i-city*. KASA skriver hur de i arbetet med paviljongens renovering strävat efter att inte bara bevara varje del av paviljongen och dess spår av historien var för sig, eller för den delen lägga till något nytt, utan också undersöka hur dessa olika lager av tid kan samexistera. Ett uppslag i häftet illustrerar en trappavsats där ett barn står på tå framför ett fönster och blickar ut mot grönskan utanför. På golvet under barnets fötter står ”1914”, och några trappsteg upp åt vänster ”USSR”. Bilden

ackompanjeras av bildtexten ”Här, vid trappavsatsen, möts olika tider. Fönstret.” Och när jag studerar det lilla häftet längs väggarna närmare uttrycks där ett slags drömvärld där den ryska paviljongen utgör ett barndomshem, ett ursprung, som en resa tillbaka till mor- och farföräldrarnas by, ”en generös plats, öppen för alla”, en plats vi bryr oss om även när vi inte befinner oss där. Men det är också en barndom som tidens gång gjort det omöjligt att återvända till annat än som minnen, och paviljongen är det som väcker dessa minnen: ”Trägolvetets mönster påminner om en skog. Det är detsamma som i våra mor- och farföräldrars hus”, en plats att samlas på ”som en stor familj.”¹³⁸ Här är tillåts historien ta plats i nuet som en fossil; en kvarlämning som väcker minnet av ett ursprung.

Ett annat uppslag i häftet föreställer en vägg täckt av elva inramade fotografier av historiska ögonblick, ett par ritningar och en illustration, tillsammans med texten ”En familjär scen, med de vita väggarna täckta av inramade bilder ...”. Intill fotografierna syns handtextade årtal; de flesta är från paviljongens första år i början av 1900-talet inklusive ett porträtt av arkitekten Sjtjusev själv, men där finns också ett par fotografier från 2013 och 2019 samt ett fotografi av paviljongen från tiden då dess fasad var gul – inte grön som den var från början och senare återställdes till. Detta fotografi är inte daterat men under det står det textat ”USSR → Russia”.

Intill uppslaget med de inramade bilderna visas ett annat, illustrerat uppslag med liknande layout, men som visar paviljongens fönster och dess utsikter, där fönstren ramar in utsikten från paviljongen och får också den att se ut som vore den en uppsättning fotografier. Paviljongen framträder som ett medium som både *är* historia och *gör* historia genom att gestalta tid och rum som bilder – och speglar den relation mellan arkitektur och (mass)medier som Colomina menar kännetecknar modern arkitektur.¹³⁹

Paviljongen är med andra ord ett slags kamerahus, men den går också att förstå som ett *mediehus*, som bär likheter med massmediernas faktiska byggnader; de radiohus, TV-hus och datacenter som trots mediernas tänkta decentralisering manifesterar sig som ett centrum.¹⁴⁰ I *Open* utgör den ryska paviljongen ett centrum, trots digitaliseringens decentraliserade plattformar och virtuella mötesplatser; det är, som KASA uttrycker det, en plats att återvända till – vilket ju Arkitekturbiennalens besökare faktiskt gör efter att pandemirestriktionerna lättat. Och även om *Open* är en utställning som

¹³⁸ Samtliga citat översatta från texter ur häftet, dokumenterade i mina egna fotografier från utställningen.

¹³⁹ Colomina 1999.

¹⁴⁰ Ericson & Riegert 2010.



Bild 10. Det lilla häftet återger den ryska paviljongen i bilder.

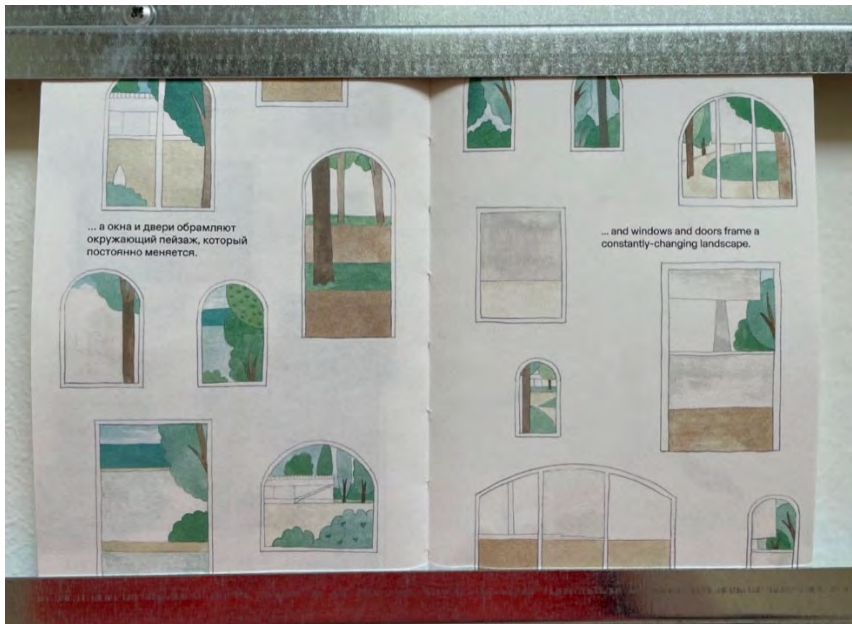


Bild 11. Illustrationer av paviljongens inramade utsikter.

rymmer flera verk av olika arkitekter och konstnärer är det renoveringen och förnyelsen av paviljongen som är utställningens kärna. Det är den som paviljongens största – och centrala – rum handlar om. Rummets tomhet, utöver väggtexter och det lilla häftets uppslag, får paviljongen själv att framträda, på samma gång opak och transparent, där varje gräns mellan uppe och nere, historia och framtid, ljus och mörker kan upplösas.

Men där koden för *i-city* var den teknologi som skulle ta Ryssland in i framtiden, som var ett uttryck för en önskebild, en *mytisk natur*, vänder alltså *Open* tillbaka till den ryska paviljongen i sig, och det är denna *naturhistoriska* plats som utgör framtidens språngbräda. Den kod som upptog hela paviljongens interiör 2012, som liksom låg i startgroparna att spränga sig ut ur den och in i framtiden – för den var paviljongens egen arkitektur ointressant, bara ett skal till interiören. I *Open* är det detta skal som istället står i fokus. Framtiden kommer inte att spränga sig ut ur det, framtiden kommer inte radera detta skal – den kommer att växa inuti det, bland historiens avlagringar och drömska minnen om att återvända till en lycklig barndom. Framtiden i *Open* kommer inte skaka av sig historien på samma sätt som den digitala koden skulle lämna historiens förstoringsglas och fotografier bakom sig. I *Open* är historien framtidens grogrund – eller som KASA uttrycker det i häftet:

Det finns så många viktiga saker att adressera i renoveringen av den ryska paviljongen. Snarare än att behandla dem var för sig, använder vi deras samexistens för att skapa en mild harmoni. Snarare än att lägga till något nytt, observerar vi noggrant varje redan befintligt element för att återupptäcka dess karaktär, förstora dess betydelse och justera dess relationer. [...] Denna underbara plats, som vi fått i förtroende av Aleksej Sjtjusev, ska vi efterlämna till kommande generationer. Som att plantera nya frön i trädgården.¹⁴¹

Med tanke på hur den ryska regimens auktoritära grepp om Ryssland tilltagit sedan *i-city* visades i paviljongen i Venedig 2012 framstår trots allt *Open* som ett slags försonande gest, som vore en liten dörr mot omvärlden på väg att öppnas igen. Men den skulle också kunna förstås som ett uttryck för västvärldens dröm – kanaliserad genom italienska Ippolito Pestellini Laparelli och hans Milanobaserade 2050.plus – om vad Ryssland trots allt skulle kunna vara: öppet, transparent, tolerant och välkomnande. Att det låg i den ryska paviljongens *natur* att vara det. Under åren mellan *i-city* och *Open* har arkitekturutställningarna i den ryska paviljongen däremot haft en helt annan karaktär.

¹⁴¹ Citatet återfinns i min egen dokumentation av utställningen.

Den första väckningsimpulsen

Grigorij Revzin, som var kommissionär för den ryska paviljongen vid arkitekturbienalen 2012, utses också till kommissionär inför den nästföljande upplagan av Venedigs arkitektubiennale 2014. Det året utses den Moskvabaserade arkitekt- och designhögskolan The Strelka Institute for Architecture and Design till curatorer för den ryska paviljongens utställning som får titeln *Fair Enough*. I utställningen har Strelka låtit förvandla paviljongens interiörer till en mässhall, komplett med mässvärdinnor och separata utställningsmontrar där sovjetiskt arkitektur- och kulturarv är snyggt förpackade till fiktiva varumärken och marknadsanpassade lösningar. Den sovjetiska arkitekturen saluförs med en ironisk glimt i ögat, en lekfull kritik av kommersialiseringen av kommunismens kulturella lämningar. Men när *Fair Enough* öppnar i juni 2014 har Revzin avskedats från sitt uppdrag som paviljongens kommissionär av Rysslands dåvarande kulturminister Vladimir Medinskij. När Ryssland invaderar östra Ukraina tidigare samma år har Revzin öppet kritiserat Putins proxyinvasion.¹⁴² Enligt vice kulturminister Jelena Milovzorova avskedas Revzin från uppdraget som kommissionär för paviljongen 2014 eftersom hans ”kreativa och journalistiska arbete nyligen har hindrat honom från att delta i projektet fullt ut”.¹⁴³ Revzin ersätts av Semjon Michajlovskij, arkitekturhistoriker, museichef och curator, mer lojal med den ryska regeringen än den frispråkige Revzin.¹⁴⁴ Michajlovskij återkommer som kommissionär för de nästföljande utställningarna i den ryska paviljongen 2016 och 2018, med utställningar som tydligt hyllar Rysslands

¹⁴² Kriston Capps, ”Russian Curator for Venice Architecture Biennale Fired Over Ukraine Criticism”, *Architect*, 8 april 2014, https://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/russian-curator-for-venice-architecture-biennale-fired-over-ukraine-criticism_o (hämtad 2025-11-27).

¹⁴³ D. Garrison Golubock: ”Russia’s Commissioner for Venice Biennale Fired for Political Column” 8 april 2014, <https://www.themoscowtimes.com/2014/04/08/russias-commissioner-for-venice-biennale-fired-for-political-column-a33756> (hämtad 2025-11-27). Vid Konstbiennalen i Venedig 2015 går en grupp av internationella konstnärer samman i ett försök att ockupera den ryska paviljongen för att protestera mot Rysslands annektering av Krim-halvön – det ska dock ha mottagits väl av ryska The Stella Foundation som stod bakom det årets utställning, vilket enligt Bethwaite och Kangas visar på att den ryska paviljongen i Venedig också är en plats där regimkritiska röster tillåts höras under Konstbiennalen eftersom det i sin tur stärker Rysslands kulturella, symboliska kapital på den internationella konstscenen. Se Bethwaite & Kangas 2019. Mitt material tyder inte på att detsamma gäller för utställningarna i den ryska paviljongen vid Arkitekturbienalen.

¹⁴⁴ Nadia Beard, ”Russia’s commissioner for the Venice Architecture Biennale talks about his dismissal” *New East Digital Archive*, 24 april 2014, <https://www.new-east-archive.org/articles/show/2331/russia-commissioner-grigory-revzin-venice-architecture-biennale-dismissal> (hämtad 2025-11-27).

arkitektoniska kulturarv och med en betydligt mindre vänskaplig inställning till omvärlden än *i-city* 2012. Den första utställningen som produceras helt under Michajlovskij's ledning är 2016 års *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*. Liksom *Fair Enough* två år tidigare är det också en utställning om ett stycke sovjetisk arkitekturhistoria – utställningsområdet VDNCh i Moskva – men helt utan den ironi som genomsyrade *Fair Enough*. Vid nästa biennial 2018 visar den ryska paviljongen utställningen *Station Russia*, en utställning där Michajlovskij själv är curator. Här presenteras den ryska järnvägens historia från tsarernas 1800-tal till dagens snabbtåg, parallellt med ett urval av bilder och modeller av de ryska järnvägsstationernas arkitektur.

Invasionen av östra Ukraina 2014 kan betraktas som den första väckningsimpulsen som ruskar om den västerländska drömmen om globala utbyten och samarbeten, om en europeisk mellanstatlig fred och om digitalisering och Internet som dess garantier. Även om EU och länder som USA, Kanada och Australien – och flera med dem – reagerar på kriget med att införa sanktioner mot Ryssland är landet ännu inte den paria som det senare ska bli. Paviljongen i Venedig håller – som bekant – ännu öppet, och Venedig och Europa fortsätter att hålla sina kulturella arenor tillgängliga för ryskt deltagande.¹⁴⁵ Kriget i östra Ukraina tycks med andra ord inte helt ha förmått att väcka västvärlden ur sin drömsömn – vilket utställningen *Open* tycks bekräfta. Och det är kanske så, som Benjamin skriver, att ”de första väckningsimpulserna fördjupar sömnen”.¹⁴⁶ Om västvärldens sömn inte fördjupas efter 2014, så tycks där åtminstone finnas en vilja att slumra vidare. Istället väcks den upp ur dvalan med ett ryck på morgonen den 24 februari 2022.

När Ryssland inleder den fullskaliga invasionen av Ukraina har ett decennium har gått sedan det Skolkovo förkroppsligade drömmen om ett ryskt Silicon Valley; en dröm om informationsfrihet och internationella samarbeten, om ett Ryssland som något annat än ett slutet och isolerat land, och om att tiden för militär, kulturell, ekonomisk och vetenskaplig kapplöpning var förbi. Den framtid som bara tio år tidigare hade målats i ljusa färger tycktes i slutet av februari 2022 vara beckmörk på båda sidor om de ryska truppers framryckningar.

Tre dagar efter invasionen låter den litauiska konstnären Raimundas Malašauskas publicera ett öppet brev. Han var utsedd till curator för utställningen i Rysslands paviljong vid Venedigs konstbiennial som ska öppna i maj.

¹⁴⁵ Liksom att stadsarkitekt Sergej Kuznetsov exempelvis bjuds in som talare vid Graphisofts mässa i Las Vegas 2019.

¹⁴⁶ Benjamin 2015, s. 370. Översättning: Ulf Peter Hallberg.

I brevet förklarar Malašauskas att han på grund av den ryska krigföringen i Ukraina inte längre kan representera Ryssland i Venedig. Malašauskas skriver:

Som ni vet är jag född och formad i Litauen när landet var en del av Sovjetunionen. Jag har genomlevt Sovjetunionens upplösning 1989 [sic] och har bevittnat och beundrat mitt lands utveckling ända sedan dess. Idén att gå tillbaka till eller framåt mot att leva under ett ryskt eller varje annat imperium är helt enkelt inte uthärdlig.¹⁴⁷

Malašauskas avhopp gör att det inte visas någon utställning i den ryska paviljongen i Venedig 2022. Nu är paviljongen tom på riktigt. Ryssland håller stängt, och är utestängt från stora delar av västvärlden, med indragna reseförbindelser, avbrutna samarbeten och ekonomiska sanktioner. Åren som följer kommer den ryska paviljongen vid Venedigbiennalen att lånas ut till andra länder. Redan 2022 läggs *The Skolkovo Foundation* – som sponsrat utställningen *i-city* – till den amerikanska sanktionslistan, tillsammans med *Skolkovo Institute of Science and Technology*. 2023 läggs också *Skolkovo Technopark* och företaget som tillhör detsamma till listan.¹⁴⁸ Istället för ett nytt Silicon Valley blev Skolkovo ännu en isolerad ö, avskuren från den värld den en gång skulle bygga broar till.

Men *i-city* lever vidare. Efter att utställningen har monterats ner i Venedig uppförs en permanent utställningspaviljong för den i Zarjadieparken i centrala Moskva. Paviljongen invigs 2014 med samma koncept: en kupol av QR-koder och surfplattor till låns. Däremot handlar den inte längre om Skolkovo. Den kallas istället ”informationspaviljongen” och när besökarna

¹⁴⁷ Anders Kreuger, ”Ett nödvändigt brev”, *Kunstkritikk*, 28 februari 2022, <https://kunst.kritikk.se/ett-nodvandigt-brev/> (hämtad 2025-11-27). Kreuger kommenterar Malašauskas uppenbara faktafel: Sovjetunionens upplösning skedde inte 1989, utan 1991. Se också ”Raimundas Malasauskas Resigns From The Position Of Curator Of The Russian Pavilion”, *Biennial Foundation*, 27 februari 2022, <https://biennialfoundation.org/2022/02/raimundas-malasauskas/> (hämtad 2026-03-31).

¹⁴⁸ ”Сколково (инновационный центр)”, *Wikipedia*, [https://ru.wikipedia.org/wiki/Сколково_\(инновационный_центр\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Сколково_(инновационный_центр)) (hämtad 2025-11-24). Sanktionslistorna vittnar också om banden mellan den ryska staten och personer som varit verksamma i den ryska paviljongen i Venedig. Leonid Mikhelson, medgrundare av V-A-C Foundation tillsammans med 2021 års kommissionär Teresa Iarocci Mavica, beläggs med sanktioner av bland andra Storbritannien och Kanada. Stella Kesaeva, som var kommissionär för Rysslands paviljong vid konstbiennalen 2011–2015, var vid tiden som kommissionär gift med oligarken Igor Kesaev som efter den fullskaliga invasionen av Ukraina är upptagen på både EU:s och USA:s sanktionslistor. 2019 ersätts Semjon Michajlovskij som kommissionär för den ryska paviljongen vid Konstbiennalen av Jekaterina Vinokurova, dotter till Rysslands utrikesminister Sergej Lavrov, och sedan 2022 upptagen på såväl Storbritanniens som USA:s respektive sanktionslistor. Uppgifter kontrollerade i november 2025 via <https://www.open-sanctions.org>.

scannar QR-koderna kan de läsa om det pågående bygget av just Zarjadieparken som pågår runt paviljongen. Den nya paviljongen säger sig stadsarkitekt Sergej Kuznetsov själv ha ritat. I en intervju till sajten *archi.ru* säger Kuznetsov att han blivit inspirerad till att återskapa *i-citys* kupol när han vid ett tillfälle åter befann sig i Venedig och tecknade San Marco-katedralen. Han blev inspirerad av dess dramatiska kupol och insåg att en sådan form skulle göra sig bra i Zarjadieparken, och inte alls stå i konflikt med parkens moderna arkitektur: ”Som jag ser det, är kupolen verkligen en samtida form. Jag är övertygad om att de bästa exemplen på samtida arkitektur bär klassicistiska drag”.¹⁴⁹ Han säger sig inte heller se några problem med att återskapa en tidigare design istället för att skapa något nytt. Kuznetsov säger:

Vi gör allt i vår makt för att hedra det här projektets historia och se till att paviljongen från 2012 lever vidare. [...] Jag skulle till och med påstå att vi använder succén från den ryska paviljongen vid biennalen för att bygga den nya framgången Zarjadieparken. Jag tror att det här är rätt sak att göra, för historien bevaras i lager – precis som i Rom.¹⁵⁰

Kuznetsov liknar återuppbyggnaden av Venedigutställningen i Zarjadieparken vid hur den sovjetiska paviljongen vid världsutställningen i Montreal 1967 byggdes upp igen på utställningsområdet VDNCh i Moskva, precis som den väldiga skulpturen *Arbetare och Kolchoskvinna* flyttades till VDNCh från den sovjetiska paviljongen i Paris efter världsutställningen 1937. Längre fram i avhandlingen, i kapitlet *Världen till Moskva*, ska jag återkomma till Zarjadieparken, men i nästa kapitel undersöker jag 2016 års utställning om just VDNCh, i vilken Kuznetsovs referens till Rom i citatet ovan, liksom hans uttryckta förkärlek för ”klassicistiska drag”, tar sig helt andra uttryck än en kupol av QR-koder och tillhörande surfplattor. I den ryska paviljongens utställning 2016 antar förnyelsen av Moskva istället formen av ett kretskort från 1930-talet, som med hjälp av en omprogrammering av historien ska återfå sin forna glans. Om utställningarna *i-city* och *Open* befinner sig i var sin ände av den här avhandlingens empiriska tidsspann, ska jag i de tre nästföljande kapitlen undersöka vad som utspelade sig mellan tidpunkterna för dessa två utställningar.

¹⁴⁹ Tarabarina, Julia, ”’Pantheon’ of QR-codes to work for ’Zaryadye’”, *Archi.Ru*, 30 april 2014, <https://archi.ru/en/54726/pantheon-of-qr-codes-to-work-for-zaryadye> (hämtad 2025-11-28).

¹⁵⁰ Tarabarina, *Archi.Ru*, 30 april 2014.

3. Moderkortet

The Motherboard of the Future. Framtidens moderkort. Så kallas den installation som täcker en av väggarna i den ryska paviljongen vid Venedigbiennalen 2016. Installationen återfinns i ett av paviljongens minsta rum – ändå är den nio meter lång. Den ingår i utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* och föreställer en karta över parkområdet VDNCh i Moskva, parafraaserande ett kretskort, med kretskortets karaktäristiska raster av lödlinjer/vägar i guldgult mot en mörkgrön bakgrund. Vita, klossliknande komponenter finns också på kartan. De ska föreställa utställningspaviljongerna på området, de flesta uppförda mellan det sena 1930-talet och 1950-talets första år, det vill säga under Stalins sovjetiska regim. Någonstans bland klossarna på kartan finns också byggnaden som på 1960-talet döptes om till Rymdpaviljongen, utanför vilken det står vad som sägs vara en exakt kopia av den raket som tog Jurij Gagarin som första människa ut i rymden. En av de största klossarna längs mittaxeln av det symmetriska området är Centralpaviljongen. Här uppfördes också paviljonger för olika närings- och industrigrenar, och senare varsin paviljong för de dåvarande delrepublikerna i Sovjetunionen. Klossarna är alldeles för många för att jag snabbt ska kunna räkna dem. En gyllengul oktagon, väl så stor som någon av de vita klossarna, är *Vänskapernas fontän*. I utställningskatalogen läser jag att de flesta klossar på modellen kan tas bort och flyttas runt av utställningens besökare, som i ett slags lek med tanken på vad VDNCh-området skulle kunna vara i framtiden. I samma rum visas filmade intervjuer där välkända arkitekter och kulturpersoner bidrar med egna reflektioner och råd till den som känner sig lite vilsen.

För när utställningens besökare når fram till detta framtidens Moderkort, har de redan mött VDNChs arkitekturhistoria i form av neoklassicistiska reliefer, skulpturer och dekorationer, liksom ett urval av historiska kartor, affischer och ritningar, och därmed utställningens huvudargument: VDNCh-området i Moskva är ett stycke unik arkitekturhistoria som nu ska räddas från förfall genom ett omfattande restaureringsarbete. Men inte nog med det; det ska också bli ett modernt centrum för kultur, bildning och rekreation – lite

som det var tänkt från början, menar Moskvas stadsarkitekt Sergej Kuznetsov, som också är utställningens curator.

Den som kan sin sovjetiska historia förstår snabbt att VDNCh uppfördes i en tid av Stalins utrensningar, avrättningar och straffläger. Men det ska inte områdets arkitektur lastas för, menar Kuznetsov och paviljongens kommissionär Semjon Michajlovskij. För samtidigt som detta Moderkort ska bevaras, är tiden också mogen för en ”ideologisk sanering”, enligt Michajlovskij.¹⁵¹ Om områdets historia som sovjetiskt propagandanummer bara kan skalas av, om bara själva kretskortet återstår – då kan området bli ett samtida centrum för kultur och bildning, fritt från Sovjetunionens besvärliga baggage. Och ett kretskort kan väl inte väcka någon fruktan inför ett totalitärt samhälles eventuella återuppståndelse? Det tror vart fall inte kommissionär Michajlovskij.

Men i det här kapitlet visar jag hur Moderkortet inte är vilket kretskort som helst – det framstår snarare som den ryska nationen själv. För i Putins Rysslands värld är 1930-talets stalinism inte enbart förknippat med inhemsk terror och utrensningar; istället framhåller man gärna att det också var Stalins armé som segrade över Nazityskland i andra världskriget. Denna historiska händelse – under det som i Ryssland går under namnet Stora fosterländska kriget – utgör en kärna i den nationella, ryska identitet som den ryska regeringen utgår ifrån i sin politiska retorik om Ryssland som stormakt.¹⁵²

I föregående kapitel har jag beskrivit hur den digitala *koden* i biennialutställningen *i-city* materialiserade en drömvärld där Ryssland är ett öppet och samarbetsvilligt land bland andra, men också hur denna alltmer utmanade dröm hanteras i senare utställningar. Utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON 2016* liknar varken *i-city* fyra år tidigare eller 2021 års för-siktigt försonande *Open*; det är en utställning som ligger i linje med Putins alltmer nationalistiska politik som då hade tagit sig påtagliga militära uttryck i östra Ukraina och i annekteringen av Krimhalvön 2014. I 2016 års utställning utgör omvärlden snarare ett hot än en möjlighet för Ryssland och i synnerhet för det ryska kulturarvet, av vilket VDNCh i utställningen framställs som en viktig del. Ändå finns den digitala teknologins drömda egenskaper kvar, och i min analys visar jag hur ”moderkortet” VDNCh blir till en metafor för Moder Ryssland, och att utställningen inte bara uttrycker en idé

¹⁵¹ *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*, The Exhibition at the Russian Pavilion at the 15th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia [utställningskatalog], s. 52.

¹⁵² Olga Malinova, ”Political Uses of the Great Patriotic War in Post-Soviet Russia from Yeltsin to Putin”, i *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus*, red. Julie Fedor et al. (Cham: Palgrave MacMillan, 2017).

om arkitektur som rumslig programmering utan också vittnar om den ryska statens föreställningar om att själva historien måste programmeras om för att (åter)upprätta nationens ära och heder.

Kapitlet är baserat på huvudsakligen två empiriska källor. Dels en beskrivning av utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* med fotografier och beskrivande text, publicerad på Google Arts & Culture i samband med utställningsperioden. Dels den drygt 250-sidiga utställningskatalog/publikation (hädanefter: katalogen) som producerades i samband med utställningen, med fördjupande texter om området VDNCh och dess historia, samt intervjuer med bland annat utställningens curatorer. De här två källorna överlappar varandra i stora delar. En väsentlig skillnad är dock att katalogen lägger tyngdpunkten vid områdets historia: förutom bilder från utställningen och det samtida VDNCh är katalogen också rikt illustrerad med fotografier från i synnerhet 1940-, 1950- och 60-talen.¹⁵³ I katalogen nämns mycket litet om den del av utställningen som avhandlar områdets framtid, men som är mer dokumenterad i beskrivningen på Google Arts & Culture liksom i inlägg på utställningens Facebook-sida. Katalogen framstår inte bara som en fördjupad beskrivning av utställningens syften utan också som ett historiserande dokument i egen rätt.

Curator för utställningen är, som tidigare nämnts, stadsarkitekt Sergej Kuznetsov. Co-curator är Jekaterina Pronitjeva, vid tiden för utställningen generaldirektör för VDNCh. I katalogen skriver de varsitt förord – eller manifest – och det gör även paviljongens kommissionär Semjon Michajlovskij. I katalogen finns också ett kortare förord av Vladimir Medinskij (Rysslands kulturminister 2012–2020) och Moskvas borgmästare Sergej Sobjanin. Utöver dessa förord återges en beskrivning av utställningen i bild och text, och en längre gemensam intervju med Kuznetsov, Pronitjeva och Michajlovskij där de besvarar frågor om sin respektive relation till VDNCh och på vilket sätt VDNCh är relevant idag, i det samtida Moskva. Vidare återfinns i katalogen en intervju med den tyska utställningsproducenten och curatorm Kristin Feireiss, som fungerat som konsult i produktionen av utställningen, och en text där Michajlovskij intervjuar historikern Michail Piotrovskij. Sedan följer två historiska essäer av Dmitrij Sjvidkovskij respektive Pavel Nefedov, och till sist en topplista med vad man anser vara VDNChs viktigaste sevärdheter: Centralpaviljongen, Vänskapernas fontän, Rympaviljongen, skulpturen *Arbetare och Kolchoskvinna*, och Montrealpaviljongen. Eftersom

¹⁵³ I vissa fall är fotografierna daterade, i andra fall har jag själv hjälpligt daterat dem utifrån vilken typ av bilmodeller som skymtar i bilderna och besökarnas kläder, liksom vilka paviljonger som syns på bilderna – flera av dem uppfördes på 1950- och 1960-talen.

stadsarkitekt Sergej Kuznetsov är curator för utställningen och medförfattare till katalogen, lägger jag stor vikt vid hans utsagor, tillsammans med kommissionär Michajlovskij och co-curator Pronitjeva, för att förstå vilken ställning den sovjetiska arkitekturhistorien har i 2010-talets nya Moskva, och hur det i sin tur avspeglar det samtida Rysslands egen historieskrivning. Ovan nämnda källor kompletteras med en intervju med Kuznetsov, som filmats i samband med utställningens öppnade och publicerats på YouTube.

VDNCh är den svenska translitterationen av förkortningen för *Vystavka Dostizjenij Narodnogo Chozjajstva*, som låter sig översättas ungefär till "Utställningen för den nationella ekonomins prestationer". I utställningens titel, liksom i den och katalogens engelskspråkiga texter, translittereras den kyrilliska ryska förkortningen ВДНХ till engelska som VDNH. I kapitlet använder jag mig dock genomgående svenskans VDNCh, förutom när jag refererar till utställningens titel.

1930-talets Moskva: en kort bakgrund

Moskva är på 1930-talet en stad som växer fort. Människor flyttar till staden som svar på industriernas rop på arbetskraft och människor flyr till staden för att undkomma landsbygdens jordbrukskollektiveringar och svältkatastrofer.¹⁵⁴ Bostäder, avloppssystem, elektricitet, vatten, transporter – ingen infrastruktur är dimensionerad för den snabba befolkningsökningen. Det föranleder en omfattande förnyelse av Moskva. 1935 godkänns *Generalplanen för ombyggnaden av staden Moskva*, författad och ritad av dem som ansågs vara Sovjetunionens bästa hjärnor: ingenjörer, arkitekter, historiker. Överallt i Moskva rivs gammal bebyggelse. Gator breddas, smågator blir paradgator. Vatten, elektricitet och avlopp byggs ut över hela staden. Tunnelbanan sprängs fram under jord och motorfordon ersätter hästdragna transporter. 1935 års generalplan förverkligade den av inbördeskrig och revolution försenade moderniseringen av Moskva och materialiserade det sovjetiska imperiets drömmar om en huvudstad som utgjorde ett kulturellt, ideologiskt och politiskt världscentrum. Ambitionerna var, enligt historikern Karl Schlögel, enorma:

Till projektets gigantiska dimensioner hörde att det gav upphov till sina egna former, sin egen estetik, sitt eget språk, det handlade trots allt om inget mindre än en omgestaltning av världen, om det helgjutna gestaltandet av en ny stad och ett nytt människolandskap.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Karl Schlögel, *Terror och dröm: Moskva år 1937* (Stockholm: Natur & Kultur, 2011).

¹⁵⁵ Schlögel 2011, s. 58.

Ett av de tydligaste exemplen på detta är området för den ”allunionella lantbruksutställningen” – sedermera benämnt VDNCh – som öppnar i nordvästra Moskva 1939. Här visas Sovjetunionens storslagenhet upp i paviljonger som representerar framgångar inom jordbruk, industri och teknologi. Senare uppförs också separata paviljonger för var delrepublik som bidrar till att skapa en bild, en rumslig föreställning om, det väldiga Sovjetunionens geografiska utsträckning och dess kulturella och etniska mångfald, allt förenat under den röda fanan.¹⁵⁶ Under stalinismens 1930-tal formuleras Sovjetunionen än mer uttryckligt som ett *hemland*, en nation, snarare än som förtrupp för en internationell kommunistisk revolution.¹⁵⁷ Samtidigt som det nya Moskva spränger fram ur det gamla växer Gulag-lägren (vilkas fångar användes som tvångsarbetskraft till bland annat moderniseringen av Moskva) och under åren 1937–1938, vid samma tid som VDNCh anläggs, arresterar säkerhetstjänsten NKVD över en miljon människor som bedöms som ”folkfiender”, av vilka nästan 700 000 avrättas.¹⁵⁸ Utrensningarna föregås, i Katerina Clarks beskrivning, av en ”kulturell förintelse”; 1932 förbjuds alla självständiga konst- och kulturorganisationer och samtliga verksamma konstnärer, författare, arkitekter och filmskapare förväntas uttrycka sig i den socialistiska realismens form.¹⁵⁹ Den kulturella mångfald Sovjetunionen slår sig på bröstet för – och som inte minst gestaltas i VDNChs utformning – är alltså minst sagt disciplinerad.

Historikern Clark beskriver de sovjetiska drömmarna om 1930-talets nya Moskva som en föreställning om Moskva som ”det fjärde Rom”, med referens till den ryska 1500-tals munken Filofej. Filofej ska i sina skrifter ska ha utropat Moskva till ett tredje, och evigt, Rom; efter Rom, som kristendomens första centrum, och Konstantinopel som det andra, skulle Moskva bli kristendomens tredje och slutgiltiga centrum. Men Filofejs idéer om Moskva som ett tredje Rom passerade relativt obemärkt förbi tills det plockas upp under 1800-talet och då tolkas som en profetia om det ryska imperiets världsherravälde. Moskva ska då inte bara vara centrum för den ”sanna” –

¹⁵⁶ Schlögel 2011.

¹⁵⁷ Buck-Morss 2000.

¹⁵⁸ Av de nästan 1,6 miljoner människor som arresteras 1937-1938 ansågs 87 procent ha begått ”kontrarevolutionära brott”. Till Gulag-lägren skickades inte enbart personer som ansågs som kontrarevolutionärer; dit fördes också de som dömts för andra brott (som stöld, överfall, osv.) men också etniska minoriteter ”som betraktades som suspekta eller som immigrerat till Sovjetstaten under den kommunistiska perioden.” Klas-Göran Karlsson & Michael Schoenhals, *Brott mot mänskligheten under kommunistiska regimer: Forskningsöversikt* (Stockholm: Forum för levande historia, 2008) s. 16.

¹⁵⁹ Katerina Clark, *Moscow, the fourth Rome: Stalinism, cosmopolitanism, and the evolution of Soviet culture, 1931–1941* (Cambridge: Harvard University Press, 2011) s. 5.

den ortodoxa – kristna tron (som Filofej huvudsakligen avsåg) utan staden ska också bli imperiets *politiska* centrum. Och för Clark utgör idén om Moskva som ett nytt Rom, som ett andligt och politiskt världscentrum, utgångspunkten när hon skriver om 1930-talets Moskva som ett fjärde Rom. Clark beskriver varför:

[Jag vill] föreslå att det sovjetiska Moskva, som sinnebild av den nya, bolsjevistiska ordningen, var tänkt att bli ett Rom, en analogi som förekom hos vissa under 1930-talet. Men det var inte, som i Filofejns mening, avsett att vara en förebild och ett centrum för kristendom. Det var snarare tänkt att vara huvudstaden i ett *annat*, post-kristet, trossystem.¹⁶⁰

Föreställningen om Moskva som världens andliga och politiska centrum återljöd alltså också efter att bolsjevikerna störtat det ryska tsarväldet och sedermera upprättat Sovjetunionen, där kristendomen ersatts av kommunismen och där Josef Stalin under 1930-talet kom att betraktas som den store skaparen.¹⁶¹

Stalins förnyelse av Moskva fortsätter efter andra världskriget. I slutet av 1940-talet byggs skyskraporna som kommit att kallas ”Stalins sju systrar”, och VDNCh fortsätter att byggas ut med permanenta paviljonger, nu med mer betoning på de nationella delrepublikernas kulturella särarter och sovjetiska gemenskap. Först efter Stalins död 1953 får den monumentala neoklassicismens arkitektur börja stå tillbaka för mer modernistiska byggnader, samtidigt som Stalins efterträdare Nikita Chrusjtjovs töväderspolitik tar avstånd från Stalinkulturn.

Efter Sovjetunionens upplösning 1991, när Moskva ska ges en post-sovjetisk och rysk urban identitet, blandas modern arkitektur med återuppbyggnaden av historiska byggnader. Ett av de mest kända exemplen på det senare är Frälsarkatedralen, som liksom många andra kyrkobyggnader revs under Sovjetunionens första decennier och som 1997 ”återuppstod”; den nya kyrkan byggdes som en kopia av den gamla, men med moderna metoder.¹⁶² Men där förekommer också nya byggnader i ”historisk” stil; inspirerade av inte

¹⁶⁰ Clark 2011, s. 2.

¹⁶¹ Clark 2011.

¹⁶² Kathleen E. Smith, ”An old cathedral for a New Russia: The symbolic politics of the reconstituted church of Christ the Saviour”, *Religion, State and Society* 25:2, (1997) s. 163–175; se också Clementine Cecil, ”We shall soon have the newest ancient heritage in the world”: The Rise of the Sham Replica under Moscow Mayor Yuri Luzhkov and its Implications for Russia’s Architectural Heritage” *The Historic Environment: Policy & Practice* 2:1 (2011) 68–102; Buck-Morss, 2000.

minst 1930- och 40-talets sovjetiska neoklassicism.¹⁶³ Den stalinistiska epokens arkitektur lever med andra ord kvar i Moskva, både som originalbyggnader och som nya byggnader i ”gammal” stil.

Restaureringen av VDNCh inleds 2014 när staden Moskva köper tillbaka samtliga delar av VDNCh som privatiserats sedan Sovjetunionens upplösning 1991. Återköpet, liksom restaureringen, kan å ena sidan ses som ett sätt att bevara Moskvas arkitektoniska kulturarv, som Cecil menar delvis har urvattnats av alla låtsas-gamla byggnader som uppförts i Moskva sedan 1991.¹⁶⁴ Å andra sidan passar områdets historia och arkitektur väl in i den större nationalistiska berättelse om Ryssland som Putin byggt stora delar av sin politik kring under 2010-talet. I antologin *Re-Centering the City* konstaterar Andreas Schönle att syftet med restaureringen av VDNCh, som påbörjades efter att staden 2014 återköpt de delar av området som privatiserats efter 1991, tycks rymma flera paradoxer. Å ena sidan framställs restaureringen av VDNCh som ett kulturminnesbevarande projekt. Å andra sidan byggs nya paviljonger på området som går stick i stäv med dess ursprungliga arkitektur och landskapsdesign, som alltså samtidigt påstås vara under hot om att gå om intet.¹⁶⁵ I utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* är det dock det förra som står i fokus: att rädda VDNCh från hädande barbarer och en illasinnad omvärld. Moderkortet utkämpar en strid på två fronter – en strid som tycks kräva en mytisk omprogrammering av historien.

Rapport från fronten

Utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* slår upp porten den 26 maj 2016. Porten, ja – besökarna leds inte in i paviljongen via den vanliga entrén ovanför den bastanta stentrappan på paviljongens framsida, utan genom en liten oansenlig dörr som öppnats i markplan till höger om trappan. Via dörren leds besökarna in i paviljongens källarvåning. Precis som i utställningen *i-city* fyra år tidigare utnyttjar man källarvåningens brist på ljusinsläpp för att skapa ett mörklagt, bara svagt upplyst, utställningsrum. Här möts besökarna av ett interaktivt bildspel och av en väggtäckande ”medie-

¹⁶³ Marina Dimitreva, ”Moscow Architecture between Stalinism and Modernism” *International Review of Sociology–Revue Internationale de Sociologie* 16:2 (2006) s. 427–450; Katherine Zubovich, *Moscow monumental: Soviet skyscrapers and urban life in Stalin’s capital* (Princeton: Princeton University Press, 2021).

¹⁶⁴ Cecil 2011.

¹⁶⁵ Andreas Schönle, ”Appropriating Stalinist heritage: State rhetoric and urban transformation in the repurposing of VDNCh”, i *Re-Centering the City: Global Mutations of Socialist Modernity*, red. Jonathan Bach & Michał Murawski (London: UCL Press, 2020).

panel” som återger en högrelief skapad av den sovjetiske konstnären och skulptören Evgenij Vutjetitj. Reliefen, som i katalogen presenteras med den engelska titeln *Glory to the Soviet People, the Standard-Bearer of Peace*, ska ha återfunnits i VDNChs centralpaviljong när den renoverades 2014. Därifrån leds besökarna in i källarens största utrymme: den så kallade ”kryptan” – som för tankarna till en skattkammare. Också kryptan är mörklad med svarta väggar, golv och tak, men ljussatt med spotlights riktade mot ett antal gipsvita och några guldfärgade skulpturer. De är återskapade skulpturer och dekorativa element från VDNCh-området, mellan 60 och 170 centimeter höga. Här finns en kopia av *Arbetare och Kolchoskvinna*, Vera Muchinas skulptur som gjordes för den sovjetiska paviljongen vid världsutställningen i Paris 1937 och som senare flyttades till VDNCh; här finns en tjurtämjare från det som en gång var köttindustrins paviljong; vaser, reliefer och andra skulpturala detaljer från området.



Bild 12. ”Kryptan” med skulpturer föreställande detaljer från VDNCh-området. Bild från *Russia – Biennale Architettura 2016*, publicerad på Google Arts & Culture.



Bild 13. Tjurtämjare från köttindustrins paviljong. Bild från *Russia – Biennale Architettura 2016*, publicerad på Google Arts & Culture.



Bild 14. Skulpturer och ornament från VDNCh. Bild från *Russia - Biennale Architettura 2016*, publicerad på Google Arts & Culture.

Från kryptan leder en spiraltrappa i mitten av rummet upp till övervåningen. Nu ljusnar det en aning. Först omsluts besökarna av en panoramafilm som visar det nutida VDNChs parklandskap under fyra årstider. Åt ena hållet ligger sedan ett mindre rum; det kallas *Forskarrummet* och till skillnad från kryptan flödar dagsljuset in i rummet. I mitten av rummet står ett väl tilltaget bord omgivet av ett antal stolar, under bordsskivan av glas ligger en karta över området utbredd. Utmed ena väggen en hylla med arkivlådor med ritningar, affischer och annat historiskt material; och böcker med arkitekturhistorisk litteratur.¹⁶⁶ Det är visserligen bara en bråkdel av allt som skrivits om VDNCh, påstås det på utställningens Facebooksida, ”men åtminstone tillräckligt för att skingra alla eventuella tvivel kring värdet av det tema som tas upp i paviljongens utställning.”¹⁶⁷ På de andra väggarna hänger samtida tolkningar av VDNChs arkitektur och estetik, teckningar gjorda av studenter vid Sankt Petersburgs konstakademi.



Bild 15. ”Forskarrummet” i utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*.
Foto: Trevor Patt.

¹⁶⁶ Jag har inte hittat några uppgifter som talar om huruvida ritningarna, affischerna och det övriga materialet i ”arkivet” är original eller kopior.

¹⁶⁷ VDNH Urban Phenomenon, ”||| ОНЛАЙН ГИД ПО V.D.N.H. URBAN PHENOMENON ||| Зал RESEARCHER’S STUDY [...]”, inlägg på Facebook, 17 juni 2016, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063756312698> (hämtad 2026-03-20).

Om besökarna sedan går tillbaka till panoramarummet, och korsar det, når de *Framtidslaboratoriet*. Det är här besökarna hittar *The Motherboard of the Future*, som dominerar rummet, utsträckt över ena väggen. Här finns också bildskärmar, varifrån besökarna kan ta del av inspelade intervjuer med arkitekter och kulturpersoner som ger sin syn på VDNChs framtida användningsområden. I rummet finns också ett antal mindre verk, bilder skapade av arkitektur- och konststudenter som i en workshop ledd av stadsarkitekt Kuznetsov tagit fram gestaltningar av området i framtiden.



Bild 16. "The Motherboard of the Future". Foto: Trevor Patt.

Det finns med andra ord en kronologisk rörelse genom utställningen. Från kryptan med reproduktioner från området, upp till det nutida panoramat och via en sväng till forskarrummet vidare in till framtiden. Men framtidsrummet domineras av Moderkortet, som presenteras som den hårdvara utifrån vilken framtiden ska programmeras. Oavsett vilken input besökarna ger till Moderkortet måste de förhålla sig till den hårdvara som redan tycks vara färdiglödd.

Restaureringen av VDNCh är en uttalad del i satsningen på det nya Moskva.¹⁶⁸ Curator för utställningen i Venedig är alltså Sergej Kuznetsov, Moskvas stadsarkitekt och den person som leder och koordinerar arbetet

¹⁶⁸ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 109.

med den arkitektoniska förnyelsen av staden. Restaureringen av VDNCh är också en del av den omfattande satsningen på att utveckla Moskvas offentliga platser och parker, en satsning varifrån man plockat de ”mest framgångsrika idéerna” för att nu tillämpa dem i arbetet med utvecklingen av VDNCh.¹⁶⁹

Men enligt utställningen är det inte enbart med ny arkitektur det nya Moskva ska byggas, utan genom att restaurera och återanvända den neoklassicistiska arkitektur som uppfördes under stalinismen mellan 1930- och 1950-talet. Men det ska inte göras på det billiga sätt som utställarna anser har präglat Moskva under 1990- och tidigt 2000-tal; utställningen ska istället visa upp det hantverkskunnande som finns bland unga ryska arkitekter och konstnärer idag, som anses sedan länge ha gått förlorat i den detaljlösa, prefabricerade arkitekturens tidevarv.¹⁷⁰ Förnyelsen av VDNCh ska syfta till att bevara historien, den sovjetiska, neoklassicistiska arkitekturen, och på samma gång ”formulera ett visst förhållningssätt till denna konst och denna arkitektur, och på något sätt befria den från onödiga, överflödiga, anklagelser”.¹⁷¹ Man vill med andra ord befria VDNCh från associationer till stalinismen. Områdets restaurering och förnyelse tycks alltså inte bara gälla dess arkitektur, utan också dess historia.

Som tidigare nämnts är utställningen finansierad av det ryska kulturdepartementet, och Vladimir Medinskij, Rysslands kulturminister vid tiden för utställningen, har låtit skriva ett förord i katalogen. Där skriver Medinskij att VDNCh är ett fenomen i ordets rätta bemärkelse, inte bara som det skyltfönster för sovjetiska framgångar det en gång var, utan för att det också var ett socialt projekt – ”en modell av en idealvärld där människor av olika nationaliteter förenades.”¹⁷² Trots sin majestätiska skala är VDNCh mindre känt i omvärlden än i Ryssland, skriver Medinskij. Det här är en kunskapslucka som utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* vill fylla, och gör så med finansiell uppbackning av det ryska kulturdepartementet och Moskva stad som båda står som utställningens huvudsponsorer i katalogen. Moskvas borgmästare Sergej Sobjanin har också skrivit ett förord till katalogen, där han konstaterar att området nu föds på nytt i och med restaureringen av både paviljonger och parklandskap. Sobjanin menar att VDNCh genomgår ”en

¹⁶⁹ *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*, s. 109.

¹⁷⁰ VNDH Urban Phenomenon, ”||| ОНЛАЙН ГИД ПО V.D.N.H. URBAN PHENOMENON ||| Зал THE CRYPT [...]”, inlägg på *Facebook*, 15 juni 2016, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063756312698> (hämtad 2026-03-20).

¹⁷¹ VNDH Urban Phenomenon, ”Семен Михайловский: [...]”, inlägg på *Facebook*, 2 augusti 2016, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063756312698>, (hämtad 2026-03-20).

¹⁷² *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*, s. 47.

renässans” när det nu återigen ska bli ”en intressant och populär plats för kultur och utbildning” som lockar miljoner besökare i och till Moskva.¹⁷³

Temat för Venedigs arkitekturbiennial 2016, som utsetts av biennialens curator Alejandro Aravena, är *Reporting from the Front*. Med temat vill Aravena uppmärksamma hur arkitekturen kan sträcka sig utöver dess kulturella och konstnärliga hemvist och också adressera frågor som rör sociala, politiska, ekonomiska och miljömässiga förhållanden.¹⁷⁴ Enligt Aravena ska arkitekturens utveckling inte vara ett självändamål, utan ett sätt att förbättra människors livskvalitet i allt från rimlig boendestandard till att vara lyhörd för mänskliga behov och begär, med hänsyn till inte bara den enskilda individen utan också till det gemensamma. Därför vill Aravena att biennialen 2016 ska visa verk av arkitekter som söker efter nya utmaningar, som adresserar frågor som exempelvis ”segregation, ojämlikhet, periferier, tillgång till sanitära anläggningar, naturkatastrofer, bostadsbrist, migration, informella bosättningar, kriminalitet, trafik, avfall, föroreningar och lokalt inflytande”.¹⁷⁵ Dessutom, menar Aravena, bidrar giriga och otåliga investerare, eller enkelspåriga och konservativa byråkrater, till att skapa bebyggda miljöer som blir banala, medelmåttiga och tråkiga. Det är här arkitekturens frontlinjer går, enligt Aravena, vid vilka arkitekturen kan göra skillnad.

Den ryska paviljongens curator Kuznetsov anser att VDNCh är ett utmärkt exempel från arkitekturens frontlinjer. I sitt manifest – också det ett slags förord – i katalogen skriver Kuznetsov:

Som konstform och som en sorts aktivitet, har arkitektur alltid varit ett instrument för att forma miljöer och samhällen. Hur effektiv arkitekturen är i den rollen idag är vad Alejandro Aravena, curator för den femtonde internationella arkitekturutställningen, föreslår ska undersökas med temat han har valt ut för den nuvarande biennialen – *Reporting from the front. V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*-projektet är Rysslands positiva och symboliskt universella svar på den frågan. [...] Det är utvecklingen – i termer av ideologi, estetik och stadsplanering – av det här unika komplexet som utgörs av mer än 316 hektar som är det huvudsakliga temat för vårt projekt vid den internationella arkitekturutställningen.¹⁷⁶

För stadsarkitekt och curator Kuznetsov utgör VDNCh ett ”universellt svar” på frågan hur effektivt arkitektur kan forma miljöer och samhällen till det

¹⁷³ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 49.

¹⁷⁴ ”Biennale Architettura 2016”, *La Biennale Di Venezia*, <https://www.labiennale.org/en/architecture/2016/biennale-architettura-2016-reporting-front> (hämtad 2026-02-15).

¹⁷⁵ ”Biennale Architettura 2016”, *La Biennale Di Venezia*.

¹⁷⁶ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 57.

bättre. På flera ställen i katalogen nämner Kuznetsov att dagens VDNCh ska vara ett område som erbjuder människor meningsfulla fritidsaktiviteter. VDNChs arkitektur skapar enligt Kuznetsov rum för ”jämlika möjligheter” som framgångsrikt uppfyller ett ”utbildningsmässigt och kulturellt uppdrag” och har ”förmågan att ackumulera och multiplicera samhällets intellektuella och kulturella energi” – energi som i slutändan ”hjälp oss att vinna kampen om livskvalitet i både den ideala och i den verkliga världen.”¹⁷⁷

Om utställningen *i-city*, som visades i den ryska paviljongen vid Arkitekturbiennalen i Venedig fyra år tidigare, ville visa upp Rysslands satsningar på entreprenörskap och teknikutveckling visar VDNCh-utställningen istället upp en rysk satsning på kultur, kulturarv och bildning. Bägge utställningarna manifesterar ett ryskt intellektuellt kapital som omsätts både i entreprenöriella start-ups och i kulturlivet. Det bekräftas av utställningens co-curator Jekaterina Pronitjeva, som skriver i katalogen: ”I en situation där nyckeln till ekonomisk tillväxt är innovation, får utvecklingen av intellektuell och kreativ potential förnyad betydelse.”¹⁷⁸

Satsningen på VDNCh som en plats för kulturell förkovran motiveras alltså med att området är en del av den ryska innovationsekonomin. Det väldiga parkområdet ska, enligt utställarna, också vara en plats för naturupplevelser: ”ett hälsosamt alternativ till shoppingcenter och fritid tillbringad hemmavid.”¹⁷⁹ Mångfalden av aktiviteter på området ska bidra med ”mening och värdighet till den fritid som avnjuts av olika sociala grupper” och ska erbjuda ”[...] ett komplett utbud av aktiviteter för emotionell återhämtning, fysisk utveckling, utbildning, och kreativitet.”¹⁸⁰ Kuznetsov menar att området från början faktiskt var tänkt att vara just ett område för meningsfulla fritidsaktiviteter, tillgängligt för alla och envar – vid sidan av att hävda sovjetiska framgångar. Kuznetsov:

VDNCh, skapat 1939, var aldrig tänkt att bara visa upp vad de olika folken i Sovjetunionen hade åstadkommit, utan också erbjuda besökarna en fritid som skulle vara så varierad och innehållsrik som möjligt.¹⁸¹

Området beskrivs återkommande som att det under Sovjettiden inte bara var ett propagandaorgan, utan också ett område som utgjorde ett slags idealvärld i det att det erbjöd ett rikt och varierat utbud av aktiviteter där människor,

¹⁷⁷ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 59.

¹⁷⁸ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 64.

¹⁷⁹ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 64.

¹⁸⁰ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 65.

¹⁸¹ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 57.

oavsett bakgrund eller nationalitet, kunde förkovra sig på sin fritid. Arkivbilder i katalogen visar hur människor strosar runt bland områdets väldiga paviljonger och pampiga arkitektur, låter sig fotograferas högtidligt uppklädda eller avslappnat vid ett kafébord; män, kvinnor, barn. Solen skiner, rabatterna prunkar, bilarna blänker; sovjetiska glansdagar. *Mytiska* glansdagar.

Restaureringen av VDNCh och på vilket sätt det ska komma att utgöra ett område för ”meningsfulla fritidsaktiviteter” är alltså den ryska paviljongens svar på biennalens tema *Reporting from the front*. Men som jag visar i nästa avsnitt står striden vid den här fronten mellan vad utställarna menar är ett ryskt, arkitektoniskt kulturarv och en illasinnad fiende med två ansikten: en barbar som inte förstår att uppskatta VDNChs unika arkitektur, och en rivningsivrare som vill förvandla allt som påminner om Sovjetunionen till en grushög. Det är en strid som bär stora likheter med den kamp Moder Ryssland enligt den ryska, officiella historieskrivningen sägs utkämpa mot världen; men en strid ur vilken hon, liksom VDNCh, reser sig segrande gång på gång.

Överlevaren

I katalogens beskrivning av hur staden Moskva köper tillbaka VDNCh 2014 tycks en stor del av arbetet med att restaurera området bestå i att återupprätta dess ära och heder. Av en intervju med Michajlovskij, Kuznetsov och Pronitjeva i katalogen framgår att det största problemet med VDNCh när staden tog över driften 2014 var *hur* området hade använts sedan 1991 – trots att byggnaderna hade klarat sig förhållandevis välbehållna. Michajlovskij ondgör sig över hur VDNCh under 1990-talet främst förknippades med lukten av grillat kött för att ”folk alltid hade grillfester” på området: ”Alla möjliga sorters människor, överallt.”¹⁸² Michajlovskij fortsätter:

Det tycktes mig alltid som att det låg något barbariskt i allt detta köttätande. Jag såg en tydlig bild framför mig: det tycktes mig som om det här var ett kejsarligt forum – dit barbarerna hade anlant och besudlade det genom att äta stinkande kött med ketchup.¹⁸³

Michajlovskij berättar anekdotiskt om hur lukten av grillat kött fick honom att föreställa sig ett fallet imperium intaget av barbarer. Vidare säger Michajlovskij att området lyckligtvis överlevde ”det vilda nittioåret” och är tacksam över att området idag restaureras till sin forna glans – och att stanken av grillat kött är borta. Stadsarkitekt och curator Kuznetsov tar vid och säger

¹⁸² V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 113.

¹⁸³ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 113.

att de här grillfesterna ändå är en nyckel till att förstå fenomenet VDNCh, att de illustrerar vad som händer med en plats ”när dess utveckling inte ses efter”. I sådana fall menar Kuznetsov att utvecklingen ”omedelbart sjunker till en nivå av de mest primitiva och billiga nöjen, och definieras därefter.”¹⁸⁴ Kuznetsov syftar på VDNCh, men tycks också ge uttryck för den officiella ryska självbilden; utan en stark stat, ett starkt styre, skulle också Ryssland ha förblivit en plats för billiga och primitiva nöjen.

I utställningskatalogen beskriver också historikern Michail Piotrovskij – intervjuad av paviljongens kommissionär Michajlovskij – området som ett slags ruin, och utforskandet av det kallar Michajlovskij för en sorts ”sovjetisk arkeologi”.¹⁸⁵ I intervjun beskriver Piotrovskij berättelsen om VDNCh som ett slags hjältemyt, med själva området i huvudrollen:

VDNCh överlevde 1990-talets kaos – så det måste vara så Historien vill ha det, och vi är skyldiga att behandla detta faktum med tillbörlig respekt.¹⁸⁶

Det måste finnas en historisk mening med att VDNCh överlevde 1990-talet, menar Piotrovskij, när många andra sovjetiska landmärken inte gjorde det utan istället har fått lämna plats åt nybyggnationer. Vi måste försöka förstå hemligheten till varför VDNCh klarade sig, säger Piotrovskij, och utnyttja den erfarenheten på något sätt.¹⁸⁷ Här ger Piotrovskij alltså uttryck för en historisering som antar den mytiska historiens skepnad. Inom ramen för myten, skriver Susan Buck Morss, ”antar tidens gång formen av det förutbestämda. Händelsekedjan antas vara förutbestämd av gudarna, skriven i stjärnorna, förutspådd av orakel, eller inskriven i heliga skrifter.”¹⁸⁸ Hos Piotrovskij är det Historien med stort H som har avgjort VDNChs öde.

Också i den historiska översikten *One Exhibition: Eight lives* av Pavel Nefedov, som återfinns i katalogen, presenteras områdets historia just som ett slags mytisk hjälteberättelse om VDNChs beständighet genom den sovjetiska politikens konjunkturen, mellan töväder och repression, teknologiska framgångssagor och ekonomisk stagnation, rivningshot, ombyggnationer och namnbyten.¹⁸⁹ Enligt Nefedov upphörde området att fungera som ideologisk plattform under den ekonomiska stagnationens 1970-tal och området

—
¹⁸⁴ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 113.

¹⁸⁵ Ruin – V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, sidan 137. Sovjetisk arkeologi – V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 52.

¹⁸⁶ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 139. Historien (*History*) med stort H i original.

¹⁸⁷ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 139.

¹⁸⁸ Buck-Morss 1989, s. 78.

¹⁸⁹ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 150–187.

blev därefter mer av ett nöjesfält som lockade besökare med karuseller och pariserhjul. VDNCh blev, enligt Nefedov i katalogen, då mer som en park bland andra parker och allt färre besökte parkens paviljonger. Efter Sovjetunionens upplösning 1991 och marknadsekonomins efterföljande intåg i Ryssland kom VDNCh att drivas vidare som aktiebolag. För att få intäkter hyrdes paviljongerna ut till privata handlare och kom att rymma mindre marknadsbås och utanför huvudingången etablerades en stor matmarknad. Områdets största paviljong, Rymdpaviljongen, kom att bli marknadsplats för amerikanska bilar, senare möbelaffär och därefter elektronikaffär. I takt med att bil-, möbel- och elektronikmarknaden senare etablerade sig i egna butiker och köpcenter blev paviljongen handelsplats för trädgårds- och odlingsprodukter.¹⁹⁰

Perioden mellan 1991 och 2013 illustreras i katalogen med två fotografier. Det ena är taget 2013 och visar trädgårdshandeln i Rymdpaviljongen, där besökare strosar runt bland plantor under en stor porträttbild av Jurij Gagarin. Det andra fotot är taget inifrån Centralpaviljongen 2014, där golvet är täckt av brädor och bråte från rivna marknadsbås. Texten i katalogen konstaterar att paviljongerna förvisso var nedgångna på grund av ”oordnad användning” efter 1991, men att de trots det inte medvetet skadades eller förstördes under perioden.

Den mytiska historieskrivning som genomsyrar *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* gör att utställningen sällar sig till den sortens utställningar som Andrei Zavadski och Vera Dubina menar är typisk för statliga historiska museer, i synnerhet i Ryssland – med en kronologisk historieskrivning, inte sällan utan någon form av heroiskt inslag, som i det här fallet utgörs av själva området och dess arkitektur.¹⁹¹ Den historiska berättelsen om VDNCh i *One Exhibition – Eight Lives* (och genomgående i utställningen) är den om ett område som liksom heroiskt har stått pall genom Rysslands turbulenta 1900-talshistoria. I den bemärkelsen framstår VDNChs historia i utställningen som en metafor för Putinrysslands mytiska historia – en berättelse om en hjälte som reser sig varje gång omvärlden tycks ha slagit den till marken. Rysslands officiella historieskrivning rymmer förvisso erkännanden av Sovjetunionen som en totalitär stat, men där den sovjetiska segern över Nazityskland under andra världskriget utgör en grundbult i berättelsen om Rysslands nationella identitet. Redan under 1990-talet var Sovjetunionens

¹⁹⁰ *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*, s. 184–185.

¹⁹¹ Andrei Zavadski & Vera Dubina, ”Eclipsing Stalin: The GULAG History Museum in Moscow as a Manifestation of Russia’s Official Memory of Soviet Repression” *Problems of Post-Communism* 70:5 (2023) s. 531–543.

segrar under andra världskriget en del av skapandet av en post-sovjetisk, ny rysk identitet, som sökte mejsla fram en självbild utifrån skillnaden mellan det gamla, totalitära Sovjet och det nya, demokratiska Ryssland. Men under 1990-talet framställdes segern över Tyskland under andra världskriget som en *folkets* seger, enligt statsvetaren Olga Malinova: ”inte tack vare det kommunistiska ledarskapet, utan *trots* det”.¹⁹² Efter Putins tillträde som president har berättelsen om Det stora fosterländska krigets segrar emellertid ändrats och kommit att betraktas som den starka statens förtjänst. Minnet av kriget har med andra ord nationaliserats och blivit en *rysk* seger, som av Putin (liksom av Dmitrij Medvedev, under hans tid som president) införlivats i berättelsen om det ryska, tusenåriga riket. I den berättelsen ingår Stalin som en hjältefigur som räddade världen undan nazismen.¹⁹³ Att utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*, sponsrad av den ryska regeringen, skulle lyfta fram en annan historieskrivning förefaller därmed osannolikt.

Även den syn på VDNChs förfall under 1990-talet som kommer till uttryck i utställningskatalogen rimmer väl med hur det kollektiva minnet av Rysslands 1990-tal har formats och nyttjats av Putinregimen för att legitimera sig själv som stabil och statsbärande.¹⁹⁴ Ju mer kaotiskt, turbulent och traumatiskt 1990-talet framstår, desto mer stabilt ter sig Putins 2000-tal. I VDNChs fall tycks 1990-talet sträcka sig ända fram till 2014 när staden, då ledd av Putins lojala partikamrat Sergej Sobjanin, köper tillbaka hela det delvis privatiserade området. Dess dekadenta användning kan då härledas till det statssvaga årtiondet mellan Sovjetunionens upplösning och Vladimir Putins tillträde som president. Enligt den berättelse om VDNCh som utställningen framställer tycks det dessutom ha dröjt innan också Moskva räddades ur 1990-talets dekadens: det ska ha skett först 2010 när just Sobjanin ersatte den tidigare borgmästaren Jurij Luzjkov. Sedan tillträdet som borgmästare 1992 hade Luzjkov lotsat Moskva genom 1990-talet med förhållandevis bibehållen popularitet (jämfört med den betydligt mer impopulärare Boris Jeltsin).¹⁹⁵ Kombinationen av folklig popularitet och en oligarkisk förmögenhet ska ha gjort Luzjkov till en möjlig konkurrent om presidentposten under 2000-talet.¹⁹⁶ Att han sedermera ersattes av en kandidat från Putins parti Enade Ryssland, Sobjanin, tycks ha gjort att också Luzjkovs påstått dekadenta

¹⁹² Malinova 2017, s. 45.

¹⁹³ Malinova 2017.

¹⁹⁴ Olga Malinova, ”Framing the Collective Memory of the 1990s as a Legitimation Tool for Putin’s Regime” *Problems of Post-Communism*, 68:5 (2021) s. 429–441.

¹⁹⁵ Büdenbender & Zupan 2017.

¹⁹⁶ Büdenbender & Zupan 2017.

och korrupta Moskva nu kunde infogas i den officiella berättelsen om det ryska 1990-talet, som i Moskvas lokala fall alltså skulle sträcka sig ända fram till 2010. Restaureringen av VDNCh tjänar därmed inte bara som en symbol för på vilket sätt Ryssland tar hand om vad de anser vara ett potentiellt världsarv, utan tycks också ha en symbolisk betydelse på lokal nivå. Med Sobjanin vid rodret innehar Putinstaten också politisk makt över landets huvudstad och stadens långa 1990-tal får ett slut.

Men den beskrivning av VDNCh mellan 1991 och 2013, som presenteras av Michajlovskij, Kuznetsov och Pronitjeva, skulle också – med en annan historieskrivning – kunna tolkas som en mer *folklig* användning av området, där dess funktion inte var lika entydigt formulerad som under Sovjettiden – i synnerhet fram till 1970-talet. Att området användes för ”billiga och primitiva nöjen” kan också tolkas som att områdets användning för första gången inte var toppstyrd av staten. Två andra aktörer hade trätt in och kunde nyttja området lite som de själva ville: marknaden, å ena sidan, och folket, å den andra. Kontentan av katalogens intervju med Michajlovskij, Kuznetsov och Pronitjeva är att när folket själva får välja är marknaden inte sen att erbjuda billiga, kommersiella nöjen – och det är detta som man med restaureringen av VDNCh och återupprättandet av området som en plats för ”meningsfulla fritidsaktiviteter” tar strid mot. Med ett annat slags historieskrivning hade VDNChs grönområden under 1990-talet kunnat beskrivas som ett fritt rum vars användning, åtminstone delvis, initierades underifrån – från folket. Primitivt och billigt, kanske – men väl ett alternativ till det förutbestämda och vördnadsfulla. *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* gestaltar området som en mytisk överlevare men dödförklarar alla andra möjliga historieskrivningar.

Omprogrammering

Även om utställningens narrativ framställer VDNCh som en historiens överlevare förs i katalogen en diskussion kring huruvida det är möjligt att restaurera och vilja bevara ett kulturhistoriskt monument som är så förknippat med 1930-talet och med en av de mörkaste perioderna i Sovjetunionens historia. Uppfört medan Stalins utrensningar pågick som värst, var VDNChs paradisiska gestaltning av Sovjetunionens framgångar väsensskild från de faktiska levnadsförhållandena i landet, precis som de palatsliknande tunnelbanestationerna var som byggdes vid samma tid. Hur förhåller sig utställarna till det här? I katalogen ger paviljongens kommissionär Michajlovskij ett svar:

Jag tycker det är fel att till varje pris undvika att nämna utställningens sovjetiska ursprung. VDNCh skapades i imperiets tidsålder och är sin tids mest enastående skapelse. Det är just det som är dess förtjänst. Arkitekturens kvalitet och konstnärliga höjd beror i slutändan inte på vem som beställde den, utan vem som skapar den. Hur mycket tid behövs för att arkitekturen till sist ska kunna kasta av sig sitt ideologiska ok? Det tycks mig som om den här spänningen hos VDNCh redan har avtagit. Dess arkitektur väcker, om inte njutning, så åtminstone intresse, till och med nostalgi, men knappast en rädsla för att regimen som gav upphov till allt detta majestätiska skulle återuppstå.¹⁹⁷

Michajlovskij menar att VDNCh sedan länge förlorat sin status som symbol för Sovjetunionen eller stalinismen, och att det därför nu är möjligt att uppskatta området som den enastående skapelse han menar att det är, och samtidigt erkänna den politiska kontext under vilken den skapades. I en annan del av katalogen skriver Michajlovskij att syftet med utställningen har varit att "[omvärdera] arvet från det sovjetiska imperiet och sanera ideologiskt förorenade platser (om något sådant vore möjligt)"¹⁹⁸ Vidare skriver han att tillräckligt lång tid nu har passerat för att det ska vara möjligt att – "utan förutfattade meningar" – utvärdera vad skaparna av VDNCh har åstadkommit, de arkitekter som på statens uppdrag skapade "en mängd värdefulla byggnader".¹⁹⁹ Målet är att återuppliva dessa byggnader, skriver Michajlovskij och jämför med hur det romerska Pantheon från början var ett hedniskt tempel som sedan kristnades och fylldes med nytt innehåll under historiens gång. Arkitektur, skriver Michajlovskij, har alltid varit ett effektivt sätt att manifesteras särskilda idéer och ideologier och avspeglar ambitioner hos kungar, diktatorer och andliga ledare. Som exempel nämner han hur klassiska element som kolonner och portiker symboliserar "betydelsefullhet och stabilitet" men att de här arkitektoniska grundformerna sedan länge har slutat vara "komprometterade med associationer till politik."²⁰⁰ Idag beundrar alla Colosseum – men hur många ägnar en tanke åt allt blod som spilldes där, undrar Michajlovskij retoriskt, för att visa på hur antika byggnadsverk idag beundras som arkitektoniska mästerverk utan politisk eller ideologisk laddning. Istället tycks Michajlovskij mena att Colosseum utgör ett gott exempel på hur arkitektur kan omtolkas, omprogrammeras, och få en annan funktion och innebörd än vad som var avsikten från början. Som för att förekomma kritik av valet av utställningstema skriver Michajlovskij att det

¹⁹⁷ V.D.N.H. *URBAN PHENOMENON*, s. 119.

¹⁹⁸ V.D.N.H. *URBAN PHENOMENON*, s. 52.

¹⁹⁹ V.D.N.H. *URBAN PHENOMENON*, s. 52.

²⁰⁰ V.D.N.H. *URBAN PHENOMENON*, s. 54.

därför inte finns anledning att börja riva sovjetiska monument bara för att de väcker smärtsamma minnen:

Så länge vittnen till stalinismens förtryck ännu lever, kommer arkitekturen från den tiden orsaka smärtsamma associationer till en diktatur. Och ingen önskar försvara det senare. Det finns inget behov av att börja riva sovjetiska skulpturer eller att förstöra sovjetiska monument på samma sätt som bilder av motståndare förintades under Stalins tid eller som bilder av Stalin själv utplånades under Chrusjtjovs töväder.²⁰¹

På samma gång som Michajlovskij tar avstånd från den stalinistiska dikturen under vilken VDNCh byggdes, menar han alltså att det inte finns anledning att börja riva skulpturer och monument från den tiden, även om de orsakar smärtsamma associationer och minnen. Curator Kuznetsov jämför VDNChs potentiella öde med världsarvet Palmyra som året dessförinnan förstördes av IS under kriget i Syrien:

Ta problemet med Palmyra till exempel, där människor med en ny ideologi, väldigt fientlig till den föregående, bara river det för att den arkitekturen för med sig något oacceptabelt för dem.²⁰²

Utan att Michajlovskij och Kuznetsov uttryckligen nämner det, anas här en känga åt den nedmontering av sovjetiska monument och minnesmärken i postsovjetiska och postkommunistiska länder som förvisso pågått ända sedan 1991, men som fått förnyad fart i till exempel Polen och Ukraina sedan invasionen av östra Ukraina i 2014.²⁰³

Enligt de bådas resonemang följer ett sådant tankesätt – att riva stalinistiska monument – samma logik som Stalin själv i sin tid, det vill säga att förbjuda vissa typer av konstnärliga och arkitektoniska stilar, eller sättet på vilket han menar att man under Chrusjtjov utplånade bilder av Stalin.

²⁰¹ V.D.N.H. *URBAN PHENOMENON*, s. 54.

²⁰² ArchDaily, "Russian Pavilion 'VDNh', Venice Biennale 2016 / Video by Jesús Granada", *You Tube*, 20 juni 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=f6EXXvmnPuy> (hämtad 2021-09-03).

²⁰³ I Ukraina stiftas en lag 2015 som förbjuder kommunistiska monument, symboler och propaganda; i Polen läggs ett lagförslag fram 2014 som innebär att kommunistiska monument, gatunamn och så vidare ska antingen monteras ner eller bytas ut (lagförslaget går inte igenom, men avspeglar ett helt annat förhållningssätt till kommunistiska och sovjetiska minnesmärken än det Michajlovskij förespråkar). Se Vitaly Shevchenko, "Good-bye, Lenin: Ukraine moves to ban communist symbols", *BBC News*, 14 april 2015, <https://www.bbc.com/news/world-europe-32267075> (hämtad 2026-01-29).

Men en fråga som Michajlovskijs resonemang väcker, och som jag inte kan utläsa något svar på i utställningen, är *hur* man i så fall adresserar ”smärtsamma associationer till en diktatur” som ett monument som VDNCh riskerar att orsaka om man väljer att låta det stå kvar. För Michajlovskij, liksom Kuznetsov och Pronitjeva, tycks VDNCh vara en plats som väcker positiva minnen och nostalgi, vilket återspeglas i det urval av fotografier från området som visas i katalogen. Curator Sergej Kuznetsov själv drar sig till minnes hur han som barn besökte VDNCh, och då gärna Rymdpaviljongen som var hans favorit.²⁰⁴ Utställningen lämnar med andra ord inget utrymme för en kritisk minneskultur – de smärtsamma associationer som Michajlovskij medger att området och dess historia kan väcka har varken plats i utställningen om VDNCh eller i den historieskrivning om området som presenteras i katalogen. Minnesmuseum, däremot, bygger oftare på just vittnesmål och skapar utställningar utifrån ett etiskt ställningstagande, att hålla minnet av till exempel Sovjetunionens förtryck levande för att förhindra att det händer igen.²⁰⁵ Minnesmuseum går helt enkelt på tvärs med en mytisk historieskrivning. En viktig skillnad mellan de båda typerna av museum är att de i en rysk kontext i högre grad drivs av ideella eller icke-statliga aktörer, som i Ryssland fått allt svårare att verka under 2010-talet när staten tagit ett hårdare grepp om den officiella historieskrivningen.

Men det finns också en annan möjlig tolkning av viljan från utställarna – Michajlovskij, Kuznetsov, Pronitjeva – att lägga stalinismen till handlingarna och lyfta fram VDNCh som ett sovjetiskt centrum för kultur, lärande och ett meningsfullt fritidsnöje. Även om själva utställningen gör ett ganska raskt språng från VDNChs tidiga år, med skulpturerna från områdets första decennier, till nutid, förflyter också flera årtionden däremellan. Under perioden från 1960-talets rymdpaviljong till 1970- och 1980-talets ekonomiska och ideologiska stagnation är VDNCh fortfarande ett besöksmål. När Kuznetsov berättar att han har positiva minnen av att vistas där som barn, gläntar han på dörren till en erfarenhet, en barndom, som tycks väcka nostalgi och vars miljöer det är förståeligt om han inte vill se i ruiner. För honom, född 1977 – liksom för Michajlovskij, född 1961, och Pronitjeva, också född 1977 – är det fullt möjligt att deras personliga erfarenheter av det sovjetiska VDNCh inte alls förknippas med just Stalin eller 1930-talets stalinism. Kuznetsovs barndomsminnen av Rymdpaviljongen är en påminnelse om att den sovjetiska epoken – liksom VDNChs – sträcker sig över flera generatio-

—
²⁰⁴ ArchDaily 2016, *YouTube*.

²⁰⁵ Zavadski & Dubina, 2023.

ner, vars erfarenheter skiljer sig åt. Men oavsett detta är utställningen i Venedig sanktionerad av den ryska regeringen, som ända sedan Putins första tid som president inte bara har bekräftat människors nostalgiska känslor för livet i Sovjetunionen utan också politiserat dem.²⁰⁶ När utställarna beskriver att VDNCh riskerar att rivas av människor ”med ny ideologi” är det möjligt att de också har personliga och privata skäl till varför de inte vill se detta sovjetiska, arkitekturhistoriska arv gå förlorat. Men det går inte att bortse från att nostalgi också är en del av den nationella identitet som Vladimir Putin har format sin politik kring. Det är en identitet baserad på en kollektiv men varierad erfarenhet från ett land som inte längre finns, men som Putins politik stöpt i en alltmer enahanda form som ska passa in i berättelsen om en nation och en nationell identitet som är under ständigt hot från fiender både inom och utanför landet. Putins politik har låtit programmera om erfarenheten.

Och medan VDNCh jämförs med kulturhistoriska ruiner som Colosseum i Rom och Palmyra i Syrien finns det en väsentlig skillnad mellan den förra och de senare, trots att Michajlovskij vill hävda att tillräckligt med vatten runnit under broarna för att inget av dem längre ska uppfattas som monument med politisk eller ideologisk laddning. Medan VDNCh ska restaureras för att återgå till att vara ett centrum för kultur och bildning (om det någonsin enbart var det), har Colosseum och Palmyra *inte* restaurerats – de är just ruiner och har fått så förbli. Colosseum har inte återuppbyggs för att bli en modern idrotts- eller underhållningsarena. Hade Palmyra stått kvar hade det sannolikt inte, som VDNCh, omvandlas till ”en universell plats för kultur och utbildning, som är tillgänglig för alla och som möter 2000-talets krav och tillämpar dess teknologier”.²⁰⁷ Som ruiner – i den bemärkelse jag använder begreppet i den här avhandlingen – har antika kvarlevor som Colosseum och Palmyra inget annat ärende än att de förkroppsligar tidens gång. De *presenterar* förfluten tid, ”som ingen [annan] medieteknologi eller tolkning är förmögen att återkalla”.²⁰⁸ Genom att restaurera VDNCh och ”omprogrammera” området för nutida användning hindras det istället från att vara en ruin. Utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* syftar ju till att visa att Moskva *inte* släpper taget om VDNCh och låter det vara en mediering, en presentation, av tidens ofrånkomliga gång.

För att vara en utställning om VDNChs historia finns det också få föremål i utställningen som faktiskt vittnar om historiens gång i termer av tid. Till-

²⁰⁶ Malinova 2021; Ekaterina Kalinina, *Mediated Post-Soviet nostalgia*, doktorsavhandling (Huddinge: Södertörns högskola, 2014).

²⁰⁷ *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* s. 59.

²⁰⁸ Krämer 2015, s. 183.

sammans med reproduktionen av Evgenij Vutjetitjs relief utgör skulpturerna i källarvåningens skattkammare det tydligaste exemplet på det. Skulpturerna beskrivs i katalogen som ”förminskade kopior av skulpturgrupper och arkitektoniska och dekorativa element hämtade från utsmyckningarna hos de mest välkända paviljongerna på VDNCh.”²⁰⁹ Här är tidens gång fysiskt frånvarande eftersom skulpturerna inte är några ruiner, de är nyproducerade kopior. De är i sig inga historiska föremål som utgör presentationer av tidens gång. De är *representationer*. Att flera av föremålen är förminskade i förhållande till originalet – de är mellan 60 och 170 centimeter höga, medan exempelvis Vera Muchinas *Arbetare och Kolchoskvinna* är över 24 meter hög i original – förvränger dessutom den överväldigande skala som området är byggt i. Det kan förvisso föreligga uppenbart praktiska skäl till att originalen inte visas i Venedig (de hade inte rymts i paviljongens källarvåning), men den förminskade skalan gör dem också osanna i bemärkelsen att de inte säger något om den verkliga skalan mellan de sovjetiska jätteskulpturerna och människorna vid dess fötter. Den skalan – som ju är en viktig, för att inte säga unik, aspekt av VDNChs arkitektur – går förlorad i reproduktionerna. Skulpturerna är därför inte att betrakta som vare sig ruiner eller *fossiler* ur det förflutna – eftersom de ju inte är några materiella spår av tidens gång utan skapade i samtiden. Skulpturerna framstår snarare som *fetischer*, ett objekt ur den mytiska historiens förstelnade tid. Där befinner de sig i sällskap av andra fetischer, bland varor som souvenirer – även om det som skiljer dem åt är att skulpturerna inte är industriellt massproducerade. Som för att understryka att VDNChs skulpturer inte är att förväxla med vilka varor som helst, visar ett fotografi i katalogen hur skulpturerna handgripligen finputsas inför utställningen av två unga personer i en ateljé.

Fotografiet visar att det inte är någon mekanisk reproduktion det är frågan om här – utan en skicklig, hantverksmässig framställning av skulpturerna. Att bjuda in unga ryska skulptörer att delta i utställningen beskrivs i katalogen som ”en logisk förlängning av det utvecklingskoncept som för närvarande realiserar på VDNCh; detta koncept fokuserar på att arbeta med unga arkitekter och konstnärer som inte bara kan föreslå helt nya projekt till utställningen, utan också avtäckta nya meningar ur utställningens historiska

—
²⁰⁹ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON s. 76.



Bild 17. Fotografi från katalogen som visar hur skulpturerna i utställningen skapas. Bilden är beskuren.

innehåll.²¹⁰ Men exakt *vad* de unga konstnärerna avser med sina skulpturer annat än att visa upp sin hantverksskicklighet ges ingen förklaring i katalogen. Där förekommer enbart deras namn i en lista där samtliga skulpturer i kryptan presenteras med titel, var på VDNCh-området originalen återfinns och så namnet på den skulptör som skapat den version som visas i Venedig, samt svårighetsgrad i utförande på en skala mellan ett och fem. Skulptörerna själva kommer inte till tals. För en utställning som säger sig vilja lyfta fram VDNChs unika arkitektoniska kvaliteter tycks det dessutom anmärkningsvärt att inte i samma lista också nämna de arkitekter och formgivare som skapat originalen.²¹¹

Som utställningen är organiserad i paviljongens lokaler utgör alltså källarvåningen det rum där historien bereds plats, medan övervåningen ägnas dagens VDNCh och framtidens. Framtiden tycks med andra ord vila på historiens grund. Det får också historien att framstå som framtidens underliggande databas, som inte är åtkomlig eller begriplig, och som därför hotas av okunniga barbarer och andra fiender – om inte Moderkortet restaureras. Det är bara Moderkortet som kan återge historien – det är

²¹⁰ V.D.N.H. URBAN PHENOMENON, s. 76–77.

²¹¹ I fotografier från utställningen skimtar en skylt intill skulpturerna i kryptan, på vilka det går att ana ett fotografi av originalet och en kortare text som inte går att utläsa från fotografierna. Det är möjligt att originalens upphovspersoner nämns här, men de är som sagt inte nämnda i katalogen.

Moderkortet som avgör hur datan framställs. Att skulptörerna – både de unga och de äldre upphovspersonerna bakom originalverken – spelar en underordnad och jämförelsevis anonym roll i utställningen talar för att det är Moderkortet som är att betrakta som den egentliga upphovspersonen bakom VDNCh. Underförstått: Moder Ryssland. Skulptörerna, arkitekterna, studenterna – de är bara programmerare.

Alltings moderkort

Som jag visar i det här kapitlet kan utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* förstås som ytterligare ett sätt på vilket den sovjetiska historien nationaliseras till en rysk historia; och när det sovjetiska kulturarvet hotas, är det den ryska, nationella identiteten som är under hot. Den kan också förstås mot bakgrunden av vad historikern Timothy Snyder kallar rysk evighetspolitik, där den ryska nationen anses vara under ständigt hot och där framtiden ses an med fruktan för nationens undergång om inte staten griper in och i linje med historiens glorifierade facit säkerställer nationens fortlevnad.²¹² I evighetspolitiken är det ur Moderkortet såväl historiens som framtidens kod ska knackas fram.

På väggen i det rum i utställningen som kallas Framtidslaboratoriet står att läsa en text som förklarar på vilket sätt stadens rum är att likna vid ett kretskort:

Urbana rum kan liknas vid kretskortet hos en hårddisk och nätverket av vägar vid kretsarnas mönster, och byggnaderna är microchip och andra elektroniska komponenter. Informationen på hårddisken uppdateras ständigt (mjukvara), men strukturen (hårdvaran) förblir relativt oförändrad.²¹³

Om utställningen får VDNCh att framstå som en metafor för Moder Ryssland, skulle detta stycke också kunna översättas från stadens kontext till nationens. Moderkortet – nationen, hårdvaran – ligger i stort sett fast, har redan lösts färdigt; det är, för att använda Benjamins termer, förstelnat. Om historien och framtiden är att betrakta som mjukvara kan de ändå inte förändra det faktum att Moderkortet är alltings grund. Mjukvaran måste

—
²¹² Snyder 2018.

²¹³ Citatet hämtat från fotografi som dokumenterar Framtidslaboratoriet, se ”VDNH_hall FUTURE (Russian Pavilion in Venice)”, *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/vdnh-hall-future-russian-pavilion-in-venice/FwHsRDggturyAg?hl=en> (hämtat 2025-10-31).

förhålla sig till det förstelnade moderkortet; de måste programmeras med ett förstelnat kodspråk.

Texten på väggen fortsätter med att förkunna att dagens urbana utbredning ”vidgar arkitekternas ansvarsområde, och involverar dem i aktiviteter som ligger långt bortom de disciplinära gränserna för arkitekturen i sig.” Enligt texten handlar arkitekturen inte längre enbart om att bygga ny hårdvara, utan arkitektur är just *programmering*:

Vanlig arkitektonisk utformning ger vika för rumslig programmering, en metod som utgår ifrån att en byggnad inte bara är en del av en viss materiell miljö, utan också influerar de sociala processer som uppstår på olika platser, och ibland förser dem med impulser till nya processer. Det kan inte hjälpas att vi tänker oss att arkitektonisk design inte längre är något som har en början och ett slut, utan snarare är en konstform som smälter in i livets alla strömningar.²¹⁴

Citatet låter inte helt olikt drömmen om den värld av kod som uttrycktes i utställningen *i-city* fyra år tidigare; här framställs arkitekturen – programmeringen – som en konstform ”utan början och slut” och som ”smälter in i livets alla strömningar”, det vill säga att livet kan programmeras in i minsta vrå. Men en betydelsefull skillnad kan anas: här är det inte en värld av kod som människan ska navigera i, utan en värld av kod som ska programmeras för att navigera människan, eller ”influera sociala processer”. I VDNChs fall ska framtiden dessutom programmeras utifrån en förstelnad grund – programmering ska inte vara det verktyg som innebär ett språng in i en föränderlig, *annan*, framtid – den ska inte slunga människan framåt mot det som ännu-inte-är. Framtiden är redan inskriven i Moderkortet. Framtiden är historien, och går historien – den med stort H – förlorad gör framtiden det-samma. Medan digitaliseringen i utställningen *i-city* fyra år tidigare framstod som gränslös och global, öppen och decentraliserande framstår den i *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* stället som tydligt centrerad kring Moderkortets omistliga hårdvara. I jämförelse med *i-citys* önskebilder, som gav gestalt åt framtidens ofrånkomliga ankomst, har 2016 års utställning i den ryska paviljong rört sig tvärs över den historiens axel som i Buck-Morss löper mellan förstelnad och förgänglig tid/historia. Tidens gång är fångad i ett förstelnat Moderkort från 1930-talet.

²¹⁴ Citatet hämtat från fotografi som dokumenterar Framtidslaboratoriet, se ”VDNH_hall FUTURE (Russian Pavilion in Venice)”, *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/vdnh-hall-future-russian-pavilion-in-venice/FwHsRDggturyAg?hl=en> (hämtat 2025-10-31).

Vid en jämförelse mellan *i-city* och *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* tycks de båda utställningarna vara lätta att foga in i den historieskrivning av rysk kultur och arkitektur som arkitekturhistorikern Vladimir Paperny beskriver som en till synes ständigt upprepad pendling mellan två slags poler, som han kallar *Culture One* och *Culture Two*.²¹⁵ I boken *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two* menar han att just 1930-talets stalinistiska, neoklassicistiska arkitektur kännetecknades av centralisering, vertikalitet, och en föreställande visuell kultur – och att detta i sin tur var en motreaktion mot 1920-talets *Culture One* där det unga Sovjetunionens kulturella avantgarde istället uttryckte en förkärlek för decentralisering, för det horisontella och det abstrakta. Paperny skriver:

Kännetecknande för *Culture One* är det horisontella. Det innebär att periferin stiger i värde och blir viktigare än centrum. Människors medvetande, och människor själva, strävar i en horisontell riktning ut från centrum. I den här fasen är myndigheterna inte intresserade av arkitektur, eller intresserar sig för den i mycket liten grad. Arkitekter [...] får verka ifred och skapa idéer som nästan aldrig blir verklighet.²¹⁶

Och om *Culture Two*:

Culture Two kännetecknas av överföringen av värde till centrum. Samhället stelnar och kristalliseras. Myndigheterna börjar visa ett intresse för arkitektur, både som ett praktiskt verktyg för att trygga befolkningen och som det rumsliga uttrycket för ett nytt, centraliserat värdesystem. Arkitekturen blir symmetrisk.²¹⁷

Papernys syfte med att ställa *Culture One* i kontrast till vad han menar är stalinismens *Culture Two*, är att just nyansera orsakerna till denna övergång från enkla förklaringar som ”arkitekterna tvingades att tillämpa socialistisk realism” eller ”Stalin bestämde si och så”, och tycker sig hitta en förklaring i just denna återkommande pendling i den ryska kulturen, som han menar förekom också innan revolutionen 1917 och efter Stalins död 1953. Med Papernys terminologi bär *i-city* uppenbara likheter med *Culture One*: här premieras *nätverket*, en horisontell utbredning och decentralisering av kunskap och information, liksom internationella utbyten och samarbeten materialiserade i Internet; liksom ett arkitektoniskt ointresse hos den poli-

²¹⁵ Vladimir Paperny, *Architecture in the age of Stalin: Culture two* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

²¹⁶ Paperny 2011, s. xxiv.

²¹⁷ Paperny 2011, s. xxiv.

tiska makten (med Revzins anekdot om Medvedevs okunskap som exempel). Vid tiden för *i-city* är Skolkovo dessutom fortfarande på planeringsstadiet; arkitekterna ägnar sig ännu åt att ”skapa idéer” utan att de behövt realiseras än och det är dessa idéer, skisser och planer som visas i surfplattornas presentationer. Som jag visar i min analys av *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* framställs VDNChs arkitektur som en central punkt i nationens historia, men också *som* nationens historia, och att utställningen sponsras av det ryska kulturdepartementet och Moskva stad kan mycket väl förstås som att ”myndigheterna har börjat visa ett intresse för arkitektur”, liksom att denna arkitektur tjänar ett syfte för att säkerställa befolkningens möjligheter till ”meningsfull fritid”. Papernys avsikt med skisseringen av *Culture One* och *Culture Two* är inte alltså inte att peka ut specifika tidpunkter i historien där den ena tvärt övergår i den andra, utan istället försöka förstå skiften i den ryska arkitekturhistorien som en avspeglning av dragkampen mellan dessa två kulturella motpoler, mellan det horisontella, decentraliserade *Culture One* med sin förkärlek för abstrakta formspråk och *Culture Two* med sin maktkoncentration och vertikalitet och sitt favoriserande av föreställande, ”realistisk” konst och arkitektur.

Att ställa *i-city* och *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* bredvid varandra tycks bekräfta Papernys begreppsapparat, som vore den en profetia; efter en rysk period av tilltro till det abstrakta och decentraliserande följer en period av det föreställande och centraliserade, där statens grepp om nationens estetiska uttrycksmedel hårdnar och blir ett verktyg i nationalismens tjänst. Samtidigt väcker Papernys resonemang frågan om huruvida pendlingen mellan *Culture One* och *Culture Two*, med de kulturella uttryck de innebär, är unik för Ryssland? Som Buck-Morss visar i *Dreamworld and Catastrophe* är dragkampen mellan det abstrakta och det föreställande, mellan det horisontella och det vertikala, mellan historia och framtid något som präglar modernismen både inom och utanför Sovjetunionen. Inte heller är det enbart i Ryssland som nationalistiska vindar blåser 2016; i Storbritannien blåser de landet ut ur EU i och med Brexitomröstningen och i USA får de Donald Trump att storma segrande ur presidentvalet.

Och trots utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*s nationalistiska anslag rymmer utställningen *både* det föreställande och det mer abstrakta, från skulpturerna i kryptan till det stiliserade Moderkortet. Som texten på väggen i Framtidslaboratoriet visar hindrar det inte heller utställningen från att tala om arkitektur i digitaliseringens abstraherande termer av hårdvara, mjukvara och programmering.

Att samtida arkitektur beskrivs i digitaliserade termer är ett tema som återkommer i nästföljande kapitel, men då inte enbart *inifrån* Ryssland – som i den här utställningen – utan också *utifrån*, hos de internationella aktörer som via det nya Moskvas många arkitekturtävlingar bidrar till stadens förnyelse. Samtidigt kan de båda följande kapitlen läsas mot bakgrund av föreställningen om den ryska nationen som alltings Moderkort – något som de utländska arkitekterna förr eller senare kommer behöva förhålla sig till. Inte minst efter den fullskaliga invasionen av Ukraina 2022, som tycks skingra drömmen hos de internationella stjärnarkitekterna om att arkitekturen i det nya Moskva skulle kunna programmera om 2010-talets Ryssland till att bli något annat än det blev – och som det redan var.

4. Världen till Moskva

”Som en gåva till staden.” Så beskriver den amerikanska arkitekten Charles Renfro den nya Zarjadieparken i centrum av Moskva. Han befinner sig i Venedig, året är 2014, och han är där för att representera arkitektfirman Diller Scofidio + Renfro som utsetts till vinnare i den internationella arkitekturtävling som utlysts för att omvandla den stora rivningstomten intill Kreml till park. Projektet presenteras vid Venedigbiennalen i utställningen *Moscow: Urban space*, som visas som ett så kallat *collateral event*, det vill säga som en separat utställning i en tillfällig lokal utanför biennalens ordinarie områden. Renfro befinner sig alltså på visst avstånd från den ryska paviljongen i Giardini, vars kommissionär Grigorij Revzin nyss fått sparken av kulturminister Vladimir Medinskij efter att ha kritiserat Rysslands krig i Ukraina några månader tidigare. Curator för *Moscow: Urban Space* är stadsarkitekt Sergej Kuznetsov.

Det är i en filmad intervju med Moskvans Arkitekturråd, publicerad på deras YouTube-kanal i juni 2014, som Renfro beskriver parkens utformning som en gåva till staden, en plats olik alla andra offentliga platser i Moskva: ”en öppen plats”, ”en provokativ plats”, en ”ekonomisk och social katalysator” som inte bara kommer vara öppen och tillgänglig för alla utan också skänka Moskvaborna ”en känsla av gemenskap och stolthet”²¹⁸. Renfro beskriver hur den nya parkens utformning bryter med tidigare parkarkitektur i Moskva, som han menar har varit sträng och formell med tydliga avgränsningar kring hur man får röra sig i parken. Diller Scofidio + Renfros park beskriver Renfro istället som en ”stigfri” park, där människor kan röra sig som de vill och skapa sin egen upplevelse av parken. ”Den är faktiskt tänkt att vara mer utav en ... ett slags demokratisk plats, tillgänglig och öppen för alla.”²¹⁹ Att Moskva nu satsar på offentliga miljöer tycker Renfro är fantastiskt och anser det vara ”en strategi helt olik det vi tidigare har sett”. Han tycker sig se hur Moskva ansluter till en global rörelse av städer som ”lagt energi på

²¹⁸ Архсовет Москвы, ”Charles Renfro. MOSKVA: urban space. Venice Biennale 2014”, *YouTube*, 5 juni 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=DWI9C1E3mEQ> (hämtad 2026-01-27).

²¹⁹ Архсовет Москвы 2014, *YouTube*.

att utforma platser i offentligheten” och att de platserna bevitnat både tillväxt och förnyelse och skänkt människor en känsla av stolthet. Zarjadieparken är utformad som ”en hyllning till folket i Moskva, till Ryssland, till världen”, menar han.²²⁰

Diller Scofidio + Renfro är bara en av de många arkitektfirmor som under 2010-talet deltar i de internationella arkitekturtävlingar som bjuder in världen att ge form åt det nya Moskva. När arkitekturtävlingen som utlysts för att utforma den nya Zarjadieparken avgörs 2014 är den en av ett tjugotal internationella arkitekturtävlingar som dittills utlysts i Moskva sedan borgmästare Sergej Sobjanin tillträdde och initierade förnyelsen av staden 2010.²²¹ Ytterligare några år senare, 2019, nämner stadsarkitekt Kuznetsov att antal tävlingar är uppe i över sextio till antalet.²²²

I de båda föregående kapitlen har jag beskrivit hur Ryssland visar upp förnyelsen av Moskva för världen vid Arkitekturbiennalen i Venedig. Också detta kapitel börjar alltså i Venedig, där Zarjadieparken presenteras i utställningen *Moskva: Urban Space*. Men i det här kapitlet visar jag inte bara hur Moskva visas upp för världen utan också hur de internationella arkitekturtävlingarna för världen till Moskva och så att säga blir stadsarkitekt Kuznetsovs förlängda ritbord när han låter dem utforma det nya Moskva. I kapitlet visar jag hur arkitekturtävlingarna lockar internationella *starchitects* till Moskva, men också hur arkitekturtävlingen i sig antas gynna en mer transparent beslutsprocess på lokal nivå när såväl experter som allmänheten får möjlighet att påverka utfallet av tävlingen och därmed utformningen av det nya Moskva. Men som fallet med Zarjadieparken visar tjänar de internationella arkitekturtävlingarna i Moskva samtidigt till att gynna *rysk* arkitektur, både i det att ryska arkitekturfirmer ska kunna dra lärdomar av internationell expertis och att tävlingarna ses som en möjlighet att gestalta en rysk, nationell identitet i arkitekturen – vilket Zarjadieparken, som jag kommer att visa, anses vara ett utmärkt exempel på.

Kronologiskt tar det här kapitlet vid där avhandlingens andra analyskapitel slutar; empiriskt befinner vi oss i och omkring 2014, vid tiden när förnyelsen av Moskva har tagit steget ut mot världen och när världen har kommit till det nya Moskva genom de många internationella arkitekturtävlingar som dittills har utlysts. Det är vid tiden för det som borde varit de första väckningsimpulserna också för det internationella arkitektskrået – det

²²⁰ Архсовет Москвы 2014, *YouTube*.

²²¹ ”New Moscow: Urban development by International Competitions 2012–2014”, *Aedes Architectural Forum*, Berlin, 2014, s. 2.

²²² ARCHICAD 2019, *YouTube*.

ryska proxykriget i östra Ukraina och annekteringen av Krimhalvön – men före 2016 års ryska utställning vid Venedigs arkitekturbiennal, *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*, som jag avhandlat i föregående kapitel. I det här kapitlet belyser jag hur stadsarkitekt Kuznetsov framstår som den dörröppnare genom vilken världen – i formen av dess arkitektur – kommer till Moskva. Bland de många arkitekturtävlingarna i Moskva har jag i det här kapitlet valt att lyfta fram Zarjadieparken och Triumfalnatorget för att också diskutera den lokala och politiska kontext i vilken de många arkitekturtävlingarna äger rum och hur förnyelsen av Moskva står i relation till detta. I det här kapitlet låter jag med andra ord drömmen om digitalisering stå tillbaka, till förmån för att undersöka den globala arkitekturens spelplan i Moskva vid tiden omkring 2014, när de första väckningsimpulserna orsakade av kriget i östra Ukraina bara tycks få stora delar av västvärlden att vilja somna om för att kunna återvända till drömmen om samarbeten, fred och globalisering. Den dröm i vilken en amerikansk arkitektfirma kan rita ”ett slags demokratisk plats” där Moskvaborna är fria att söka sina egna vägar i en stad och ett land där såväl valfusk som våld i realiteten används mot dem som vägrar följa maktens upptrampade stigar.

Empiriskt utgår kapitlet till stor del från stadsarkitekt Sergej Kuznetsovs syn på de internationella arkitekturtävlingarnas betydelse för det nya Moskva, så som han återger den i intervjuer han gett och texter han själv skrivit i engelskspråkiga publikationer. Jag har också hämtat empiriskt material från en utställningskatalog från tyska Aedes Architectural Forum, och *Project Moscow, Competitions 2013–2014*, en tvåspråkig tidskrift om förnyelsen av Moskva, publicerad både på engelska och ryska men publicerad av Moskva-baserade United Projects Company. I beskrivningarna av de vinnande förslagen för Triumfalnatorget och Zarjadieparken har jag också utgått från beskrivningar av projekten på de vinnande arkitekturfirmornas hemsidor.

Global arkitektur: en kort bakgrund

Vurmen för internationella arkitekturtävlingar i Moskva sammanfaller med vad som kan kallas en arkitekturens globalisering, där allt fler arkitekturfirmer sedan 1990-talet inte låter begränsa sin verksamhet till en lokal, nationell marknad utan också verkar globalt.²²³ Det har föranletts av flera orsaker, varav en av de viktigaste är digitaliseringen – både i form av de digitala teknologier och verktyg som ger nya möjligheter till avancerade,

—
²²³ Donald McNeill, *The Global Architect: Firms, Fame and Urban Form* (New York: Routledge, 2009).

spektakulära konstruktioner, och Internets avgörande betydelse för sprida arkitekturens visualiseringar över världen.²²⁴

Att arkitekturen och arkitekterna under 1990-talet plötsligt upptäckter att det går att verka i global skala är förstås en sanning med modifikation. Redan under modernismen märktes en strävan efter universella formspråk och arkitekternas möjligheter att med hjälp av moderna transportmedel och medier röra sig i världen och ta intryck av densamma avspeglades i tidens arkitektur.²²⁵ Sovjetunionen och dess ideologiska vänstater i Östeuropa verkade även de för ett slags global arkitektur under socialistisk flagg.²²⁶ Under det stalinistiska 1930-talet, när Moskva stöptes i neoklassicismisk form, var internationella influenser av stor betydelse för sovjetiska arkitekter.²²⁷ Trots att den sovjetiska staten under Stalin allt mer formulerades i termer av en nationalstat snarare än som ett proletärerernas alternativa statsbildning (vilket VDNCh, från föregående kapitel, är ett tydligt exempel på), hämtade den "nationella" arkitekturen inspiration i internationella sammanhang – inte minst från Europa.²²⁸

Men arkitekturens globalisering under 1990- och 2000-talet kan också härledas till världspolitiska omvälvningar som Berlinmurens fall och dess efterverkningar – när en kommersiell arkitekturmarknad uppstod i de post-kommunistiska staterna i Öst- och Centraleuropa, inklusive Ryssland – samt Kinas ekonomiska boom och snabba urbanisering sedan 1980-talet som skapade en ny marknad för utländska arkitektfirmor i de växande kinesiska storstäderna.²²⁹ En del av dessa firmor är, i Donald McNeills beskrivning, storskaliga företag som erbjuder sina kunder "full service, som kan leverera masterplaner, beräkningar, konceptdesign, inredningsdesign, projektledning och kvantitativa undersökningar" medan andra istället är "firmor som utgår ifrån 'starka idéer', som erbjuder starka koncept, avancerade kostnadslösningar och expressiv, relativt originell design" men som i övrigt arbetar i samarbete med andra firmor.²³⁰ Båda företagsmodellerna står att finna på den

²²⁴ Anthony D. King, *Space of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity* (London och New York: Routledge, 2004).

²²⁵ King menar ända sedan den europeiska renässansen har arkitektyrket kommit att betraktas som ett internationellt värv, vilket inte minst kom till uttryck i Europas kolonier världen över. Se King 2004, s. 40.

²²⁶ Łukasz Stanek, *Architecture in global socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War* (Princeton: Princeton University Press, 2020).

²²⁷ Clark 2011.

²²⁸ Clark 2011, s. 6.

²²⁹ McNeill 2009.

²³⁰ McNeill 2009, s. 17.

globala marknaden, inte sällan med flera lokalkontor runt om i världen. Här finns således resurser att delta i arkitekturtävlingar världen över.

Även om det är arkitekturfirmer som *företag* som verkar på den globala arkitekturens marknad hindrar det inte att enskilda figurer, inte sällan representanter för nämnda företag – grundare, chefer, stilbildare och så vidare – omnämns som *starchitects*, skapare av *starchitecture*, det vill säga arkitektoniska verk som blivit ikoniska i senmodern tid.²³¹ Dessa arkitekturens stjärnor kännetecknas av berömmelse och erkännande (exempelvis genom prestigefyllda priser) och utgör i sig själva ett slags varumärke för de firmor de representerar, som i sin tur ofta bär dessa stjärnors namn. Deras ikoniska verk återfinns inte sällan i globala storstäder och utgör, enligt Leslie Sklair, symboler för den globala kapitalismen och dess konsumtionskultur. Verken är byggnader i vilka konsumtion i allsköns former äger rum, men de är också byggnader som själva konsumeras – som fastigheter och som visuella varor, representerade i bilder som når människor långt bortom byggnadernas geografiska placeringar.²³²

Ikonisk arkitektur är i sig förstås inte heller något unikt för 2000-talet – det framgår inte minst av föregående kapitel, där utställningsområdet VDNCh i Moskva anses vara just ett ikoniskt mästerverk som ska hindras från förfall, och som i sin tur jämförs med andra historiska, ikoniska verk som Colosseum och Palmyra. Arkitekturhistorien är full av ikoniska, spektakulära och påkostade byggnader – inte minst religiösa sådana. Den moderna arkitekturens landmärken kan förstås som en sekularisering av den ikoniska byggnaden, där den istället kommer att manifesteras politisk, ekonomisk eller kulturell makt.²³³ Sklair gör emellertid en skillnad mellan modernismens monumentala arkitektur och den senmoderna, globala kapitalismens ikoniska arkitektur. Den senmoderna, ikoniska arkitekturen skapas i medier, i bild och diskurs, enligt Sklair, och inte nödvändigtvis på ritbordet. Ikonisk arkitektur tar förvisso också upp plats i rummet, liksom modernismens monumentala verk, men själva *ikoniciteten* är något som sker i medieringen av verket. Ikonisk arkitektur i vår sena tid blir både ett landmärke och ett varumärke i sig själv, något som utmärker en plats på kartan – något som blir

²³¹ Leslie Sklair, *The Icon Project: Architecture, Cities, and Capitalist Globalization* (New York: Oxford University Press, 2017); Charles Jencks, *The Iconic Building*. (New York: Rizzoli International Publications, 2005).

²³² Sklair 2017.

²³³ Maria Kaika & Korinna Thielen, "Form Follows Power: A Genealogy of Urban Shrines" *City* 10:1 (2006) s. 59–69.

ett slags global snackis, oavsett om byggnaden anses vara ett arkitektoniskt mästerverk eller något smaklöst och vulgärt.²³⁴

”Global arkitektur” är inget vedertaget begrepp för att beskriva en särskild sorts arkitektonisk estetik eller stil under 2000-talet, även om samtida ”ikonisk” arkitektur ofta skiljer sig från det rätvinkligna och funktionalistiska formspråk som kommit att förknippas med modernistisk arkitektur. Som jag visat i avhandlingens forskningsöversikt förknippar Manuel Castells framväxten av nätverkssamhället – som ju också kan sägas vara globaliseringens sociala, politiska och teknologiska grund – med en postmodern arkitektur som är ”naken” och ”tom” på både historia och framtid.²³⁵ För Douglas Spencer är 2000-talets böljande arkitektur utan vinklar och tydliga riktningar att betrakta som nyliberalismens arkitektur, i det att den förutsätter ett flytande, gränslöst och formbart subjekt helt i den nyliberala ideologins anda.²³⁶ Och bortom böljande ikoner av glas och stål skulle också, som Mike Davis skriver, kåkstäder och slumområden kunna betraktas som ett slags global arkitektur i den snabba urbaniseringens tid, byggd ”[...] till stor del av obränt tegel, halm, gammal plast, cementblock och skräpvirke.”²³⁷ I det här kapitlet använder jag dock ”global arkitektur” som ett begrepp som omfattar ikonisk, medierad arkitektur och globala *starchitects* i den bemärkelse som refereras ovan, och som fungerar som en ingång till att förstå vilken typ av arkitektur som generas i och med Moskvas internationella arkitekturtävlingar. Jag syftar alltså snarast på vad Anthony D. King kallar för en ”global arkitektonisk kultur”: en kultur av framgångsrika arkitektfirmor som verkar på en internationell marknad, *starchitects* som skänker namn åt både dessa företag och deras ikoniska snarare än vardagliga verk, och en arkitektur som i alla sina medierade led på ett eller annat sätt är ett resultat av digitaliseringen; både med vilka digitala teknologier den skapas, och hur ett digitaliserat medielandskap bidrar till att sprida kännedom om verken världen över.²³⁸

Att en arkitekturtävling är ”internationell” kan betyda flera saker, och varierar förstas beroende på var och varför den arrangeras.²³⁹ Internationella

²³⁴ Jencks 2005.

²³⁵ Castells 2000, s. 468–469.

²³⁶ Douglas Spencer, *The Architecture of Neoliberalism: How contemporary architecture became an instrument of control and compliance* (New York: Bloomsbury Academic, 2016).

²³⁷ Mike Davis, *Slum: Världens storstäder* (Lund: Arkiv förlag, 2007). Översättning: Gunnar Sandin.

²³⁸ King 2004.

²³⁹ Inte heller arkitekturtävlingen är en ny företeelse för 2000-talets globala kultur, utan har varit en integrerad del arkitekturens praktiker som ett sätt att jämföra, utvärdera och konkurrera sedan åtminstone 1400-talet. Se Héléne Lipstadt (red.), *The Experimental*

arkitekturtävlingar kan förstås som ett slags mästerskap mellan arkitekter i världsklass eller utbyten mellan lokala och globala sammanhang; de kan också förstås som ett sätt att adressera ett globalt problem som kräver lokal lösning eller anpassning (kulturellt, miljömässigt, osv.), eller som ett slags interkulturellt fönster mot världen.²⁴⁰ Den öppna, internationella tävlingen är en händelse som skapar uppmärksamhet lokalt men också internationellt, och därmed också genererar ett politiskt symbolvärde som signalerar öppenhet mot världen. Jean-Pierre Chupin menar att det höga deltagarantalet i stora internationella arkitekturtävlingar fungerar som ett argument ”kraftfullt nog att locka och övertyga centrala tjänstemän och valda politiker om vikten av att öppna sig mot världen, antingen av politiska, ekonomiska eller kommunikativa skäl.”²⁴¹ I en global ekonomi vore det dessutom svårt att motivera att *inte* arrangera en internationell tävling, och begränsa deltagandet till enbart nationell nivå, vilket anses vara ytterligare en av förklaringarna till förekomsten av de många internationella arkitekturtävlingarna i världen under 2000-talet.²⁴² Det är med andra ord inte enbart i Moskva som tävlingsformatet är vanligt förekommande; det är en internationell företeelse i sig. Den internationella arkitekturtävlingens skulle kunna betraktas som ett utslag av vad John W. Meyer kallar *isomorphism*; en uttolkning av globaliseringen som en uppsättning likartade processer till vilka stater i globaliseringens tidevarv behöver anpassa sig för att åka med på 2000-talets globaliseringståg.²⁴³ Internationella arkitekturtävlingar kan med andra ord förstås som en motsägelsefull företeelse som å ena sidan strävar efter att *likna* de processer som förekommer i andra, globaliserade länder, medan tävlingsformatet å andra sidan ska garantera ett så *unikt* arkitektoniskt uttryck som möjligt, exempelvis för det globala Moskva.

Arkitekturtävlingarna i 2010-talets Moskva sker på uppdrag av såväl staden som av privata aktörer. Det ligger i Sergej Kuznetsovs roll som stads-

Tradition: Essays on Competitions in Architecture (New York: Princeton University Press, 1989).

²⁴⁰ Jean-Pierre Chupin, Carmela Cucuzzella & Bechara Helal (red.), *Architecture competitions and the production of culture, quality and knowledge: an international inquiry* (Montreal: Potential Architecture Books, 2015); Jonas E. Andersson, Gerd Bloxham Zettersten & Magnus Rönn (red.), *Architectural competitions: histories and practice* (Royal Institute of Technology och Rio kulturkooperativ, Stockholm, 2013).

²⁴¹ Jean-Pierre Chupin, ”This is Not a Nest: Transcultural Metaphors and the Paradoxical Politics of International Competitions” *Footprint: Delft School of Design Journal* 14:1 (2020) s. 63–82.

²⁴² Chupin 2020.

²⁴³ John W. Meyer et al., ”World Society and the Nation-State.” *The American Journal of Sociology* 103:1 (1997) s. 144–181.

arkitekt att fungera som samordnare av de olika tävlingarna, i vissa fall sitter han också i bedömningsjuryn, men det ligger på hans bord att garantera hög kvalitet hos de vinnande bidragen oavsett på vems uppdrag tävlingen utförs och oavsett om han själv är direkt iblandad i processen att utse tävlingens vinnare eller ej.²⁴⁴

Med tävlingen som ritbord

När Kuznetsov tillträder posten som Moskvas stadsarkitekt 2012 är han trettiofem år. Han är en del av det unga, innovativa garde som borgmästare Sobjanins administration strävar efter att omge sig med. Arkitekturtävlingar har förstås förekommit i Moskva tidigare, men när Kuznetsov blir stadsarkitekt gör han det till en medveten strategi för att, som han själv uttrycker det, undvika likriktning i stadens utformning och säkra att arkitekturen i det nya Moskva präglas av mångfald och kvalitet.²⁴⁵ Enligt Kuznetsov är de många arkitekturtävlingarna också en spegling av Sobjanins ambitioner att inte bara förändra och förbättra Moskvas bebyggda miljöer, utan också stadens administration och byråkrati. Sobjanins sätt att arbeta är modernt och anpassat efter globala förutsättningar, menar Kuznetsov.²⁴⁶ Sobjanins administration består av förhållandevis unga personer utan relation till föregående tiders byråkrati, en förutsättning för att fatta nya och innovativa beslut, enligt Kuznetsov.²⁴⁷

När Kuznetsov skriver förordet till den engelskspråkiga guideboken *Architectural Guide Moscow*, publicerat av det tyska förlaget Dom, formulerar han ambitionen med det förnyade Moskva – med hänvisning till borgmästare Sobjanins initiativ – såhär:

Syftet är att skapa ett nytt kulturellt lager som inte på något sätt är en kopia av det förgångna eller en slätstruken version av en abstrakt ”modern stad”. Tvärtom: vår uppgift är att skapa unika arkitektoniska verk som är komplexa i alla avseenden – arkitektoniskt, infrastrukturmässigt, socialt – och som attraherar människor över hela världen. [...] Vi strävar efter att visa moskvaborna och

²⁴⁴ Alexey Shchukin, ”Conclusion from our contest activities shall be drawn in 2017: Interview with Sergey Kuznetsov”, *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 14.

²⁴⁵ Laura Andreini & Marco Casamonti, ”Moscow Tomorrow: Interview with Sergey Kuznetsov”, *Area*, 138 (2015). Tidskriften *Area* ges för övrigt ut av den italienska arkitektfirman Archea Associati som deltog i arkitekturtävlingen för Rubljovo-Archangelskoje 2018 (se nästföljande kapitel), och som utöver huvudkontoret i Florens också är etablerade i Frankrike, Dubai, Kina och Brasilien och deltar i ”designprojekt över hela världen”. Se ”About Us”, *Archea Associati*, <https://www.archea.it/en/about-us/> (hämtad 2026-04-01).

²⁴⁶ Andreini & Casamonti 2015, *Area*, s. 20.

²⁴⁷ Andreini & Casamonti 2015, *Area*, s. 20.

världen en ny sida i Moskvas historiebok – en sida som är fantastiskt rik på innehåll, ljus och originalitet.²⁴⁸

Sergej Kuznetsov inte mycket för den tidigare borgmästaren Jurij Luzjkovs administration och dess stadsplanering. I en intervju med den italienska arkitekturtidskriften *Area* kallar han dess arbetssätt ”ålderdomligt” och menar att det var präglad av hur saker brukade göras under Sovjettiden.²⁴⁹ Sobjanins nya styre innebär enligt Kuznetsov ett skifte i attityden till stadsplanering, från en stelbent sovjetisk plan för staden som helhet till en mer strategisk, dynamisk plan för stadsutveckling genom mindre och mer specifika projekt – något som påminner om hur man arbetar med stadsplanering i London eller i Kina, menar Kuznetsov.²⁵⁰ I den ryska publikationen *Project Moscow: Competitions 2013–2014* ger Kuznetsov uttryck för att arkitekturtävlingarnas öppna format dessutom är en mer transparent beslutsprocess än motsvarande i slutna, byråkratiska rum; här möjliggörs insyn både för deltagarna själva och för allmänheten.²⁵¹

Att arkitekturen engagerar just allmänheten genom tävlingsformatet ser Kuznetsov som ytterligare en av dess fördelar. När tunnelbanan i Moskva ska byggas ut, som ett led i att förbättra stadens kollektivtrafik, är det möjligt för allmänheten att tycka till om förslagen till de nya stationernas utformning genom att dela sina synpunkter via plattformen *Aktivnij Grazhdanin* (ungefär ”aktiv medborgare”). Kuznetsov förklarar:

Så till exempel, allmänheten ombads diskutera renoveringsprojekt för vissa redan existerande entréhallar och passager under jord som leder från dessa hallar. Enskilda designprojekt utvecklade specifikt för centrala stationer (som Tretyakovskaya och Kitaj-Gorod) publicerades på Aktivnij Grazhdanin-hemsidan så att medborgarna kunde välja bland de förslag de ansåg vara mest lämpliga och attraktiva. I fallet med Tretjakovskaja-stationen röstade boende till exempel för att ljuslådor skulle installeras i passagera; de ska innehålla affischer för utställningar i Tretjakovgalleriet och reproduktioner av målningar ur museets samlingar.²⁵²

²⁴⁸ Peter Knoch, *Architectural Guide Moscow* (Berlin: DOM Publishers, 2023), s. 7.

²⁴⁹ Andreini & Casamonti 2015, *Area*, s. 18.

²⁵⁰ Andreini & Casamonti 2015, *Area*, s. 20.

²⁵¹ Shchukin, ”Conclusion from our contest activities shall be drawn in 2017: Interview with Sergey Kuznetsov”, *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 19.

²⁵² Sergej Kuznetsov, ”The Symbol of a Dynamic Capital: A New Image of the Moscow Metro”, i *Hidden Urbanism: Architecture and Design of the Moscow Metro 1935–2015*, red. Philipp Meuser & Anna Martovitskaya (Berlin, Dom Publishing, 2016), s. 43.

Enligt Kuznetsov deltog över 300 000 personer i diskussionerna om stationernas utformning, vilket han ser som en kvittens på att tävlingarna väcker stort engagemang inte bara hos arkitekter utan också hos Moskvaborna själva.²⁵³

Att en arkitekturtävling i grunden är transparent, rättvis och demokratisk är en vida utbredd föreställning om arkitekturtävlingen som företeelse.²⁵⁴ Dels eftersom många arkitekturtävlingar är öppna, det vill säga att vilken arkitekt som helst – oerfaren eller väletablerad – kan delta, och dels på grund av tävlingarnas ofta publika karaktär, i synnerhet när offentliga miljöer ska utformas.²⁵⁵ Trots Kuznetsovs tilltro till tävlingsformatens förmåga att ta fram högkvalitativ arkitektur på ett öppet och rättvist sätt, får han försvara formatet när tidigare tävlingar har genererat arkitektur som inte går att bygga, eller bidrag som förändras så mycket under byggprocessen att arkitekten till slut inte vill sätta sitt namn på byggnaden.²⁵⁶ Tidigare ryska arkitekturtävlingar har anklagats för just brist på transparens och anklagats för att vara ett kostsamt jippo snarare än ett effektivt sätt att generera faktiskt genomförbara projekt, och att den skygghet inför offentliga budgetredovisningar som genomsyrar den ryska statsapparaten också präglar arkitekturtävlingarna och de projekt de resulterar i.²⁵⁷ Kuznetsov själv medger att arkitekturtävlingar i Ryssland och i Moskva visserligen inte alltid har arrangeras utifrån de bästa förutsättningarna, eller med de bästa resultaten vad gäller förverkligande av de vinnande bidragen, men menar att det inte nödvändigtvis är själva tävlingsformatets fel. Istället betraktar han tävlingsformatet som ett mer transparent alternativ till institutionella beslutsvägar, och som med tydligare policys och lagstiftning kring tävlingsprocessen kommer att säkerställa att tävlingarna tar fram de bästa och mest genomförbara förslagen som är i linje med respektive byggprojekts förutsättningar.²⁵⁸

²⁵³ Kuznetsov 2016, s. 45. 300 000 personer kan antas, men enhet framgår inte i texten. Det skulle också kunna betyda 300 000 inlägg.

²⁵⁴ Aleksander Bern, "Architecture competitions in an urban planning context", *Journal of Urban Design*, 23:2 (2018) s. 240.

²⁵⁵ Bern, 2018; Aleksander Bern, "Art and Politics in Architectural Competitions", *Nordic Journal of Architectural Research* 34:2 (2022) s. 43–74.

²⁵⁶ Shchukin, "Conclusion from our contest activities shall be drawn in 2017: Interview with Sergey Kuznetsov", *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 13.

²⁵⁷ Alexey Shchukin, "Architectural competitions: Carry on impossible to roll back", *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 2–11. Shchukin återger bland annat citat ur en text av Grigorij Revzin, publicerat i *Strelka Magazine* 2014, där Revzin uttrycker att arkitekturtävlingarna i Moskva dittills varit så dåligt skötta och resulterat i så pass få färdigställda projekt att de borde läggas ner helt.

²⁵⁸ Shchukin, "Conclusion from our contest activities shall be drawn in 2017: Interview with Sergey Kuznetsov", *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 19.

Tack vare de internationella arkitekturtävlingarna ska arkitekturen i det nya Moskva uppvisa unika, originella och komplexa arkitektoniska verk, vilket tillsammans med stora satsningar på infrastruktur ska bidra till en unik social, urban kultur. Ett exempel bland många som förekommer i den tidigare nämnda guideboken *Architectural Guide Moscow* är Triumfalnaja-torget, som beskrivs som ett ”urbant landmärke” och den första offentliga plats i Moskva att omformas via en arkitekturtävling.²⁵⁹ Tävligen ska ha utlysts med kort varsel i januari 2014.²⁶⁰ I april samma år lät juryn meddela att Moskvabaserade Buromoscow vunnit tävlingen framför den tyska arkitektfirman ST raum a.²⁶¹ Det förhållandevis oansenliga torget ligger ungefär tre kilometer från Röda torget, i en hårt trafikerad korsning där Tverskajagatan möter Trädgårdsringen. År 1958 gavs det namnet Majakovskijtorget och försågs med en staty föreställande den evigt unge Majakovskij själv. Efter Sovjetunionens upplösning fick torget tillbaka sitt tidigare namn – Triumfalnaja – men har ända sedan statyn invigdes varit en återkommande samlingsplats för regimkritiska poeter, dissidenter och protester.

Tävlingen ska ha varit ett sätt att stävja ett allmänt missnöje med hur torget först var tänkt att göras om; i den kommunala regi som enligt skribenten Aleksey Shchukin har haft för vana att anlägga trottoarer med ”samma gamla fula plattor” och med ”gatstenar i granit som rabattkanter”.²⁶² Arkitekterna bakom torgets nya utformning har velat omvandla platsen från vad de beskriver som ”en transitplats, till hälften täckt av parkeringsplatser” till en plats dit människor kommer för att stanna upp; för att mötas, ta en kaffe, lyssna på en konsert, svärma, skejta, hänga.²⁶³ I den nya utformningen av torget anläggs generösa planteringar och rabatter runt Majakovskijstatyn. Längs torgets ena sida anläggs ett antal paviljonger med plats för kaféer och

²⁵⁹ Knoch 2023, s. 494.

²⁶⁰ Shchukin, ”Architectural competitions: Carry on impossible to roll back”, *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 7.

²⁶¹ ”The Winners Of The Triumfalnaya And Khodynka Competitions Announced”, *World Architecture*, 18 april 2014, <https://worldarchitecture.org/architecture-news/pmvzv/the-winners-of-the-triumfalnaya-and-khodynka-competitions-announced.html> (hämtad 2026-03-05); ”Finalists Of The Competition To Develop Triumfalnaya Square Announced” *World Architecture*, 12 mars 2014, <https://worldarchitecture.org/architecture-news/pmpen/finalists-of-the-competition-to-develop-triumfalnaya-square-announced.html> (hämtad 2026-03-05).

²⁶² Shchukin, ”Architectural competitions: Carry on impossible to roll back”, *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 7.

²⁶³ ”Triumfalnaya Square / Buromoscow” *ArchDaily*, 10 november 2020, <https://www.archdaily.com/883856/triumfalnaya-square-buromoscow> (hämtad 2026-03-05).

längs motsatt sida ett antal pergolaliknande konstruktioner varifrån det hänger gungor, breda nog för två personer att sitta intill varandra på. Gungorna ska enligt Buromoscow vara en blinkning till torgets historia som en plats för ungdom och romantik och ska ha blivit ”en ny, omtalad, urban symbol” i Moskva.²⁶⁴



Bild 18. Triumfnajatorget med dess gungor, 2016. Bild från Wikimedia Commons.

Buromoscow säger sig ha hämtat inspiration till torgets nya utformning från ett litterärt manifest skrivet av en sammanslutning av författare som uppehöll sig kring torget på 1960-talet under förkortningen SMOG. Enligt Buromoscow motsvarar SMOG de ryska orden för mod, tanke, bild och djup.²⁶⁵ Buromoscow skriver:

Projektet tillämpar detta motto bokstavligt. Det krävs mod för att föreslå att en tom yta i staden ska bevaras i en tid när offentliga miljöer ska fyllas med aktiviteter och liv. Det krävs fokuserad tankekraft för att hitta ett svar på frågan hur en tom yta kan ha betydelse för stadsborna. Bilden av Triumfnajatorget präglas av en anda av ungdom, frihet och romantik. Det perceptiva djupet är

²⁶⁴ ”Triumfnaya Square”, *Buromoscow*, <https://www.buromoscow.com/kopiya-triumfnaya> (hämtad 2026-03-05).

²⁶⁵ Här utgår jag från den engelska översättningen på Buromoscows hemsida: ”Courage (smelost), Thought (mysl’), Image (obraz), Depth (glubina).” Se ”Triumfnaya Square”, *Buromoscow*.

ett resultat av det omsorgsfulla arbetet hos var och en av de inblandade specialisterna – arkitekter, landskapsarkitekter och ljusdesigners.²⁶⁶

Buromoscow refererar alltså till 1960-talets dissidenter, men talar också om att platsen därefter blivit ”en transitplats till hälften täckt av parkeringsplatser”. De bortser från att Triumfnajatorget även under denna tid då och då fyllts av för makten obekväma aktiviteter, som oppositionella protester och demonstrationer. Mellan 2009 och 2011 var torget en samlingsplats för den så kallade Strategi 31-rörelsen; en rörelse som från början samlades på torget för uppläsningar i 60-talsdissidenternas anda, och som sedan kom att samlas under parollen ”31”.²⁶⁷ Talet syftade till artikel 31 i den ryska grundlagen, som ger ryska medborgare rätten att ”samlas fredligt och utan vapen, genomföra sammankomster, manifestationer, demonstrationer, processioner och protestaktioner”.²⁶⁸ Rörelsen samlades den sista dagen i varje månad med trettioen dagar för att manifestera denna grundlagsstadgade rättighet och för att protestera mot att deras tillståndsansökningar att hålla just fredliga sammankomster och protestaktioner aldrig beviljades – och bemöttes inte sällan av polisens övervåld och gripanden.²⁶⁹ Triumfnajatorget har sedan dess fortsatt varit en plats för ryska oppositionella rörelser, till exempel i samband med protesterna kring presidentvalet 2018.²⁷⁰ Ur det ljuset ser torgets gungor, planteringar och kaféer istället ut som ett sätt att upprätta hinder för stora folksamlingar att fylla torget, och Buromoscowns referenser till de sovjetiska dissidenternas manifest tycks tämligen andefattiga.²⁷¹ Triumfnajatorget kan därför sägas utgöra ett exempel på hur syftet med vad

²⁶⁶ ”Triumfnaya Square”, *Buromoscow*. I översättningen har jag utgått ifrån den engelskspråkiga versionen av hemsidan, men stämt av några mindre begripliga formuleringar med dess ryska version med hjälp av Google Translate.

²⁶⁷ Robert Horvath, ”Sakharov Would Be with Us’: Limonov, Strategy-31, and the Dissident Legacy” *The Russian review* 74:4 (2015) s. 581–598.

²⁶⁸ Emelie Holmstrand, ”Stöddemonstration för rysk mötesfrihet”, *Amnesty Press*, 2 november 2010, <https://amnestypress.se/artiklar/stoddemonstration-for-rysk-motesfrihet/> (hämtad 2026-03-07).

²⁶⁹ Horvath 2015.

²⁷⁰ Matthew Chance, Mary Ilyushina & Sheena McKenzie, ”Russian opposition leader Alexei Navalny freed after being arrested during protests”, *CNN World*, 28 januari 2018 (hämtad 2026-03-07).

²⁷¹ Liksom Triumfnajatorget är också Pusjkintorget en samlingsplats för oppositionella protester vid samma tid. Runt torgets monument föreställande Aleksandr Pusjkin uppfördes i mars 2018 avspärrningar i form av betongblock och skärmar med hänvisning till att monumentet behövde renoveras. Samtidigt hindrade arbetet – som av en händelse – folkmassor att samlas vid platsen. Se Ola Cichowlas, ”Pushkin caught in the middle of Moscow’s protests”, *The Moscow Times*, 1 april 2017, <https://www.themoscowtimes.com/2017/04/01/pushkin-caught-in-the-middle-of-protests-a57606> (hämtad 2026-03-07).

Anna Zhelnina kallar ”europisering” av offentliga stadsrum i Ryssland – i Moskva, men också i Sankt Petersburg – uttolkas på olika sätt: antingen som något som ska se ”europeiskt” ut – öppet, tillgängligt, folkligt – eller platser som också väcker mer genomgripande krav på ”europeiska” värderingar – som bland annat just rätten till mötesfrihet.²⁷²

Förnyelsen av Moskva sker med andra ord inte i ett politiskt vakuum, och har också genererat protester i sig, inte minst sedan den rivningsvåg av bostadshus som annonserades 2017 – hus som bedömdes som uttjänta, men sannolikt också som för fula för det nya, vackrare Moskva.²⁷³ Det engagemang som förnyelsen av Moskva och de många arkitekturtävlingarna väcker hos stadens invånare låter sig med andra ord inte begränsas till plattformen Aktivnij Grazhdanin eller till frågor om huruvida ljuslådor med reproducerade konstverk från Tretjakovgalleriet ska installeras i tunnelbanans passager. Exemplet med Triumfnajatorget visar hur förnyelsen av Moskva kan antas enbart handla om yta – om *bilden* av Moskva – medan något helt annat pågår under denna yta och bakom denna bild av det nya, vackra, transparenta Moskva. Denna diskussion återkommer jag till längre fram i kapitlet.

När Kuznetsov presenterar det nya Moskva inför publiken på Graphisoft i Los Angeles 2019 – som jag återger i avhandlingens inledning – nämner han ett antal så kallade *starchitects* och internationella arkitekturfirmer vars byggnader återfinns i Moskva, som Zaha Hadid, Rem Koolhaas/OMA och Herzog & de Meuron. De internationella arkitekturtävlingarna syftar med andra ord att locka dessa internationellt etablerade stjärnor till Moskva. Men inte bara; tävlingarna tjänar också som en möjlighet att hitta nya, unga namn som kan bli morgondagens stjärnor – inte minns bland unga ryska talanger. I intervjun med den italienska arkitekturtidskriften *Area* säger Kuznetsov:

Det här är en av anledningarna till att vi har lanserat en rad internationella tävlingar: vi vill bjuda in många olika, stora arkitekter till Moskva. Vi söker också efter unga arkitekter, firmor fulla av passion och energi, en ny generation duktiga arkitekter, också för att låta en generation arkitekter växa fram i Moskva som kan vinna erkännande både i ett nationellt och internationellt

²⁷² Anna Zhelnina, ”’Hanging Out,’ Creativity, and the Right to the City: Urban Public Space in Russia before and after the Protest Wave of 2011–2012” *Stasis* 2:1 (2014) s. 228–259.

²⁷³ Christian Fröhlich, ”Urban citizenship under post-Soviet conditions: Grassroots struggles of residents in contemporary Moscow”, *Journal of Urban Affairs* 42:2 (2020) s. 188–202; Alfred Evans, ”Property and Protests: The Struggle Over the Renovation of Housing in Moscow”, *Russian Politics* 3:4 (2018) s. 548–576.

sammanhang; en ny generation av ”lokala arkitekter” som kan bli morgondagens stora namn.²⁷⁴

I det kortfattade förordet till katalogen för den tysk-ryska utställningen *New Moscow: Urban Development by International Competitions 2012–2014* som visades i Berlin 2014 upprepar Kuznetsov vad de internationella sammanhangen betyder för det nya Moskva och för ung, rysk arkitektur:

Moskvas utveckling kräver ett aktivt tillgodogörande av internationell kunskap och expertis för att kunna bli en sann arkitekturhuvudstad. Genom att bjuda in arkitekter från hela världen och utlysa tävlingar, drar vi inte bara nytta av nya, livskraftiga och individuella projekt som ger liv åt Moskva, utan göder också vår nationella arkitekturscen. Dessa aspekter stärker bilden av staden och dess globala konkurrenskraft.²⁷⁵

Arkitekturtävlingarna i Moskva kan alltså sägas utgöra en kontaktzon mellan rysk och internationell arkitektur.²⁷⁶ Som citatet visar finns det en uttalad förväntan att de internationella tävlingarna också stärker arkitekturscenen inom Ryssland, och därmed är till gagn för den ryska arkitekturen. De internationella sammanhangen utgör med andra ord en förutsättning för att stärka de nationella; för att ge en ny generation ryska arkitekter chansen att bli morgondagens internationella *starchitects*. Att de internationella utbytena också tjänar ett nationellt intresse påminner om de internationella sammanhangens betydelse för Sovjetunionens allt mer nationalistiska kulturliv under 1930-talet.²⁷⁷ Parallellerna framträder mer än tydligt; liksom under trettio-talets ambitioner att göra Moskva till ett slags världshuvudstad (ett ”fjärde Rom” – se föregående kapitel) finns också under 2010-talet undertonerna att det nya Moskva är en världsangelägenhet, inte minst arkitektoniskt; Moskva ska bli ”den moderna arkitekturens huvudstad” som stadsarkitekt Kuznetsov själv uttrycker det från scenen i Las Vegas.²⁷⁸ En annan uppenbar likhet mellan 1930-talets och 2010-talets Moskva är förstås den mellan samhällen som på samma gång sluter sig mot omvärlden och blir mer totalitära och mindre transparenta (de många arkitekturtävlingarna till trots), och *ändå* vill

²⁷⁴ Andreini & Casamonti 2015, *Area*, s. 22–24.

²⁷⁵ ”New Moscow: Urban development by International Competitions 2012–2014”, *Aedes Architectural Forum*, Berlin, 2014, s. 5.

²⁷⁶ Jorge Mejía Hernández & Cathelijne Nuijsink, ”Architecture as Exchange: Framing the Architecture Competition as Contact Zone” *Footprint* 14:1 (2020) s. 1–6.

²⁷⁷ Clark 2011.

²⁷⁸ ARCHICAD 2019, *YouTube*.

vara en del av ett internationellt sammanhang och ta in kulturella influenser utifrån, inte minst från Västeuropa och USA.

Clark noterar att den här motsättningen mellan det strängt nationalistiska å ena sidan, och behovet av internationella influenser och samarbeten å den andra, i 1930-talets Moskva förkroppsligades i vad hon kallar ”kosmopolitiska patrioter”; kulturpersonligheter och -utövare som – åtminstone för en tid – lyckades stå med ett ben i vardera lägret.²⁷⁹ Utan övriga jämförelser med personerna Clark nämner – som filmskaparen Sergej Eisenstein och författaren och journalisten Ilja Erenburg – framträder just stadsarkitekt Kuznetsov som något av en sådan figur i 2010-talets Moskva. Efter avslutad arkitektutbildning 2001 arbetar Sergej Kuznetsov vid arkitektbyrån SLK-Project som han själv startat, och grundar 2006 tillsammans med Sergej Tjoban byrån SPEECH, som tidigare nämnts är delvis baserad i Berlin. Det är tillsammans med Tjoban som Kuznetsov är curator för utställningen *i-city* i den ryska paviljongen vid Arkitekturbiennalen i Venedig 2012 (se kapitel 2). Kuznetsov har flera Venedigutställningar på sitt CV; han har varit curator 2010 (*Factory Russia*) och curator såväl 2014 (*Moscow: Urban Space*) som 2016 (*V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*). Han har dessutom curerat den ryska paviljongen vid världsutställningen i Milano 2015. Kuznetsovs arbete är med andra ord inte begränsat till Moskva. Han rör sig i internationella forum, och inte bara som curator; han gör sig också ett namn som tecknare. Det italienska förlaget Spira ger 2014 ut en bok med ett urval av teckningar av Kuznetsov, där han i blyerts och bläck tecknar arkitektoniska motiv, främst klassisk italiensk arkitektur. I boken återfinns en intervju med Kuznetsov, där han framhåller att Italien utgör en av hans främsta inspirationskällor vad gäller arkitektur och stadsmiljöer. Trots att världen är full av byggnader som är intressanta ur ett grafiskt perspektiv, säger Kuznetsov, utgör de italienska klassikerna ”alltings grund”.²⁸⁰ Här framgår alltså att Kuznetsov är en stadsarkitekt med blicken mot världen – och i synnerhet mot Europa och Italien, vilket också det förstås påminner om idén om Moskva som ett nytt, av Italien inspirerat, Rom.

Trots att Kuznetsov representerar både Moskva och Ryssland i internationella sammanhang, nämner han i stort sett aldrig vare sig sin egen eller

²⁷⁹ Clark 2011, s. 32 ff. Clark noterar dock att ”Eisenstein och många av hans intellektuella likar i Moskva såg sig själva som en del av en pan-europeisk intellektuell sfär (...)” vari intellektuella från andra europeiska länder också figurerade – bland dem Walter Benjamin.

²⁸⁰ Luca Molinari, ”A Dialogue with Sergey Kuznetsov” i *Sergey Kuznetsov Architecture Drawings*, red. Luca Molinari (Milano: Skira, 2014) s. 11.

Rysslands ståndpunkt i de alltmer ansträngda relationerna till Väst under 2010-talet (inte heller har jag sett han att han fått frågor om det). Däremot sätts Kuznetsovs internationella teckningsmotiv i en politisk kontext i den spanska arkitekten Santiago Calatravas förord till boken med samlade teckningar. Calatrava skriver:

I ett synnerligen känsligt politiskt läge som det nu varande – i vilket folk i Väst tycks helt ha glömt skadorna och grymheterna under tidigare krig, och där regeringar eldar på en farlig eskalering genom att utfärda ömsesidiga sanktioner – är den hängivenhet som Sergej Kuznetsov visar genom att avbilda konstverk från ett främmande land ett kraftfullt budskap om integritet och fred. Konstens universella kvaliteter utgör denna freds livsblod, och det kulturella utbytet mellan olika människor är dess enda chans till överlevnad.²⁸¹

Enligt Calatrava uttrycker Kuznetsovs teckningar av arkitektur runt om i världen ett slags fredlig respektfullhet i oroliga tider, och vittnar om konstens förmåga att bygga kulturella broar mellan människor – enligt Calatrava kanske det *enda* sättet att upprätthålla fred, i synnerhet när människor i Väst ”tycks helt ha glömt skadorna och grymheterna under tidigare krig”.²⁸² I Calatravas ögon tycks Kuznetsov framträda som en neutral och kosmopolitisk tecknare, konstnär och arkitekt, som i sitt värv står över samtidens politiska och militära konflikter. Hos såväl Calatrava, som också han kan betraktas som en arkitekt med ett globalt arbetsfält,²⁸³ som hos Kuznetsov tycks det alltså finnas en syn på estetik som, i termer av det sköna och det vackra, står över alla politiska konfliktlinjer. Denna syn på estetik kan betraktas i ljuset av hur den globala arkitekturens aktörer enligt Donald McNeill kännetecknas av en abdikering från alla former av etiskt ansvar – både vad gäller valet av stater i vilka man verkar och villkoren för de arbetare som faktiskt uppför de byggnader som ska bli ikoniska landmärken.²⁸⁴

Förutom boken med teckningar och uppdraget som curator för arkitekturutställningar i internationella sammanhang har Kuznetsov också skrivit förord till ett par engelskspråkiga publikationer om Moskvas arkitektur, utgivna av det tyska förlaget Dom, samt ett kortare förord till det tyska

²⁸¹ Santiago Calatrava, ”Introduction”, i *Sergej Kuznetsov Architecture Drawings*, red. Luca Molinari (Milano: Skira, 2014), s. 7.

²⁸² Det är, för övrigt, en anmärkningsvärd mening beaktat att det är Ryssland som varit den anfallande parten i mellanstatliga konflikter i Europa under 2000-talet.

²⁸³ Calatrava är bland annat arkitekten bakom Turning Torso i Malmö, men har också låtit rita spektakulära byggnader som uppförts i olika europeiska länder liksom i USA, Kanada, Brasilien och Israel.

²⁸⁴ McNeill 2008.

design- och arkitekturforumet Aedes utställningskatalog om Moskvas arkitekturtävlingar. När den italienska arkitekturtidskriften *Area* intervjuar Kuznetsov i sin roll som nyutnämnd stadsarkitekt får han frågan vad det nya uppdraget innebär för honom personligen. Han svarar att det utan tvekan är en stor möjlighet och ett tillfälle att skapa nya kontakter både inom och utom landet, att samarbeta med stora skapare och tänkare som i sin tur ”kan ta debatten och det kollektiva medvetandet till nya nivåer”.²⁸⁵ Han tycks med andra ord själv ha ett utåtriktat driv att söka kontakter över landsgränser, på arkitekturens internationella arena – för att ta hem världen till Moskva. Men genom att använda tävlingarna som ritbord behöver han inte sätta sitt personliga namn på det nya Moskvas utformning.

Ryska utsikter

Att den ryska arkitekturen ska stärkas genom influenser från omvärlden och utbyten inom ramen för de internationella arkitekturtävlingarna påminner om argumenten som presenteras i utställningen *i-city* vid Venedigs arkitekturbiennial 2012; det vill säga att Ryssland är öppet för att samarbeta med och lära av omvärlden. I det här fallet handlar det alltså om att stärka rysk arkitektur genom internationellt samarbete. Men vad är då ”rysk arkitektur” på 2000-talet? Enligt stadsarkitekt Sergej Kuznetsov handlar det inte bara om en arkitektur skapad i Ryssland. Svaret på vad rysk arkitektur är och bör vara hänger också samman med i vilken mån en rysk, nationell identitet kommer till uttryck i själva arkitekturen. Kuznetsov:

Frågan om nationell identitet i arkitekturen och svaret på frågan ”vad skulle samtida rysk arkitektur kunna vara” är viktig eftersom vi har genomlevt allt för många fruktansvärda misstag. Under Chrusjtjovtiden gick allt som kunde påminna om en nationell identitet i arkitekturen förlorat. Enligt min åsikt börjar vi uppnå ett ryskt tema i Zarjadieparkens konceptualisering. Inte som någon sliten, återanvänd ideologi, men i termer av natur, genom sammanflätningen av musikalisk och visuell dirigerings, som så att säga blottar stadens inre miljö.²⁸⁶

—
²⁸⁵ Andreini & Casamonti 2015, *Area*, s. 20.

²⁸⁶ Shchukin, ”Conclusion from our contest activities shall be drawn in 2017: Interview with Sergey Kuznetsov”, *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 19. Citatet fortsätter: ”Ett annat bra exempel på ett enskilt uppdrag – tävlingen ’Rysk karaktär’ som utlysts för att bygga ett ryskt kultur- och utbildningscenter i Butovoparksområdet, arrangerad av företaget Morton. Tävligen vanns av projektet ’Datja’, som speglar vår ryska kultur av att bygga små lantliga stugor, som också är en del av rysheten. Personligen värderar jag det här bidraget högt, för det är aldrig lätt att hitta något som är alldeles utöver det vanliga.”

Enligt Kuznetsov behöver arkitektur som uttrycker ”Ryssland” inte nödvändigtvis ritas av ryska arkitekter – vilket alltså framgår när den amerikanska arkitektfirman Diller Scofidio + Renfro vinner den internationella tävlingen som utlysts för att formge den nya Zarjadieparken. Diller Scofidio + Renfros utformning av Zarjadieparken var alltså det vinnande bidraget i en internationell arkitekturtävling 2013 där uppdraget var att ”omvandla detta tidigare privatiserade, kommersiella område till en park för allmänheten.”²⁸⁷

De förslag till utformningen av Zarjadieparken som nådde sista omgången av arkitekturtävlingen presenterades i en utställning vid Aedes Architectural Forum i Berlin 2014, alltså samma år som det vinnande bidraget också visas upp i Venedig. De övriga deltagarna vars förslag gick till final utgjordes av en brittisk arkitektfirma, en rysk, två från Nederländerna och en från Kina. Liksom vinnarbidraget bygger de övriga finalisternas bidrag på avancerad landskapsarkitektur, men med skillnaden att deras bidrag också gör referenser till den lokala historien och till Moskva på ett eller annat sätt. Några sådana referenser uttrycker inte Diller Scofidio + Renfro i sitt förslag. På den forna rivningstomten intill Kreml visualiserar de ett vidsträckt, omväxlande landskap som erbjuder kulturella aktiviteter och frihetliga strövtåg i en gestaltning som enligt Kuznetsov är ett uttryck för att ”[...] vi börjar uppnå ett ryskt tema.”²⁸⁸

I katalogen till utställningen i Berlin står att läsa att deltagarna uppmanades att ta fram ett designkoncept för ”en samtida park om 32 tunnland med en högkvalitativ infrastruktur och som ska vara öppen för allmänheten året runt.”²⁸⁹ Förutsättningarna för tävlingsbidragen var att parken också ska rymma en 20 000 kvadratmeter stor konserthall med plats för en publik på 1500 personer, ett utomhusmuseum, ett hotell för 100–150 gäster, en backe för vintersport och ett parkeringsgarage under jord med plats för 500 bilar. Platsen där Zarjadieparken ska anläggas beskrivs i katalogen som ”den största ödetomten i Moskva” efter att Hotell Rossija, uppfört under 1960-talet och som under en tid ska ha varit världens största hotell med sina över tretusen rum, revs 2006 när det enligt katalogen ansågs vara ”oförenligt med de historiska strukturer som präglar Moskvas stadskärna”.²⁹⁰

²⁸⁷ ”Zayadye Park”, *Diller Scofidio + Renfro*, <https://dsrny.com/project/zaryadye-park> (hämtad 2026-03-31).

²⁸⁸ Shchukin, ”Conclusion from our contest activities shall be drawn in 2017: Interview with Sergey Kuznetsov”, *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 19.

²⁸⁹ ”New Moscow: Urban development by International Competitions 2012–2014”, *Aedes Architectural Forum*, Berlin, 2014, s. 66.

²⁹⁰ ”New Moscow: Urban development by International Competitions 2012–2014”, *Aedes Architectural Forum*, Berlin, 2014, s. 6.

I Diller Scofidio + Renfros vinnande tävlingsbidrag för Zarjadieparken kommer ”det ryska temat” till uttryck som fyra olika landskapstyper karaktäristiska för Ryssland. De fyra landskapstyperna möjliggörs med hjälp av höjdskillnader i parken och ”mikroklimatanläggningar” som reglerar temperaturen i respektive landskapszon.²⁹¹ Med Charles Renfros ord:

Utgångspunkten för projektet var att skapa ett kollage av Rysslands fyra landskapstyper: steppen, tundran, skogen och våtmarkerna. Ryssland består nästan helt av dessa fyra slags miljöer och vi plockar upp dem och tar dem till parken så att kontexten, trots att den är urban, också utgörs av landets ekologi.²⁹²

Om den ryska nationens i utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* 2016 framträdde i den mytisk historiens skepnad, tycks det nu vara ur *naturhistorien*, fossilets hemvist, som Ryssland härstammar – vilket också bekräftar i Kuznetsovs citat ovan där Zarjadieparkens ”ryska tema” kommer till uttryck just som natur.

Diller Scofidio + Renfro beskriver själva hur Zarjadieparkens möten mellan natur och stad bygger på ett koncept som de kallar ”wild urbanism”, där:

[...] människor och växter samexisterar på samma yta. *Wild urbanism* skapar ett tydligt system av interaktion mellan naturen och staden. Människor är inte tvingade att följa särskilda gångstråk och planteringar kan växa fritt. *Wild urbanism* utgör ett tillfälle att lämna staden och på samma gång komma den närmare. Naturen bidrar med en oväntad kontrast till staden, och bibehåller balansen med hjälp av kulturen. [...] På platsen ”hårdnar” de pixelaktiga ställningarna längs med större promenadstråk för att tåla gångtrafiken, medan större ytor av växtlighet som tål slitage från populära parkaktiviteter är ”mjukare”. Det för samman det omgivande stadslandskapet med Kremls frodiga omgivningar och formar ett hybridlandskap.²⁹³

Zarjadieparken är inte amerikanska Diller Scofidio + Renfro första parkprojekt; de är också arkitektfirman bakom High Line, den två och en halv kilometer långa parken längs ett nedlagt järnvägsspår på västra Manhattan i New York. Enligt dem själva lockar High Line miljontals besökare varje år och är ett projekt som har *gone viral* som modell för urban utveckling i global skala

²⁹¹ ”Zayadye Park”, *Diller Scofidio + Renfro*.

²⁹² Laurie Schwartz, ”Urban architecture”, *DW*, 12 juni 2014, <https://www.dw.com/en/architect-renfro-brings-wild-urbanism-to-moscow/a-17700128> (hämtad 2023-09-28).

²⁹³ ”New Moscow: Urban development by International Competitions 2012–2014”, *Aedes Architectural Forum*, Berlin, 2014 s. 12.

och som genererat likande projekt i hundratals städer världen över.²⁹⁴ När Charles Renfro intervjuas i Venedig berömmar han Moskvas förnyelse för satsningen den innebär på offentliga miljöer, att projekten ”tillägnas allmänheten”, och tycker sig se hur Moskva ansluter sig till en global rörelse av städer som växer och liksom föds på nytt. Här ger Renfro sin syn på hur Zarjadieparken skiljer sig från tidigare grönområden i Moskva:

De flesta grönytor i Moskva har av tradition varit väldigt formella med kanter och stigar som man får gå på. I den här parken uppfattar vi det helt annorlunda. Det är på ett sätt en stigfri park, så att människor kan skapa egna upplevelser tillsammans genom att besöka parken. Den är faktiskt tänkt att vara en mer ... ett slags demokratisk plats, öppen och tillgänglig för alla att använda.²⁹⁵

Charles Renfro anser att Zarjadieparken är ett slags demokratisk plats eftersom den är öppen och tillgänglig för alla – liksom att alla och envar fritt kan välja sin egen väg genom parken och inte tvingas följa en på förhand bestämd rutt längs vägar och gångbanor. Enligt Renfro tillåter gångvägarna i den nya parken ”människor att ströva fritt genom parken [...]. Och därför ville vi försäkra oss om att parken handlar om att korsa gränser och hitta din egen väg.”²⁹⁶ Diller Scofidio + Renfro har tagit fram förslaget i samarbete med ryska Citymakers, och av dem förstått att ryska parker har varit strikt uppdelade mellan gräs- och gångytor, där de förra inte var till för att beträdas. Det här är något Renfro säger att man vill bryta med i förslaget: ”Så den här utformningen torde vara rätt revolutionerande, för den insisterar, den tvingar dig ut på gräset. Och på så sätt föreställer vi oss att den tvingar fram nya beteenden, förhoppningsvis bättre sådana” säger Renfro.²⁹⁷ Vad dessa nya beteenden består av specificerar inte Renfro, och inte heller vilka beteenden som är ”sämre” och som parkens utformning ska avhjälpa.

En av de mest iögonfallande delarna av den nya parken är den ”bro” som löper en bit ut över Moskvafloden från parkens ena långsida, men som sedan vänder tillbaka in mot parken igen. Den tycks paradoxalt nog utgöra en begränsning av den frihet som Charles Renfro vill att parkens utformning ska gestalta, genom att istället för att vara en konstruktion som leder bort från parken (eller till, förstås), snarare vända som en bumerang och stänga en möjlig väg ut ur parken. ”Bron” tänkt att vara en utsiktsplats, som tillsam-

²⁹⁴ ”High Line”, *Diller Scofidio + Renfro*, <https://dsrny.com/project/the-high-line> (hämtad 2026-02-09).

²⁹⁵ Архсовет Москвы 2014, *YouTube*.

²⁹⁶ Schwartz, *DW*, 12 juni 2014.

²⁹⁷ Schwartz, *DW*, 12 juni 2014.



Bild 19. Visualisering av Zarjadieskajens tänkta utformning enligt Diller Scofidio + Renfros förslag. I bildens övre vänstra hörn skymtar Kreml och Röda Torget. Bild från Wikimedia Commons.

mans med andra höjder i parken erbjuder dess besökare ”en serie utsiktsplatser som ramar in stadslandskapet och gör det möjligt att upptäcka det på nytt.”²⁹⁸ I en stiliserad visualisering visas vad det är besökarna ska kunna se från parken: bland annat Vasiljkatredalen, och Kotelnitjeskaja Naberezjnaja, en av de sju byggnader som utgör ”Stalins systrar”.²⁹⁹

Siktlinjerna i Diller Scofidio + Renfros skiss visar hur parken är tänkt att fungera som ett slags bildmedium som gör bilder av parkens omgivningar genom att ”rama in” dem. Parkens utformning skapar ett slags kameralik blick på Moskva. Även om parken ska vara en ”stigfri park” där var och en kan välja sin egen väg framgår det tydligt av Diller Scofidio + Renfros visualisering att parkens utformning är planerad efter vad besökarna ska rikta sina blickar mot. Besökarna som befinner sig i parken kan alltså sägas befinna sig var som helst i Ryssland – på tundran, steppen, bland våtmarker eller skog – och oavsett detta, blickar alla mot Moskva. Den som befinner sig utanför parken och betraktar den utifrån, ser en visualisering av hela det ryska landskapet. Av Zarjadieskajens utformning är det svårt att inte dra paralleller till utställningsområdet VDNCh (se föregående kapitel) som också det byggdes för att vara en rumslig gestaltning av nationen.³⁰⁰ Skillnaden är att på VDNCh

²⁹⁸ ”Zayadye Park”, Diller Scofidio + Renfro.

²⁹⁹ ”Zaryadye Park”, i *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, flik 1 (utan paginering).

³⁰⁰ Schlögel 2011.

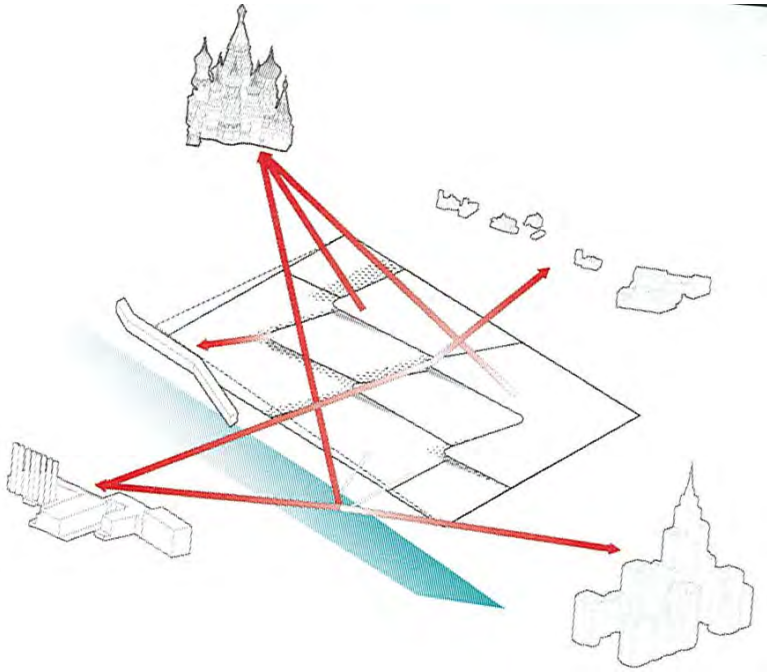


Bild 20. Siktlinjer i Zarjadieparken. Bild publicerad i Project Moscow: Competitions 2013–2014.

tog det sig uttryck i specifika byggnader, i utställningspaviljongerna – i Zarjadieparken är det själva *naturen* som ska gestalta nationen.

Men ett landskap är inte detsamma som natur – det är något i grunden immateriellt; en idé, en symbol, en vara som i sin tur reproduceras i såväl konst och litteratur som i resor och souvenirer – något annat än ”bara” en materiell plats.³⁰¹ Vad landskapet gör är att mediera naturen som naturen själv.³⁰² Landskap är, enligt konsthistorikern William J. T. Mitchell, inte natur utan kultur. Och landskapets visuella betydelse för såväl nationalism som kolonialism går igen också i vår tid, skriver Mitchell, nu som ett föremål för nostalgi och forna drömmar om erövring:

Liksom imperialismen själv är landskapet ett nostalgiskt objekt i en postkolonial och postmodern era, som speglar en tid när metropolernas kulturer

³⁰¹ William J.T. Mitchell, *Landscape and power* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

³⁰² Hos Mitchell: ”[The Landscape] is not only a natural scene, and not just a representation of a natural scene, but a *natural* representation of a natural scene, a trace or icon of nature *in* nature itself [...]” Mitchell 2002, s. 15.

kunde göra föreställningar om sitt öde i gränslösa ”utsikter” av oändlig appropriering och erövring.³⁰³

Utifrån Mitchells resonemang skulle Zarjadieparken alltså kunna tolkas som ett uttryck för en nostalgisk längtan efter en tid när landskap materialiserade drömmar om erövring, ett medium som erbjöd just *utsikter* av oändlig kolonial och imperialistisk utbredning. Med sin placering i centrala Moskva, alldeles intill Kreml, är det svårt att inte betrakta Zarjadieparken som en manifestation över Moskvas – underförstått Kremls – makt över landet; en utblick över riket Putin lagt under sig, ett rike från vilket alla blickar förväntas vara riktade mot just Moskva. Men för arkitekten Charles Renfro är Zarjadieparken en manifestation över ett slags frihetligt landskap, som i sin tur också kan förstås som en dröm om att erövra Moskva med ”västerländska värderingar” och ge tillbaka stadens offentliga platser till folket – som en gåva. Hur är det möjligt att dessa två till synes motsatta utgångspunkter – nationalistiska utsikter och liberal gräsmattefrihet – kan mötas i samma park?

Landskapet kan alltså, enligt Mitchell, betraktas som en vara, en vara som kan ”presenteras och re-presenteras i ’förpackade turer’, ett objekt att köpa, konsumera, och till och med ta med hem i formen av souvenirer som vykort och fotoalbum”³⁰⁴ – eller, som i det här fallet, gestaltas i formen av en park. Det är en park vars fyra landskapstyper, för att parafrasera Mitchell, medierar naturen som naturen själv, det vill säga får ”naturen” att framstå som något som i grunden *inte* är kultur. Zarjadieparken får den ryska nationen, medierad i de fyra landskapstyperna, att framstå som natur, där *natur-lik* blir detsamma som *naturlig*; för stadsarkitekt Kuznetsov är landskapet den ryska identitetens naturliga plats. Men för arkitekten Charles Renfro är landskapet i Zarjadieparken den individuella frihetens plats. För både Renfro och Kuznetsov framstår Zarjadieparkens landskap med andra ord som ett slags fossil, i vilket ”naturen” framträder i skepnaden av ett ursprung. Fossilet, med dess förmåga att gestalta just naturen som något obefläckat av tolkning och kultur – ”naturen som naturen själv” – tycks vara den gemensamma nämnaren som får både Kuznetsov och Renfro att betrakta (den av människan skapade) parken som (en icke av människan skapad) natur. Så förenas den ryska drömmen om nationen med den västerländska, liberala drömmen om frihet i Zarjadieparken. För frihetslängtande ryssar ska parken ge en upplevelse av demokrati, och för tillresta turister ska parken ge en bild av

³⁰³ Mitchell 2002, s. 20.

³⁰⁴ Mitchell 2002, s. 15.

Ryssland. Den ryska nationen antar en naturhistoriskt fossiliserad skepnad – men så också Diller Scofidio + Renfros frihet; en fossiliserad, förstelnad frihet.

När jag läser Diller Scofidio + Renfros beskrivning av Zarjadieprojektet på deras hemsida i mars 2026 framträder delvis en annan bild av projektet än den jag hittar i det material från tiden när de presenterades som tävlingens vinnare. I beskrivningen av parkens utformning står att läsa att det var högst oväntat att uppdraget att utforma ett ryskt landmärke skulle tillfalla en amerikansk arkitektfirma. Detta eftersom ”de amerikansk-ryska relationerna redan var ansträngda efter Vladimir Putins beslut att ge Edward Snowden asyl [...]”.³⁰⁵ Vidare skriver de:

Hypermedvetna om denna politiskt laddade kontext, men fast beslutna att hjälpa stadens borgmästare och stadsarkitekt att utveckla Moskva till en kosmopolitisk stad öppen för världen, skapade designteamet [...] parken som en demokratisk plats för Moskva och turister att uppskatta. Genom att erbjuda olika slags rum – från dolda vrår till vidöppna fält – för att kunna uttrycka sig både individuellt och kollektivt – tog utformningen strid med [tävlings-]briefen, som uttryckligen förbjöd platser där stora folkmassor kunde samlas.³⁰⁶

Huruvida Charles Renfro själv sätter parkens utformning i relation till bristen på demokrati i Ryssland i den filmade intervjun med Moskvas arkitekturråd från Venedig 2014 är förstås svårt att säga – vad som eventuellt har fallit bort i klippningen kan han själv inte lastas för. Ändå går det inte att bortse ifrån att det tycks vara just i efterhand, efter februari 2022, som det framkommer att förslaget tog strid med tävlingsbriefens försök att förhindra att platsen skulle ha öppna ytor för folksamlingar. Och det går inte att bortse ifrån att Diller Scofidio + Renfro nu skriver ut på hemsidan att:

Regimer kommer och går, men framgångsrika, civila tillgångar tenderar att bestå. Oavsett dess nya namn, Folkets Park, står Zarjadieparken över alla försök till politisering och presenterar en hoppfull vision för Ryssland: ohämmad, uppmuntrande, och tillfreds.”³⁰⁷

³⁰⁵ ”Zayadye Park”, *Diller Scofidio + Renfro*.

³⁰⁶ ”Zayadye Park”, *Diller Scofidio + Renfro*.

³⁰⁷ I original ”uninhibited, upbeat, and at peace”, där engelskans ”at peace” också skulle kunna tolkas som ett tillstånd av att inte befinna sig i krig. I översättning ger svenskans ”tillfreds” eller ”i fred” ett i mina ögon mindre tolkningsutrymme, och blir ett uttryck för att befinna sig i ett rofyllt tillstånd. Men kanske är det också precis vad Diller Scofidio + Renfro avser. Se ”Zayadye Park”, *Diller Scofidio + Renfro*.

Det låter som att de väntar på att naturen/tiden ska ha sin gång, och att det en dag – liksom *naturligt* – ska spira ett annat Ryssland.

En falsk fasad?

Zarjadieparkens fyra landskapszoner ska alltså, som tidigare nämnts, anläggas med hjälp av ”mikroklimatanläggningar” som enligt den tyska katalogen från Berlinutställningen 2014 består av ”en kombination av smarta och dumma teknologier.”³⁰⁸ Det visualiseras i katalogen i en illustration där parken delats upp i horisontella lager, där teknologierna som möjliggör de fyra landskapstyperna, med sin variation i bland annat temperatur, är inbäddad i de undre lagren och alltså inte är synliga på ytan. Parkens klimatsystem beskrivs enligt följande:

Användningen av hållbara teknologier, som temperaturreglering, vindkontroll och simulering av naturligt ljus, kommer att bidra till att skapa ett artificiellt mikroklimat i olika delar av parken. Projektet inkluderar anläggningen av ett nytt energicenter för att tillgodose parkens energibehov. Infrastrukturen kommer att integreras i ett hybridlandskap, och kommer att generera och förmedla såväl som elektricitet till hela området.³⁰⁹

I sin etnografiska närstudie av Zarjadieparken, utförd både under tiden för dess anläggning och efter att parken invigts, konstaterar Michał Murawski att Zarjadieparken är ett typexempel på hur infrastruktur förväntas verka utan att synas; den ligger nedbäddad i marken, och allt besökarna förväntas se är hur det ”naturliga” landskapet breder ut sig i parken.³¹⁰ Men Murawski går längre än till att betrakta infrastruktur som det som i gängse tal kallas teknologi och tillämpar en mer marxistiskt tolkning ”[...] för att understryka det ömsesidiga förhållandet mellan samhällets materiella infrastruktur eller *bas* och dess sociala-kulturella-estetiska *överbyggnad*.”³¹¹ Därmed anlägger Murawski ett klass- och arbetarperspektiv i sin analys av Zarjadieparkens konstruktion, och visar hur världen inte bara kommer till Moskva i form av internationella *starchitects* utan också som internationella gästarbetare från andra forna sovjetstater som Ukraina, Armenien och Uzbekistan. Enligt Murawski införlivas dessa arbetare i samma syn på infrastruktur som präglar

³⁰⁸ ”New Moscow: Urban development by International Competitions 2012–2014”, *Aedes Architectural Forum*, Berlin, 2014, s. 14.

³⁰⁹ ”Zaryadye Park”, i *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, flik 1 (utan paginering).

³¹⁰ Michał Murawski, ”Falshfasad: Infrastructure, Materialism, and Realism in Wild-Capitalist Moscow” *American Ethnologist* 49:4 (2022) s. 461–477.

³¹¹ Murawski 2022, s. 465.

hela Zarjadieparkens utformning; de är infrastruktur som ska verka utan att synas, och deras byggbaracker döljs bakom vepor eller skynken av plast täckta med visualiseringen av själva parken som den förväntas se ut när den står klar. De här skynkena kallar Murawski för *falshfasad*, och menar att de inte är unika för Zarjadieparken utan har blivit till ett slags symbol för hela förnyelsen av Moskva – varhelst förnyelsen tar sig konkreta uttryck i byggarbetsplatser dyker dessa skynken upp.

Vad Murawski sedan gör är att visa på hur synen på *verklighet* skiljer sig åt på båda sidorna om den ”falska fasaden”, det vill säga de skynken som skiljer parkens som fritidsområde från parken som arbetsplats, som skiljer landskap från infrastruktur, som skiljer bas från överbyggnad. På båda sidor om fasaden märker Murawski hur en marxistisk maxim tycks ha överlevt Sovjetunionens fall; den att varat bestämmer medvetandet, att en människas position i produktionsordningen formar hennes uppfattning om världen. Men Murawski visar hur förespråkare för Zarjadieparkens nya utformning, och för förnyelsen av Moskva i stort, förväntar sig att en vackrare stad ska ha positiv inverkan på människor – att *åsynen av* skönheten hos en vacker omgivning ska göra *varat* lika skönt.³¹² På den andra sidan om veporna, i byggbarackernas slumlikande förhållanden, menar Murawski att synen på verkligheten hos arbetarna istället är materialistisk snarare än materiell, det vill säga att där finns en klassmedvetenhet som synliggör arbetet – infrastrukturen – och Zarjadieparken som en materialisering av detta arbete. Arbetarnas *vara* i produktionsordningen gör med andra ord deras blick på parken annorlunda än på den andra sidan om de skynken som döljer dem.

Marx antagande att varat bestämmer medvetandet tycks utgöra ett grundargument för förnyelsen av Moskva; om Moskva blir en trevlig, välfungerande, smidig, bekväm och ren stad kommer invånarna att bete sig där-efter. Det nya Moskva, som invånarna ska bli varse genom alla förbättringar och försköningar av inte minst stadens offentliga miljöer, antas med andra ord förändra varat. Murawski sätter med andra ord Charles Renfros beskrivning av Zarjadieparkens utformning som ”revolutionerande” i ett nytt ljus. När han säger att parken ”insisterar, den tvingar dig ut på gräset” och att Diller Scofidio + Renfro därmed föreställer sig hur parken ”tvingar fram nya beteenden, förhoppningsvis bättre sådana”³¹³ anas här samma visa; att parkens utformning och estetik skapar ett nytt slags människa. Samtidigt tar alltså Diller Scofidio + Renfro senare avstånd från varje försök att politisera

³¹² Murawski 2022, s. 473.

³¹³ Schwartz, DW, 12 juni 2014.

parkens gestaltning. Exakt vilken typ av politisering parken skulle vara särdeles motståndskraftig emot skrivs inte ut, men eftersom de i samma stycke menar att ”regimer kommer och går” går det att anta att de menar att de motsätter sig alla tolkningar av parken som ett nationalistiskt monument, oavsett om det är så den används av den ryska regimen eller anklagas för att vara av kritiker.

Här framträder ytterligare en tydlig likhet mellan Diller Scofidio + Renfros beskrivning av Zarjadieparken och den syn på utställningsområdet VDNCh som präglar utställningen i Venedig 2016 – nämligen antagandet att riktigt bra arkitektur står över alla politiska ideologier och tolkningar. Liksom VDNCh antas Zarjadieparken av Diller Scofidio + Renfro överleva de regimer som ”kommer och går”, eftersom bra arkitektur varken kan eller bör politiseras eller tolkas som en manifestering av en viss ideologi. Samtidigt skriver Diller Scofidio + Renfro att parken ”presenterar en hoppfull vision för Ryssland”; en om ett fritt, fredligt och framåtsträvande Ryssland. Vad är det, om inte en politisering av parkens arkitektur? För på samma gång som Zarjadieparkens gestaltning visar hur *naturen* utgör ett fossil, som för Kuznetsov är nationens ursprung och för Renfro frihetens, tycks den senare för Diller Scofidio + Renfro anta skepnaden av en önskebild; en materialisering av drömmen om ett annat Ryssland som antas hägra i framtiden, en där människor kan välja sina egna vägar och tillåts samlas i stora folkmassor. Den har antagit den *mytiska naturens* skepnad. Efter den ryska invasionen av Ukraina 2022, när drömmen om detta andra Ryssland faller i ruiner, kan Zarjadieparken antas göra detsamma för Diller Scofidio + Renfro. Men i denna ruin tycker de sig se forna tiders drömmar ligga bevarade, drömmarna om ett annat Ryssland. Samtidigt kvarstår det faktum att parken av Renfro en gång betraktades som en *gåva till*, snarare än som ett *verktyg för*, Moskva-bornas, och att Diller Scofidio + Renfro var ”fast beslutna om att *hjälpa stadens borgmästare och stadsarkitekt* att utveckla Moskva till en kosmopolitisk stad öppen för världen”.³¹⁴ Det var inte stadens invånare de ansåg sig hjälpa, utan Sergej Sobjanin och Sergej Kuznetsov. De må ha ritat in öppna ytor i Zarjadieparken mot tävlingsbriefens uttryckliga önskan, men i själva verket var det inte de oppositionella proteströrelserna de amerikanska arkitekterna ”hjälppte” – det var representanter för den makt som slog ner dem.

Att jag redogör för Murawskis etnografiska studie här har ytterligare ett skäl. Den visar en annan sida av det nya Moskva – en annan än det nya och vackra. För Murawski ger det nya Moskva och all dess tjugiga arkitektur en

³¹⁴ ”Zaryadye Park”, Diller Scofidio + Renfro, min kursivering.

falsk bild av staden, i artikeln konkretiserad i de skynken som täcker det arbete och de arbetare som förnyelsen förutsätter. Precis som i fallet med Triumfalnajatorget visar Murawskis studie av Zarjadieparken att förnyelsen, och förskönandet, av Moskva handlar om att visa upp en bild av Moskva som inte återger den politiska, ekonomiska och sociala situation som stadens invånare befinner sig i. Murawskis artikel rimmar väl med Benjamins historiefilosofiska ansatser; att varje berättelse om framsteget – här underförstått Zarjadieparken – också rymmer vad Benjamin skulle kalla barbari, och som i det här fallet kan stavas villkoren för de gästarbetare som lever undanskynda utanför bilden av det nya Moskva. Förnyelsen av Triumfalnajatorget skymmer den ryska statens barbariska förhållande till oppositionella rörelser och röster.

Ur det perspektivet är det lätt att, liksom Murawski, hänfalla åt beskrivningar av det nya Moskva som en falsk fasad. Men kan en fasad överhuvudtaget vara *sann*? Har inte en fasad alltid två sidor, och dess själva funktion är att skilja den ena från den andra? Det senare är förstås Murawskis poäng – det finns två sidor av Moskvas nya fasad. Det intressanta är egentligen inte huruvida fasaden är falsk eller inte – det intressanta är vad som placeras på vilken sida om den, och vem som ser vad. Samma sak med drömmen om det nya Moskva; min poäng är inte att avgöra huruvida drömmen var sann eller inte. Min poäng är att visa är att den överhuvudtaget fanns och vad den i sin tur säger om den värld som drömde den – och Zarjadieparken och Triumfalnajatorget utgör två exempel på vilket slags barbari den hade överseende med.

5. Scener från Rubljovo-Archangelskoje

En man löptränar i soluppgången. Kaffe rinner ur en espressobryggare. En kvinna med händerna runt en kopp står vänd mot morgonljuset som flödar in genom ett fönster. Ljudet av en stad som vaknar; avlägset trafikbrus, fågelkvitter.

Ett fem minuter långt filmklipp inleds med detta sinnliga montage av rörliga bilder i morgonljus ackompanjerade av pianoliktande ackord som slås an i takt med att scenerna växlar. Klippet presenterar den nya stadsdelen Rubljovo-Archangelskoje som ska anläggas i västra Moskva. Efter morgonmontaget; klipp till dagsljus och en medelålders man, en VD som driver sin firma från områdets företagscampus, berättar om det bekväma livet i området. Fler intervjuer följer, varvade med grafik som visar stadens tänkta utformning. I det framtida Rubljovo-Archangelskoje bor också den entreprenöriella baristan som serverar kvalitetskaffe till den unga frilansskribenten. Här bor den pensionerade ingenjören som njuter av den omgivande naturen, och hemmafrun som beskriver hur enkelt livet har blivit sedan hon flyttade hit för både hennes familj och henne själv. Här finns också barnet, en åttaårig flicka som gläds åt områdets fantastiska lekpark.³¹⁵

Livet i Rubljovo-Archangelskoje framstår som sinnebild för hur det ska vara att leva i *a city comfortable for life*, som ju är vad det nya Moskva enligt borgmästare Sergej Sobjanin ska bli.³¹⁶ Klippet gestaltar det bidrag från Zaha Hadid Architects som 2018 vinner den internationella arkitekturtävling som utlysts för att ta fram en masterplan för det nya området. Tävlingen är, liksom de tävlingar jag nämner i föregående kapitel, en del av stadsarkitekt Sergej Kuznetsovs uttalade strategi att locka internationella stjärnarkitekter till Moskva, och dessutom göra urvalsprocessen mer transparent och mindre godtycklig – i linje med Sergej Sobjanins vision för hur Moskva ska styras.

³¹⁵ A As Architecture, "Rublyovo Arkhangelskoye smart city by Zaha Hadid Architects", *YouTube*, 11 november 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Ij7gAvDwL7g> (hämtad 2023-03-13).

³¹⁶ Büdenbender & Zupan, 2017.

Utvecklingen av Rubljovo-Archangelskoje, som visserligen pågått sedan 2004, förklarades 2012 vara en del av det nya Moskva.³¹⁷

I filmklippet från Zaha Hadid Architects framstår Rubljovo-Archangelskoje som en synnerligen bekväm stad att leva i, men av klippet titel och i Zaha Hadid Architects egen beskrivning av projektet framgår att det också är en smart stad. På sin hemsida skriver Zaha Hadid Architects:

Smarta teknologier är inbäddade i Rubljovo-Archangelskojes urbana väv. Dess design möjliggör också för boende och besökare att varva ner tillsammans med sina familjer, vänner och naturen som genomsyrar hjärtat av området; det skapar en urban miljö av ekologiska teknologier som sömlöst integrerar naturliga och av människan skapade system.³¹⁸

Varken beskrivningen på hemsidan eller det fem minuter långa filmklippet ger någon närmare beskrivning av vad dessa smarta teknologier egentligen är. På hemsidan står att läsa att Rubljovo-Archangelskoje ska bli ”ett globalt riktmärke för smarta, hållbara städer”. Redan i utlysningen av arkitektur-tävlingen ska det ha framgått att deltagarna förväntats utgå ifrån Rubljovo-Archangelskoje som en ”smart stad”, ett koncept som vinner popularitet under 2010-talet och som ofta används för att benämna en stad präglad av digitala teknologier och *big data* på alla tänkbara nivåer; från en bred utbyggnad av digital och digitaliserad infrastruktur, till digitala medborgartjänster och utbredd användning av individuella, bärbara digitala enheter som alla både genererar och bearbetar all stadens *big data*.³¹⁹ Av Zaha Hadid Architects beskrivning på hemsidan framgår istället att själva projektet har tagits fram med hjälp av en plattform utvecklad av det franska energibolaget EDF, som skapar ”3D-simulationer för energi- och urbana scenarier” som ska göra att projektet ”optimerar konsumtionen och produktionen av lokala energikällor och elektrifierad mobilitet, nya teknologier, tjänster och infrastruktur ska integreras för att öka *connectivity* and *efficiencies*.”³²⁰ Zaha Hadid Architects vision för Rubljovo-Archangelskoje tycks med andra ord inte bara gestalta en framtida smart stad, utan också vara framtaget med ”smarta” teknologier som modellerar, optimerar och prognosticerar scenarier i den

³¹⁷ Julia Tarabarina, ”Mega-smart City”, *Archi.Ru*, 12 september 2019, <https://archi.ru/en/82596/mega-smart-city> (hämtad 2026-03-23).

³¹⁸ ”Rublyovo-Arkhangelskoye smart city”, *Zaha Hadid Architects*, <https://www.zaha-hadid.com/masterplans/Rublyovo-Arkhangelskoye-smart-city/> (hämtad 2025-12-17).

³¹⁹ Mosco 2019; Halegoua 2020; Halpern 2015; Shapiro 2020.

³²⁰ ”Rublyovo-Arkhangelskoye smart city”, *Zaha Hadid Architects*.

framtida staden. Allt för att bidra till att skapa, vad det verkar, *a city comfortable for living*.

Förutom ovanstående nämnda filmklipp och beskrivning av Rubljovo-Archangelskoje utgår analysen också ifrån Patrik Schumachers manifestartade artikel *Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design*, publicerad 2009, som kan sägas artikulera Zaha Hadid Architects estetik och dess förhållande till de tekniker med vilka arkitekturen skapas. Patrik Schumacher är arkitekten som leder Zaha Hadid Architects sedan 2016, men som alltså också publicerat artiklar om arkitektur och estetik i vetenskapliga sammanhang, varav ytterligare en utgör en del av det här kapitlets empiriska underlag. Schumachers dubbla roller – som arkitekt och teoretiker – försvarar gränsdragningen mellan empiri och teori, men i det här kapitlet använder jag hans texter som en källa till att förstå Rubljovo-Archangelskojes arkitektur och relationen mellan arkitektur, bild och verklighet.

I kapitlet använder jag Benjamins begrepp *utställningsvärde* för att undersöka ovan nämnda filmklippens relevans i relation till de ”smarta” och ”allvetande” teknologier som inte bara ligger till grund för det som kallas för den smarta staden, utan också för den arkitektur med vilken Zaha Hadid Architects ger form åt det framtida området. Utifrån det faktum att filmklippet om Rubljovo-Archangelskoje bara är ett av ett oräkneligt antal filmklipp som gestaltar den globala arkitekturens mer eller mindre spektakulära projekt mynnar analysen ut i en diskussion om YouTube som en digital variant av Benjamins Parispassager och masskonsumtionens varuhus. Filmklippet från Zaha Hadid Architects tycks bekräfta att just utställningsvärdet är en nyckel till att förstå varför dessa filmiska scener från framtiden ännu cirkulerar i tider där det på digital väg antas vara möjligt att utifrån beräknade scenarier redan veta hur framtiden kommer att te sig.

Utöver Zaha Hadid Architects filmklipp och Patrik Schumachers texter är kapitlets följande bakgrundsvnitt baserat på ytterligare empiriskt material om Rubljovo-Archangelskoje, som tecknar ett slags tidslinje över områdets olika, tänkta skepnader från 2004 och fram till och med arkitekturtävlingen 2018.

Rubljovo-Archangelskoje 2004–2018: en kort bakgrund

Området Rubljovo-Archangelskoje ligger drygt tjugo kilometer nordväst om centrala Moskva. Området är beläget vid en krök av Moskvafloden i storstadens utkant, där bebyggelsen är glesare och skogar och åkrar får rum att bre ut sig. Platsen där Rubljovo-Archangelskoje ska byggas har tidigare varit ett stenbrott men har sedan tidigt 2000-tal – alltså redan innan Sobjanin blev

borgmästare och initierade den omfattande förnyelsen under 2010-talet – projekterats i flera omgångar för att bli en ny stadsdel.

Det första förslaget till den nya stadsdelens gestaltning, tänkt att rymma cirka tjugotusen invånare, tas fram av brittiska JTP Architects under åren 2004–2007. Ett tvåsidigt informationsark illustrerar konceptet ”Tidlös urbanitet vid Moskvafloden” med färgglada, till synes handtecknade illustrationer som föreställer en småskalig stadsmiljö med hus i tre-fyra våningar, promenadstråk och alléer.³²¹ Förslaget beskrivs som ”En vision av tidlös urbanitet – en stad som innehåller omslutande kvarter med distinkt karaktär, användning och täthet som kan växa över tid.” I ett citat i dokumentet säger projektledare Viktor Novichkov att konceptet är ”en stad i samma arkitektoniska stil som gamla europeiska städer som Prag, Amsterdam och München.” Bland bilderna som illustrerar projektet finns en karta som tecknar området ovanifrån och visar hur den nya staden är tänkt att ha ett citadell i centrum, omgivet av både murar och vallgrav, och vad som på kartan kallas ”den gamla staden” (som ju kommer att vara lika nybyggd som resten av området). Vidare rymmer JTP Architects vision för Rubljovo-Archangelskoje ett område för affärer och företag, liksom villor, skolor och hästhagar. Området förefaller synnerligen pittoreskt, och den visuella gestaltningen påminner om en turistkarta över en lantlig småstad. De europeiska influenserna är som sagt uttalade, men att det skiljer århundraden mellan de äldsta delarna av Prag, Amsterdam och München och 2000-talets Rubljovo-Archangelskoje verkar inte vara ett bekymmer. Ett citadell med vallgrav kännetecknar, enligt JTP Architects, ”tidlös urbanism.”³²²

År 2014 har området fått en ny konceptuell inramning efter en arkitektur-tävling. Det vinnande bidraget är signerat den tyska arkitektfirman ASTOC i samarbete med HPP Architects. Nu ska området inte längre se ut som en europeisk medeltidsstad utan ska utformas som Moskvas ”International Finance Centre”. ASTOC och HPP Architects kallar sitt koncept för ”Upstream: The Balanced City”. ”Den balanserade staden” presenteras som ett nytt slags stad, där stad och landskap balanseras mot varandra; liksom kultur

³²¹ ”A New Town: Timeless Urbanism on the Moscow River” *JTP Architects*, (u.d.) PDF-dokument läst via <https://www.jtp.co.uk/projects/rublyovo-arkangelskoje> (hämtad 2023-03-10).

³²² ”A New Town: Timeless Urbanism on the Moscow River”. Vid samma tid cirkulerar uppgiften att det tilltänkta området ska byggas för ytterst välbemedlad målgrupp och bli ett exklusivt bostadsområde för miljonärer: ”[Området] kommer att vara helt självförsörjande, med lyxiga skrytvillor, en klinik, barer, sportanläggningar, en skola och en marina vid Moskvafloden.” Se ”Russia plans new ’millionaires’ town”, *BBC News*, 20 oktober 2005, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4359904.stm> (hämtad 2026-01-20).

och näringsliv, arbete och fritid.³²³ Moskvafloden som ramar in området beskrivs som ett ”högst attraktivt vattendrag”. Floden är också det som gör området till internationellt finanscentrum, enligt filmen, med ”högklassiga urbana kvaliteter inbäddade i det vackra landskapet”. Konceptet presenteras i ett filmklipp, och även om området inte längre ser ut som en gammal europeisk stad nämns ändå flera europeiska influenser. Filmens engelsktalande speaker citerar en arkitekt som ska ha beskrivit projektet som ett där de ”kombinerar den höga kvaliteten hos de offentliga platserna i Hamburgs ’Hafencity’ med den öppenhet som kommer till uttryck i Cerdàs stadsplan för Barcelona”. Speakern citerar ytterligare en arkitekt: ”Vi vill ingjuta mångfalden hos Manhattans *multi-use blocks* och till det addera Köpenhamns inspirerande atmosfär”. Förslaget sägs bygga på ett ”open space concept” innehåller ett ”grönt bälte” som löper från flodstranden och in genom området som ”gröna strålar”. Längs vägen mot centrum sägs de omformas från ”naturligt landskap” till designade, urbana parker. Vidare berättar filmen att staden kommer att förses med utmärkta förbindelser via motorvägar, kollektivtrafik och vattenvägar. Huvudgator kopplar ihop staden med motorvägarna och dess av- och påfarter förlänger vägnätet in i bebyggelsen. Stadens affärsliv ska förläggas till dess ”vibrerande centrum” och områdena närmast floden. I övrigt är staden indelad i fem mindre områden/kvarter som alla är centrerade runt ett torg ”för alla slags aktiviteter, service och sociala event”. Förslaget är utformat för att inga enskilda byggnader ska sticka ut utan det är helheten som ska bidra till områdets ”minnesvärda identitet”.

År 2018 presenteras så resultatet av ytterligare en arkitekturtävling för Rubljovo-Archangelskoje. Tävligen avsåg återigen att ta fram en masterplan för området, och vanns alltså av brittiska Zaha Hadid Architects i samarbete med den ryska arkitekturfirman TPO Pride Architects framför de andra två finalisterna, japanska Nikken Sekkei i samarbete med ryska UNK Project och italienska Archea Associati i samarbete med ABD Architects, också de från Ryssland. De tre finalistbidragen ska enligt UNK Project alla ha ombetts att utforma ”lösningar som visar på nyckelkonceptet för Smart Stad-projektet [och] bidra med detaljerade idéer kring den smarta staden och demonstrera möjligheter för specifik implementering.”³²⁴ Ett av kriterierna för tävlingen 2018 var alltså att utforma Rubljovo-Archangelskoje som en smart stad. I ett

³²³ HPPArchitecten, ”ASTOC/HPP Masterplan International Financial Centre in Rublyovo-Archangelskoye, Moscow”, *YouTube*, 10 april 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=-XfGVt-GQFI> (hämtad 2023-10-07).

³²⁴ ”Smart’ City”, *UNK project*, <https://unkproject.com/en/projects/razvitie-territoriy/umnyy-gorod/> (hämtad 2024-07-27).

videoklipp med titeln ”Rublyovo-Arkhangelskoye Smart City Masterplan” gestaltas Nikken Sekkeis bidrag i svepande, datorrenderade bilder av människor som promenerar längs välbesökta gatuvyer, parker och gångstråk.³²⁵ Visualiseringarna visas till ljudet av filmisk stråkmusik och korta, konceptuella bildtexter på både ryska och engelska, som ”Staden, en databank som skapar affärsmöjligheter” och ”Offentliga platser blir gränssnitt för interaktion mellan staden och människorna”. Några teknologier som vanligtvis förknippas med den smarta staden syns däremot inte till; inga telefoner, surfplattor, sensorer eller andra prylar, inte heller några datavisualiseringar eller andra synliga element som förknippas med digital teknik eller infrastruktur. I en vy över en ”parkkorridor”, som bildsätter naturen som ”huvudscenen för aktiviteter”, syns istället flera futuristiska fordon och robotar längs parkens gångvägar. En ser ut som en bil, en annan som en fyrhjulig robot som tycks vara för liten för att transportera människor, men istället kanske transporterar varor, och en tredje som en liten tvåbent, människoliknande robotfigur vars huvud påminner om en stor, rund, blank rymdhjälm. I andra bildsekvenser syns bilvägar trafikerade av bilar och bussar som vi känner dem idag, de rullar exempelvis över en flerfilig bro kantad av breda gångstråk i böljande former. I ett annat filmklipp, enbart på ryska, visar Nikken Sekkei också exempel på olika ”scenarier” från det framtida Rubljovo-Archangelskoje, där enkla, stiliserade figurer gestaltar hur vardagen kan te sig i det nya området och olika ”smarta” lösningar som underlättar tillvaron.³²⁶

Området Rubljovo-Archangelskoje har alltså sedan 2004 varit föremål för minst två arkitekturtävlingar, och projektet bytte likaså ägare 2011. Det ska från början ha varit finansierat av olje- och gasbolaget Nafta, på vars uppdrag den första versionen av Rubljovo-Archangelskoje ritades av JTP Architects, men köptes 2011 av den ryska, statliga storbanken Sberbank som utlyste tävlingarna 2014 respektive 2018.³²⁷ Ägarbytet ska ha kostat Sberbank ”en enorm summa” vilket ska ha gjort utvecklingen av området till en särdeles dyr och svår historia.³²⁸ Att förlägga ett internationellt finanscenter till Rubl-

³²⁵ nikkensekkei, ”Rublyovo-Arkhangelskoye”, *YouTube*, 27 november 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=xxoC58fyEaE> (hämtad 2026-03-31).

³²⁶ nikkensekkei, ”Rublyovo-Arkhangelskoye – Scenario Movie”, *YouTube*, 14 november 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=WANnG7coky8&t=177s> (hämtad 28 juni 2024).

³²⁷ Se *BBC News*, 20 oktober 2005; Tarabaraina, *Archi.Ru*, 12 september 2019; det framgår dock inte av mitt källmaterial huruvida Sberbank tog över projektet direkt från Nafta eller om projektet bytte ägare fler gånger däremellan.

³²⁸ Shchukin, ”Architectural competitions: Carry on impossible to roll back”, *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 6. Kostnaden för att bebygga området uppskattas enligt texten till 10 miljarder dollar.

jovo-Archangelskoje, som var bakgrunden till arkitekturtävlingen 2014, ska ha varit ett regeringsbeslut, men när en ny tävling blir utlyst 2018 ska konceptet ha ändrats från att till största delen utgöras av kontor och hotell till en större satsning på bostäder.³²⁹

Ambitionen att göra Rubljovo-Archangelskoje till en smart stad tycks alltså komma till uttryck först i och med arkitekturtävlingen 2018. De konceptuella förslagen som tas fram dessförinnan ter sig som varandras motsatser; å ena sidan en medeltida småstad, å andra sidan ett internationellt finanscenter – båda med (väst)europiska förlagor. I det filmklipp som gestaltar Zaha Hadid Architects vinnande bidrag 2018, och som är centralt för analysen i det här kapitlet, tycks båda dessa visioner ha förenats. Här ryms både internationella företag och pittoreskt småstadsliv. Anmärkningsvärt är dock, som jag också kommer att visa i analysen, att Zaha Hadid Architects bidrag inte uttryckligen lyfter fram den smarta stadens teknologiska innovationer och särdrag, utan snarare gestaltar en dröm om att återuppbygga en småstad och en lokal gemenskap i utkanten av mångmiljonstaden Moskva.

A city comfortable for life

Zaha Hadid Architects är en av världens mest välrenommerade och prisbelönda arkitektfirmor, grundad av den irakisk-brittiska arkitekten Zaha Hadid (1950–2016). Efter Hadids död 2016 drivs Zaha Hadid Architects vidare av arkitekten Patrik Schumacher och dess formspråk karaktäriseras fortfarande av Zaha Hadids banbrytande, böljande och allt annat än rätvinkliga arkitektur. Zaha Hadid fick sitt genombrott som arkitekt i slutet av 1980-talet och hennes särpräglade stil har haft stort inflytande på 2000-talsarkitekturen, såväl estetiskt som tekniskt, det vill säga både arkitekturens form och konstruktion.³³⁰ Zaha Hadids arkitektur kan betraktas som en del av den så kallade globala, ikoniska arkitekturen (se föregående kapitel), men hennes formspråk har också tolkats som exempel på nyliberalismens arkitektoniska estetik.³³¹

På de visuella renderingarna av projektet reser sig två skyskrapor mot himlen och nedanför dem ett antal lägre byggnader i en komposition som ser ut som en stor, löst knuten rosett fångad just som är på väg att lägga sig bland träden på marken. Ingen av bilderna skvallrar om smarta teknologier eller

³²⁹ Shchukin, "Architectural competitions: Carry on impossible to roll back", *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 6.

³³⁰ Jencks 2005.

³³¹ Spencer 2016.



Bild 21. Visualisering av Rubljovo-Archangelskojes framtida gestaltning av Zaha Hadid Architects.

prylar, men byggnaderna påminner om tredimensionella grafer eller om något organiskt material; såpbubblor, årsringar, insektsbon.

I filmklippet lyser både dessa byggnader och digitala prylar (skärmar, klockor, telefoner, sensorer ...) med sin frånvaro. Istället möter vi sex karaktärer ur tre olika generationer som ska föreställa invånare i det framtida Rubljovo-Archangelskoje, gestaltade av vad som får förmodas vara skådespelare. I intervjuer i dokumentär stil beskriver de stadens egenskaper ur varsitt perspektiv. Alla karaktärer i klippet talar ryska men filmen är textad på engelska.³³² Själva intervjuerna är filmade i närbild och karaktärerna befinner sig i generiska miljöer som hade kunnat vara hämtade från vilken stad som helst; bakgrunden kan vara ett kafé, en park, en oskarp husfasad. Den första karaktären tittaren möter är Aleksej Kostin, 45 år och VD, därefter en yngre Aleksej Kostin, 25 år, följd av Roman Belov, 36 år. Därefter möter vi Anna Kostina, 38 år, Sonja Kostina, 8 år och Vladimir Kostin, 67 år. Den äldre Aleksej är iklädd kostym, skjorta och slips. Han är filmad mot en bakgrund av vad som ser ut som en kontorsbyggnad. Aleksej ler och säger:

Rubljovo-Archangelskoje är min hemstad, mitt ”lilla fosterland” så att säga. Jag har växt upp med staden under de senaste tjugo åren. Jag flyttade hit när staden började växa fram, som ung student, en frilansare. Jag var nyfiken, antar jag, eftersom den här platsen inte sålde fastigheter, som alla andra ställen runt om i

³³² Min översättning av citaten som följer är baserade på de engelskspråkiga undertexterna.

Moskva, utan en miljö att växa och utvecklas i, bland intressanta och bra människor. Och precis så var det.³³³



Bild 22. Karaktären Aleksey Kostin berättar att han bott och arbetat i Rubljovo-Arkhangelskoje sedan tjugo år tillbaka.

Aleksey talar alltså från en tidpunkt minst tjugo år fram i tiden, när området står färdigt sedan länge och han bott där sedan han var ung. I nästa intervjuscen möter vi den yngre Aleksey, frilansskribent, på ett kafé där han sitter i t-shirt och keps. Aleksey berättar:

Livet är väldigt bekvämt här, väl genomtänkt. Här finns allt jag gillar. Jag gillar att vi inte har ett centrum, utan att man kan gå hit och dit, som man själv känner för. Tre av mina vänner har förresten flyttat hit det senaste halvåret. När jag väl hade flyttat hit var det lätt att få vänner. Människor här är intressanta, pålästa, aktiva. Roman var en av de första vänner jag fick här. Han har en sådan passion för sitt arbete, gör riktigt bra kaffe. Alla vet att han är rätt person att gå till när man vill ha en god kopp kaffe.³³⁴

Roman är baristan på kaféet där den yngre Aleksey sitter. Aleksey filmas när han kliver in på Romans kafé, de hälsar igenkännande på varandra med ett ungdomligt handslag över kaféets bardisk.

³³³ A As Architecture, *YouTube*.

³³⁴ A As Architecture, *YouTube*.



Bild 23. Den yngre Aleksey, frilansskribent, kliver in på kaféet och sträcker fram handen för att hälsa på Roman, baristan.

Efter den yngre Aleksey tar Roman vid:

Jag har väldigt kräsna kunder här som har sett sig om i världen, som har en utvecklad smak för saker, som känner sig själva och inte jagar trender. De dricker inte vilket kaffe som helst. Den här platsen, dess miljö, dess arkitektur, ger en många idéer. Vårt signaturkaffe, en espresso med havssalt, har blivit stadens signum, dess symbol. Vissa reser hit för att besöka mitt kafé, för jag vill göra det bästa kaffet i världen. Staden har blivit en språngbräda för mig; den har gett mig självförtroende och energi. Vi kaffeälskare, vi känner alla varandra, vi är som en gemenskap. Aleksey träffade sin fru här på mitt kafé.³³⁵

Romans monolog ger intrycket att området är en plats för beresta människor med god smak, som sett världen för att sedan landa i Rubljovo-Archangel-skoje utan att behöva göra avkall på tillgången till kaffe av högsta kvalitet. De tre männen som först introduceras i filmklippet är alla yrkesarbetande och oavsett var de befinner sig i livet och karriären trivs de mycket bra i Rubljovo-Archangel-skoje. Aleksey den äldre har avancerat från ung frilansare till VD för ett internationellt företag (i vilken bransch framgår inte); Aleksey den yngre är frilansskribent och Roman driver sitt eget kafé. Alla tre framstår som drivna och handlingskraftiga, professionellt och socialt, egenskaper som de får utlopp för i den nya staden. Efter att Roman avslutat sin redogörelse med

³³⁵ A As Architecture, *YouTube*.

att Aleksej träffade sin fru på hans kafé, är det hemmafrun Anna Kostina 38 år, som berättar om livet i Rubljovo-Archangelskoje. Anna berättar:

Infrastrukturen här är helt fantastisk, med mycket service och många möjligheter för familjer. Allt är väldigt personligt: mina affärer, min frisör, min bank, min barnomsorg, mina restauranger, mitt yogacentrum – alla känner mig och arbetar för mig. Det här är ingen lyx, det är bara så saker är i Rubljovo-Archangelskoje. De hjälper mig att få tid över för mig själv, min man och våra barn. Det är enkelt och tryggt att ha barn här. Vi som föräldrar har inflytande över vem som undervisar våra barn och vad de lär sig. Vi ordnar fritidsklubbar för dem också. Och jag behöver inte tillbringa halva dagen med att skjutsa mina fyra barn mellan deras skolor och deras fritidsaktiviteter. Jag är glad över att våra barn har underbara vänner, och vårt liv är precis som vi vill ha det.³³⁶



Bild 24. Anna tillsammans med två av sina barn.

Anna är den första som nämner något om infrastruktur och logistik, men inte heller hon nämner något om huruvida något är ”smart” eller inte; istället underlättar områdets planering hennes vardag och ger henne möjlighet att både ägna tid åt familjen och åt sig själv. Efter Anna har turen kommit till Sonja, 8 år, som berättar om hur det är att vara barn i Rubljovo-Archangelskoje:

Vår lekplats, ”Solstaden”, är den bästa i världen. Den har höga rutschkanor, en karusell, ett slott och en labyrinth, jag kan tillbringa hela dagen där. Jag har massor av vänner här. Jag älskar dem. Och jag älskar glass. Mina föräldrar

³³⁶ A As Architecture, *YouTube*.

lägger sig inte i mitt liv så mycket, jag kan göra mina egna saker. Och pappa flyttade hit farfar nyss.³³⁷

Sonjas liv i Rubljovo-Archangelskoje låter som ett enda långt sommarlov fyllt av fri lek, vänner och glass. I den engelska översättningen används ordet *granddad*, som liksom ryskans motsvarande *dedusjka* kan betyda både morfar och farfar. Att Sonja har samma efternamn som både Anna och Aleksej (Kostina/Kostin) ger mig så här långt in i filmklippets montage av intervjuer intrycket att Sonja är dotter till Anna och Aleksej, och att det är Aleksej som sett till att hans far också flyttat till området. Och efter Sonja presenteras den pensionerade ingenjören Vladimir Kostin, 67 år. Vladimir berättar:

Jag lever livet till fullo här. Jag ägnar mig åt fågelskådning i naturreservatet på Lochin-ön, vi har femtiosex olika sorters fåglar som häckar där. På taket till mitt hus har jag satt upp tio bikupor. Tänkt dig, vi har vår egen urbana honung! Det lokala bageriet använder honungen i sitt bovetebröd, det funkalar jättebra. Kom förbi, så får du provsmaka.³³⁸

För Vladimir är den omgivande naturen källan till ett aktivt liv som pensionär i Rubljovo-Archangelskoje, och han kan också verka som biodlare mitt i den urbana miljön och bidra till bageriets lokala livsmedelsproduktion. I slutet av filmklippet återkommer den äldre Aleksej, VD:n i kostym och slips, som beskriver hur området har stärkt honom professionellt, och hur väl hans medarbetare trivs:

Jag har bott i staden i mer än tjugo år, och jag har blivit tio gånger starkare. Jag har växt professionellt, och nu leder jag ett stort internationellt företag med kontor här. Våra anställda, både nya och gamla, älskar den här platsen och vårt företagscampus, de vill inte åka härifrån. Det beror på att vi är alla tillsammans här, det är en genuin gemenskap. Vi lever tillsammans, växer tillsammans, skapar tillsammans. Staden fyller mig med energi.³³⁹

Även om det bara är Anna och Sonja som syns tillsammans i bild, i en ordlös scen där Sonja och en yngre pojke kramas med Anna sittandes på en grön gräsmatta, tycks filmen ändå gestalta hur hela familjen Kostin/a, i tre generationer, har funnit sig väl tillrätta i Rubljovo-Archangelskoje oavsett var i livet i familjemedlemmarna befinner sig. Aleksej den yngre och baristan Roman visar hur även yngre personer kan flytta till Rubljovo-Archangelskoje

³³⁷ A As Architecture, *YouTube*.

³³⁸ A As Architecture, *YouTube*.

³³⁹ A As Architecture, *YouTube*.

utan att gå miste om möjligheter att växa som företagare eller få nya vänner och så småningom bilda familj. Ingen av karaktärerna nämner något om smarta teknologiers eventuella närvaro i Rubljovo-Archangelskoje – den tycks vara djupt ”inbäddad i den urbana väven”³⁴⁰. Istället betonas hur området möjliggör sociala och professionella relationer för alla generationer. Jämfört med det väldiga Moskva framstår Rubljovo-Archangelskoje som ett gemytligt och småskaligt lokalsamhälle, utan att för den sakens skull göra avkall på möjligheterna att driva storskaligt och internationellt företagande på området, som den äldre Aleksej vittnar om, eller möta människor utifrån, som kunderna som besöker Romans kafé.

Scenerna där Aleksej, Aleksej, Roman, Anna, Sonja och Vladimir berättar om det bekväma och aktiva livet varvas med grafik som visar hur området ska bebyggas. Med tredimensionella kartor, färgfält och symboler visas vad de olika byggnaderna ska utgöra: bostäder, kontor, skolor, butiker, idrottsanläggningar och vårdcentraler. Linjer i olika färger rör sig i olika sträckningar genom området, varje färg representerar ett trafikslag: tunnelbana, spårvagn, bussar och vattentaxi. Ett stapeldiagram vid sidan av kartan visar hur många invånare området beräknas rymma efter att byggandet, uppdelat i fem etapper, är fullbordat. De grafiska inslagen befinner sig alltså på ett annat tidsplan jämfört med de personliga berättelserna, eftersom grafiken visar hur staden kommer att *bli*, men ännu inte är.



Bild 25. Utomhusbio i Rubljovo-Archangelskoje. Kartan i övre vänstra hörnet visar var i området scenen utspelar sig.

³⁴⁰ ”Rublyovo-Arkhangelskoye smart city”, *Zaha Hadid Architects*.

Den tredje sortens scener i filmklippet utgörs av animerade vyer föreställande det färdigställda Rubljovo-Archangelskojes gatuliv under växlande årstider. Människor cyklar och promenerar längs bilfria stråk och längs med gator där bilar samsas med självkörande fordon och spårvagnar. Gatorna kantas av byggnader i Zaha Hadids karaktäristiska, böljande stil, om än inte fullt så futuristiska som i de renderingar som visas på Zaha Hadid Architects hemsida. I en vy visas ytterligare en aktivitet i området – utomhusbio med en rullprojektor som visar en svartvit film. Bland de futuristiska fordonen i denna framtid framstår både projektorn och den svartvita filmen som en anakronism, som något som hör hemma i en annan, mycket mer avlägsen tid. Det tycks nästan lite för bra för att vara sant att den svartvita filmen dessutom kan visas utomhus i fullt dagsljus.

För att filmklippet ska framstå som en trovärdig gestaltning av det framtida Rubljovo-Archangelskoje kräver det alltså att tittaren accepterar att det är ett montage av klipp som trots sina skillnader i teknik och framställning tillsammans skildrar Zaha Hadid Architects vision för den smarta staden i Moskvas västra utkant. Men om den digitala infrastrukturen inte är framträdande i klippet – vad är det då vi ser?

Konturer av en kärnfamilj

Ur filmklippets montage av intervjuade karaktärer tycks det alltså istället för smarta teknologier framträda en familj, om än aldrig i bild tillsammans. Det som möjligen komplicerar bilden är att både den tjugofemåriga frilansskribenten och den fyrtiofemåriga VD:n, med en bakgrund som ospecificerad ”frilans” i den engelska översättningen, har samma namn. Är de samma person, skildrad i två olika tider av livet? En där den tjugofemåriga Aleksej Kostin flyttar till området som ung frilans och träffar Anna på Romans kafé (även om hon då måste ha varit i tonåren) och en där han tjuugo år senare blickar tillbaka på livet? Här finns ett slags ologisk lucka, men för den som bara ser montaget i ett svep är det svårt att hinna lägga märke till det. Den observanta tittaren noterar också att den äldre Aleksej kallar Rubljovo-Archangelskoje för sitt ”lilla fosterland” (*little motherland*, i den engelska översättningen). Montaget kan med andra ord betraktas inte bara som gestaltningen av en bekväm stad; utan också som en specifikt rysk stad, som om det smarta Rubljovo-Archangelskoje växt fram ur det ryska Moderkörtet (se kapitel 3).

Istället för att låta framtidens teknologier träda fram låter montaget alltså ana konturerna av en kärnfamilj. Av filmklippet framgår också att Anna

Kostina har fyra barn, och förutom Sonja syns också ytterligare ett barn i bild. Anna tycks ta stort ansvar för sina barns tillvaro och hon skjutsar dem till skolor och aktiviteter; hon säger uttryckligen att hon betraktar barnomsorg som en tjänst som avlastar just henne, och hur hon slipper skjutsa barnen över långa avstånd mellan hem, skola och fritidsaktiviteter. Ingen av männen i filmen nämner något om barn, barnomsorg eller huruvida de engagerar sig i sina barns liv; det förefaller vara Annas uppgift.

Att Anna beskrivs som hemmafru kan betraktas i ljuset av hur hemmafru-idealet fått ett uppsving i Ryssland sedan Sovjetunionens fall.³⁴¹ Under 2000-talet får idealet fäste i den ryska medelklassen samtidigt som frågan om familjebildning och reproduktion allt mer utmålas som en nationell angelägenhet.³⁴² När Vladimir Putin i ett tal 2006 adresserar de låga födslootalen i Ryssland, introducerar han ett statligt, ekonomiskt bidrag till alla kvinnor som föder fler än ett barn, som ett sätt att kompensera för inkomstbortfall för de kvinnor som behöver avstå lönearbete till förmån för sörja för barnen, och på så sätt öka incitamenten för familjer att skaffa fler barn.³⁴³

Senare kommer den ryska familjepolitiken inte längre bara handla om att ekonomiskt kompensera kvinnor för att få dem att skaffa fler barn. De låga födslootalen omformuleras som något som inte bara är grundat i, och kan avhjälpas med, förbättringar av kvinnors och familjers ekonomiska, materiella förutsättningar. Istället flyttar ultrakonservativa organisationer, med den rysk-ortodoxa kyrkan i täten, fram sina positioner och menar lågt barnafödande handlar om bristen på ”traditionella ryska värderingar” och en kris för familjen som institution.³⁴⁴ Det är ett påstående som också omfamnas av politiskt konservativa och nationalistiska strömningar, ända upp till den

³⁴¹ Zhanna Kravchenko, ”Everyday Continuity and Change: Family and Family Policy in Russia”, i *And They Lived Happily Ever After: Norms and Everyday Practices of Family and Parenthood in Russia and Eastern Europe*, red. Helene Carlback, Yulia Gradszkova & Zhanna Kravchenko (Budapest: Central European University Press, 2012); Daria Ukhova, ”Back to ’Traditional’ Family Values? Trends in Gender Ideologies in Russia, 1994–2012” *Europe-Asia Studies* 75:3 (2023) s. 446–467.

³⁴² Ukhova 2023.

³⁴³ Anna Rotkirch, Anna Temkina, & Elena Zdravomyslova, ”Who Helps the Degraded Housewife? Comments on Vladimir Putin’s Demographic Speech” *The European Journal of Women’s Studies* 14(4) (2007) s. 349–357. Detta ”andrabarnsbidrag” betraktades av vissa som ett skifte från en nyliberal familjepolitik där var familj och/eller kvinna förväntades klara sin egen försörjning, och bidrag baserades på inkomst, till en mer konservativ bidragsmodell där varje familj, oavsett inkomst, stod i centrum.

³⁴⁴ En kris som de ultrakonservativa anser att redan Sovjetunionen lade grunden för, genom att göra det enklare att begära skilsmässa och legalisera aborter, bland annat. Se Katharina Bluhm & Martin Brand, ”’Traditional values’ unleashed: The ultraconservative influence on Russian family policy”, i *New Conservatives in Russia and East Central Europe*, red. Katharina Bluhm & Mihai Varga (New York: Routledge, 2018).

politiska eliten och in i Kreml. Att kvinnor inom ramen för en traditionell kärnfamilj skaffar många barn – helst fem – anses avgörande för att hindra den ryska nationen från undergång, och för att bibehålla Rysslands status som ”supermakt”. Den ryska familjepolitiken under 2010-talet anses med andra ord vara avgörande inte bara för landets demografiska utveckling, utan också för landets geopolitiska särställning i världen.³⁴⁵

Den heterosexuella fyrbarnsfamilj som anas i Zaha Hadid Architects filmklipp är måhända lite för liten för de ultrakonservativa storfamiljskrarna som helst vill se att kvinnor föder minst fem barn, men ändå tillräckligt distinkta för att inte väcka farhågor om att kärnfamiljen som institution skulle kunna hotas av Moskvas förnyelse. Inte heller tycks den hotas av att området möjligen är så inspirerande att papporna vill arbeta hela tiden, eftersom även mammornas omsorgsarbete underlättas av att områdets serviceinfrastruktur finns inom nära räckhåll. Att området gestaltas av modern, nyskapande arkitektur står alltså inte i motsats till traditionell familjebildning, tvärtom; här kan mammorna stanna hemma med barnen och tillbringa övrig tid med att ta hand om sig själva, sin ekonomi, sitt utseende och sin kropp.

Det aktuella filmklippet är producerat av tyska Morean, ett Berlinbaserat företag specialiserat på visualiseringar och 3D-animationer av arkitektur, infrastruktur och produktdesign. Zaha Hadid Architects är en av deras återkommande kunder, åt vilka de tar fram animationer och renderingar av arkitektoniska projekt och bidrag till arkitekturtävlingar. I en intervju med ArchDaily 2015 beskriver Gonzalo Portabella, en av Moreans grundare, hur processen med att ta fram en animation brukar börja:

Allt startar med ett tydligt, målorienterat koncept. Vårt mål är alltid att karva ut konceptets centrala budskap. Sedan funderar vi på hur man på bästa sätt kan levandegöra det. Det kan vara fotorealistiska animationer, inspelningar, drönarflygningar, diagrammatiska animationer, handritade teckningar eller videointervjuer med projektets intressenter.³⁴⁶

Portabella säger att den största utmaningen är att klargöra ett komplext projekt för att det ska vara lättkommunicerat mot en bredare publik, en publik som ”inte nödvändigtvis är bekant med de tekniska aspekterna”. Därför, menar Portabella, är det nödvändigt att prioritera vissa delar av ett pro-

³⁴⁵ Bluhm & Brand 2018.

³⁴⁶ Patrick Lynch, ”The Future of Architecture Visualization: An Interview with Morean Digital Realities and Zaha Hadid Architects.” *ArchDaily*, 19 november 2015, <https://www.archdaily.com/777383/the-future-of-architecture-visualization-an-interview-with-morean-digital-realities-and-zaha-hadid-architects> (hämtad 2026-01-04).

jekt mer än andra, så att resultatet blir en ”spännande film som folk uppskattar att titta på.”³⁴⁷ På sajten Archipreneur intervjuas Portabella tillsammans med Moreans andra grundare, Philipp Eckhoff, där deras företag beskrivs i beundrande termer som en framgångsrik start-up med en unik förmåga att förmedla ”den emotionella drivkraften bakom varje projekt.”³⁴⁸ I fallet med filmklippet som gestaltar Zaha Hadid Architects vision för Rubljovo-Archangelskoje tycks Morean ha upprepat detta recept på framgång: här lyser de tekniska aspekterna av den smarta staden med sin frånvaro till förmån för en mer personlig, mänsklig och känslomässig gestaltning av det nya området. Jämfört med exempelvis de filmklipp som gestaltar Nikken Sekkeis bidrag till samma arkitekturtävling, består de senares enbart av animerade vyer och människor, både i det klipp som fokuserar på området som helhet och det klipp som presenterar animerade scenarier, där mänskliga karaktärer förvisso presenteras med varsitt förnamn men är animerade med en tvådimensionell, stiliserad estetik.

Men sett till projektet Rubljovo-Archangelskojes historia och det faktum att det är ett sprillans nytt område som ska bebyggas går det att anta att Zaha Hadid Architects och Moreans klipp också tjänar som ett slags *placemaking*, det vill säga syftet är inte bara få människor att kunna placera projektet geografiskt på en karta utan också att få det att förknippas med en viss känsla, atmosfär, status – och locka en eftertraktad, kreativ och ekonomiskt stark medelklass som kan köpa bostäder och därmed investera i området.³⁴⁹ Filmklippet stämmer bra in på hur Monica Degen och Isobel Ward menar att framtida städer brukar gestaltas. Det görs enligt dem framförallt på två sätt:

För det första, [i] prognoser och projiceringar av ekonomisk tillväxt, miljömässig hållbarhet, demografisk förändring, uppskattade besöksiffror; och för det andra, genom att skapa scenarier, visioner och tillbakablickar som inger försäkran hos investerare och engagerar allmänheten på ett känslomässigt plan kring hur framtiden kommer kännas och se ut som. Således, för att framtidens landskap ska kommuniceras effektivt, måste de visualiseras på ett övertygande sätt.³⁵⁰

³⁴⁷ Lynch, *ArchDaily*, 19 november 2015.

³⁴⁸ ”How One Animation Company Visualizes Architectural Projects through Emotional Storytelling”, *Archipreneur*, 27 oktober 2015, <https://archipreneur.com/how-one-animation-company-visualizes-architectural-projects-through-emotional-storytelling/> (hämtad 2026-03-21).

³⁴⁹ Monica Degen & Isobel Ward, ”Future Urban Imaginaries: Placemaking and Digital Visualizations”, i *Seeing the City Digitally: Processing Urban Space and Time*, red. Gillian Rose (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).

³⁵⁰ Degen & Ward 2022, s. 113.

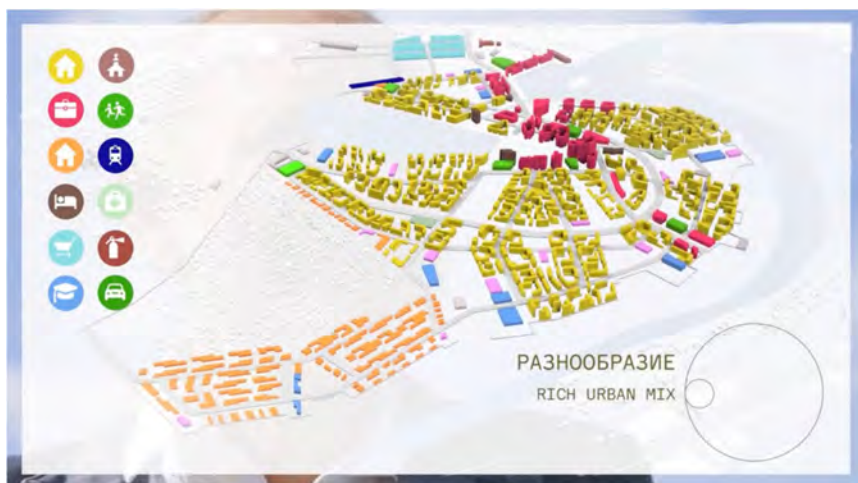


Bild 26. Grafik ur Zaha Hadid Architects filmklipp.

Filmklippet som visar Zaha Hadid Architects tilltänkta stad överensstämmer väl med vad Degen och Ward räknar upp, där grafik över siffror och projektets olika faser varvas med mer personligt förpackat innehåll, i det att de tänkta, framtida invånarna berättar om det bekväma livet i staden. De personliga berättelserna fungerar också "tillbakablickande" (*backcasting*, i Degen och Wards original). Filmklippet gestaltar framtiden i imperfekt, i ett slags mytisk, bakåtblickande framtid: invånarna *flyttade* till Rubljovo-Archangel'skoje, det vill säga till en stad som ännu inte finns, men som i berättelsen i filmklippet har funnits så pass länge att människorna också har en historia på platsen; Aleksej *träffade* sin fru på Romans kafé, och den äldre Aleksej *flyttade* till området för tjugo år sedan. Detta tempus ger området en urban, om än påhittad, historisk förankring, trots att det egentligen saknar just detta; det är inget område som renoveras eller genomgår en arkitektonisk eller teknologisk uppdatering, utan byggs på ett område som inte haft någon urban bebyggelse tidigare. Att karaktärerna i filmklippet pratar om området som om de har bott där under en längre tid ger den nya staden en förankring i tiden och skänker det oetablerade en fiktiv historia. Filmklippet kan alltså sägas vara en önskebild från en mytisk framtid som ännu-inte-är, men vänder sig bakåt i tiden för att retoriskt förankra den. Det är en framtid i det förlutnas form. Men de tidsrymder som förekommer i filmklippet gör inga långa historiska kliv; den äldre Aleksejs vittnesmål antyder att det rör sig om en tidsperiod om cirka tjugo år. Det är inte den mytiska Historien med stort H som gestaltas; inte mänsklighetens, inte nationens, inte Moskvas historia. Det är den lilla historien, den vardagliga, den som är livets gång. Och den

historien är, i filmklippet, en historia som tvärtemot de stora historiska berättelserna inte handlar om maktkamp, krig, stora ledare och dramatiska händelser. Den lilla historien saknar detta; karaktärerna i filmklippet lever ett bekvämt liv, i en bekväm tid, utan dramatiska händelser som ställer till det i livet för dem. De tycks leva ett liv som, liksom Zaha Hadid Architects arkitektur, saknar tvära avbrott och rätvinkliga vägskäl. Det är ett liv i vilket man kan, för att parafrasera den yngre Aleksej, ”gå hit och dit, som man själv känner för.” Det är ett liv utan konflikter, utan avgörande vägval. Ett mytiskt liv.

Men att gestaltningen i filmklippet låter antyda att det också är ett liv som inte utmanar kärnfamiljens ramar eller begränsar möjligheten att bilda en stor familj talar inte nödvändigtvis för att filmklippets primära målgrupp är medelklassens barnfamiljer som söker ett mer bekvämt liv utanför storstadens täta trafik och stora avstånd. Det ska sannolikt också gestalta Zaha Hadid Architects masterplan för andra intressenter. Sberbank, som driver projektet, behöver få igen investeringarna de gjort i och med att de förvärvade projektet – de behöver se ett område som människor är villiga att köpa fastigheter och etablera sig i både privat och affärsmässigt. Det ligger i deras intresse att sätta området på kartan. I juryn för arkitekturtävlingen 2018, som vinnas av Zaha Hadid Architects bidrag, sitter bland annat Sberbanks vice VD Stanislav Kuznetsov, tillsammans med Moskvas vice borgmästare Marat Chusnullin och – inte överraskande – stadsarkitekt Sergej Kuznetsov.³⁵¹ Utöver det att *smart city* nämns i klippet finns det däremot inte mycket som talar för att den här staden är smart, i den bemärkelsen att närvaron och tillämpningen av smarta, digitala teknologier genomsyrar staden. Det som träder fram när de smarta teknologierna hamnar i bakgrunden, ”inbäddade i Rubljovo-Archangelskojes urbana väv”, är emellertid ett liv med konservativa konturer. Det påminner om Zarjadieparken, vars nedbäddade, dolda infrastruktur möjliggör för en bild av nationen att träda fram. I Zarjadieparken i stor skala; i Rubljovo-Archangelskoje i det lilla livets skala.

³⁵¹ I juryn ingick också Andrej Likachev, generaldirektör för AO Rubljovo-Archangelskoje, Kristin Feireiss, (som också konsulter i produktionen av utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* i den ryska paviljongen vid Venedigs arkitekturbiennial 2016 och är medgrundare till Aedes Architectural Forum i Berlin, som gör en utställning om det nya Moskvas arkitekturtävlingar 2014); Ingo Kanehl, chef för tyska ASTOC, som vann arkitekturtävlingen för Rubljovo-Archangelskoje 2014; och Andreas Kipar, VD och grundare av arkitektfirman LAND Milano (som vann arkitekturtävlingen ”Khodynka Park” 2014) Se Tarabarina, *Archi.Ru*, 12 september 2019; ”Rublyovo-Archangelskoje smart city”, *Zaha Hadid Architects*. Titlarna avser den post respektive jurymedlem hade vid tidpunkten för tävlingen. Marat Chusnullin är sedan 2020 Rysslands vice premiärminister.

Det smarta vetandets arkitektur

Gemensamt för den smarta stadens uttolkare, både förespråkare och kritiker, är att de anser detta slags stad befinna sig i ett annat medieparadigm än massmediernas; den förutsätts vara en stad av, för och med *big data*, där datainsamling, dito bearbetning och visualisering är det som gör staden. Den smarta staden utformas alltså inte i huvudsak i relation till traditionella massmedier; den gestaltas i prognosticerande scenarier snarare än filmiska scener.³⁵² I sin studie av sydkoreanska Songdo, som beskrivs som en *state of the art*-smart stad, en stad som ”byggs av data”, beskriver Orit Halpern hur arkitekturen och den bebyggda gestaltningen av Songdo spelar en underordnad roll jämfört med datainfrastrukturens utbredning.³⁵³ Songdo, menar Halpern, är snarare gestaltat av banal dussinarkitektur än av globala stjärnarkitekters ikoniska verk, och det visar enligt henne på datans överordnade roll i den smarta staden. I projektet Rubljovo-Archangelskoje är arkitekturen, och i synnerhet arkitekternas stjärnbeströdda namn, tvärtom något som framhävs tydligt. Men i Zaha Hadid Architects egen beskrivning av projektet framgår att de använt sig av ”3D-simulationer för energi- och urbana scenarier”.³⁵⁴ Utformningen av Rubljovo-Archangelskoje framstår alltså, lika mycket som den smarta staden, som sprungen ur just databaserade scenarier, det vill säga ur samma medieteknologiska paradigm. Patrik Schumacher, som sedan 1990-talet haft en framträdande position i Zaha Hadid Architects och 2016 tar över ledarskapet, myntar begreppet *parametricism* som namnet på det slags arkitektur för vilken byrån går i bräschen. Termen som med tiden får viss spridning härrör ur det bredare begreppet ”parametrisk design”, som avser en designprocess präglad av digitala verktyg och där själva modelleringen sker genom att på datoriserad väg och med hjälp av algoritmer bearbeta olika parametrar, det vill säga olika faktorer och förutsättningar som förväntas inverka på slutresultatet.³⁵⁵ I den parametriska designprocessen utformas resultatet alltså inte bara efter hur arkitekten tänker sig att byggnaden eller landskapet ska ”se ut”, utan också utifrån omkringliggande faktorer, till exempel vad gäller den omgivande miljön, energiätgång, logistik, organisa-

—
³⁵² Se exempelvis Kitchin, Lauriault & McArdle 2015.

³⁵³ Halpern 2015, s. 6–7.

³⁵⁴ “[...] energy and urban scenarios”, i original. Se ”Rublyovo-Archangelskoye smart city”, *Zaha Hadid Architects*.

³⁵⁵ Matthew Poole & Manuel Shvartzberg, ”Introduction”, i *The Politics of Parametricism: Digital Technologies in Architecture*, red. Matthew Poole & Manuel Shvartzberg (London: Bloomsbury, 2015).

tion och så vidare.³⁵⁶ Alla dessa parametrar omvandlas till data, som med hjälp av algoritmer bearbetas till ett designförslag, en form. Begreppet parametrisk design används därför ofta synonymt med algoritmisk design, och är som metod inte avgränsad till enbart arkitektur utan förekommer också inom andra designområden. Inte heller är parametrisk design i sig förknippad med en särskild typ av formspråk eller stil, utan syftar snarare på själva processen; att ge form åt något och på vägen överlåta designbeslut åt en digital process. Detta slags process är i sin tur också själva sinnebilderna av hur exempelvis smarta städer är tänkta att kontinuerligt fungera, det vill säga att samla in stora mängder urban data – parametrar – som på algoritmisk väg bearbetas och vars uträkningar inte sällan gestaltas i olika typer av visualiseringar som sedan ligger till grund för mänskliga eller automatiserade beslut på en mängd områden.³⁵⁷ De arkitektoniska gestaltningar som den parametriska, digitala designprocessen åstadkommer kan med andra ord betraktas som en visualisering av algoritmiska beräkningar; ett slags diagram.

När Patrik Schumacher utropar *parametricism* som ”the great new style after modernism” 2009 menar han att de nya verktyg för digital animation, programmering och modellering som växt fram sedan 1990-talet inte bara erbjuder arkitekter nya sätt att arbeta, utan också ett nytt sätt för arkitekturen att förhålla sig till rum, stad och samhälle.³⁵⁸ Parametricismen, menar Schumacher, innebär ”äntligen slutet på den övergångsperiod präglad av osäkerhet, som utlöstes av modernismens kris och som karaktäriserades av kortlivade episoder av postmodernism, dekonstruktivism och minimalism”.³⁵⁹ Tack vare de parametriska arbetsmetodernas förmåga att hantera stora mängder data är parametricismen enligt Schumacher väl lämpad för storskaliga och komplexa urbana projekt, vilket han menar illustreras av det faktum att Zaha Hadid Architects parametriska arkitektur vunnit flera stora arkitekturtävlingar runt om i världen. Schumacher menar att parametricis-

³⁵⁶ Att skapa arkitektur utifrån ett abstrakt, datafierat sätt istället för med tvådimensionella skisser som sedan omsätts i statiska tredimensionella modeller måste inte nödvändigtvis ske med hjälp av en dator; Gaudí anses vara ett exempel på en arkitekt som arbetade på det här sättet med fysiska tredimensionella modeller, uppbyggda av tex trådar och tyngder som utgjorde olika slags ”parametrar” som kunde justeras i modellen. Se ”Parametric architecture”, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Parametric_architecture (hämtad 2026-04-01)

³⁵⁷ Halpern 2015, Mosco 2019, Halegoua 2020.

³⁵⁸ Patrik Schumacher, ”Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design” *AD Architectural Design: Digital Cities*, 79:4 (2009) s. 14–23. Läst via <https://patrikschumacher.com/parametricism-a-new-global-style-for-architecture-and-urban-design/> (hämtat 2026-04-10)

³⁵⁹ Schumacher 2009, första stycket.

men svarar mot det postindustriella samhällets komplexitet och heterogenitet på ett sätt som den modernistiska arkitekturen med dess utgångspunkter i klassisk geometri inte längre är förmögen att göra.³⁶⁰ När en modernistisk arkitekt som Le Corbusier sökte bringa ordning i naturen genom räta vinklar och linjer menar Schumacher att parametricismen bejakar naturens komplexitet snarare än att försöka kuva den. Parametricismens estetik kännetecknas därför av ”den ordnade komplexitetens elegans och känslan av ett sömlöst, flytande tillstånd, precis som naturliga system.”³⁶¹ Parametricismen, menar Schumacher, förhåller sig till skillnad från modernismen inte till rum och rymd som något som vare sig universellt eller tomt på innehåll; parametricismen opererar snarare i fält fulla av innehåll, som vore de redan fyllda av något flytande, rörligt och svärmiskt, ett innehåll utan fasta kategorier eller former med tydliga avgränsningar – som en stad utan landmärken, riktlinjer eller gränser att navigera kring. För parametricismen är världen och staden organisk, inte geometrisk; och parametrisk arkitektur är den bäst lämpade för att hantera och gestalta denna organiska, självorganiserande massa genom tekniker som ”känner igen, mäter och simulerar de komplexa mönster som härrör ur självorganiserade processer.”³⁶² Parametricismen är med andra ord nära besläktad med de systemvetenskapliga teorier om självreglerande system som utgjorde cybernetikens grundvalar (se kapitel 2).

För Patrik Schumacher innebär parametrisk arkitektur också att parametricismen per definition är apolitisk, i det att den inte är utformad baserad på arkitektens egna omdömen, tolkningar och tecken; den är ett slags visualisering av arkitektens själva förutsättningar och som sådan är den i sig politiskt neutral.³⁶³ Arkitekturen bör svara mot samhälleliga förutsättningar, menar Schumacher, det vill säga vara lyhörd för de sociala, ekonomiska och politiska kontexter den verkar i, men inte i bemärkelsen att den *lägger sig i* samhällsfrågor utan snarare bara utgör en återspeglning av dem. Som Schumacher själv formulerar det:

Arkitekturen kan inte betrakta sig själv som ett alternativ till de politiska processerna i sig och måste lämna politisk-ekonomiska innovationer och utvecklandet av radikala politisk-ekonomiska alternativ till politikens och ekonomins

³⁶⁰ Schumacher 2009, avsnitt ”IV. Parametricist vs. Modernist Urbanism”.

³⁶¹ Schumacher 2009, avsnitt ”I. Parametricism as Style”.

³⁶² Schumacher 2009, avsnitt ”IV. Parametricist vs. Modernist Urbanism”.

³⁶³ Patrik Schumacher, ”The Historical Pertinence of Parametricism and the Prospect of a Free Market Urban Order”, i *The Politics of Parametricism: Digital Technologies in Architecture*, red. Matthew Poole & Manuel Shvartzberg (London: Bloomsbury, 2015).

arenor. Arkitekturen har ingen kapacitet att lösa politiska kontroverser. Politik och aktivism skulle överlasta och spränga arkitekturen som disciplin.³⁶⁴

Det ligger, enligt Schumacher, inte på arkitektens bord att ge sig in i politiska debatter, utan enbart att vara ett slags samhällelig barometer som identifierar vilka politiska vindar som blåser och sedan omsätter dem via det algoritmiska ritbordet utan att själv uttrycka en egen ståndpunkt. Den parametricistiska arkitekturen antas med andra ord utgöra en visuell och rumslig *presentation* av samhället, där samhället förstås som summan av olika parametrar, scenarier och relationer dem emellan – och denna presentation som sådan anses därmed vara objektiv: den framställer verkligheten som den är.³⁶⁵ I och med att parametricismen bygger på en mängd parametrar, baserade på databaserade modelleringar av olika ”scenarier”, finns hos Schumacher en antydning om att parametricismens arkitektur heller inte *kan* inte ha en åsikt om verkligheten, för den *är* verkligheten, på samma sätt som den smarta stadens datavisualiseringar och grafer antas vara en presentation – inte en representation – av verkligheten.³⁶⁶ Parametricismens arkitektur och den smarta staden, som Halpern beskriver den, kan alltså sägas förenas i samma epistemologiska paradigm; data representerar inte verkligheten eller vad vi kan veta om den – data *är* verkligheten och verkligheten är data. Tillsammans med Robert Mitchell utvecklar Halpern i boken *The Smartness Mandate* denna idé om det smarta som ett epistemologiskt paradigm – ett slags ”smart vetande”:

Termen ”*smartness*” brukar förknippas med digitala teknologier eller miljöer – till exempel smarta telefoner, smarta städer eller smarta bilar. Kritiska analyser har på goda grunder fokuserat på ursprung, löften och faror med dessa miljöer och teknologier. Vi föreslår däremot att *smartness*, som begreppet självt antyder, först och främst ska betraktas som en epistemologi: med andra ord, ett sätt att veta och representera världen så att man kan agera på och inom denna värld.³⁶⁷

Rubljo- Archangelskojes parametricistiska arkitektur kan utifrån Schumachers texter med andra ord betraktas som ett utslag av denna *smartness*, detta sätt att veta om världen och arkitekturens förutsättningar. Men som en rumslig och visuell gestaltning av data är den parametricistiska designen

—
³⁶⁴ Schumacher 2015, s. 19.

³⁶⁵ Se också Lorraine Daston & Peter Galison, *Objectivity* (New York: Zone Books, 2010).

³⁶⁶ Se Halpern 2015.

³⁶⁷ Orit Halpern & Robert Mitchell, *The Smartness Mandate* (Cambridge: MIT Press, 2022) s. xi. Här använder alltså författarna ordet ”representera” (*representing* i original), men jag tolkar det som att de syftar på visualiseringar och gestaltningar som jag skulle säga *presenterar* världen.

också en estetisk framställning av världen. Så sammanfaller den smarta staden Rubljovo-Archangelskoje med parametricismen inte bara på ett data-drivet teknologiskt och epistemologiskt plan, utan också ett estetiskt; med Halperns terminologi, *beautiful data*.³⁶⁸ Samtidigt återkommer Schumacher i sitt parametricistiska manifest flertalet gånger till liknelsen mellan parametricismen och *naturen*. Till skillnad från modernismen *bejaktar* parametricismen ”det naturliga”, det svärmade, det rörliga. Det arkitektoniska framsteg som Schumacher hävdar att parametricismen är tycks trots det alltså uppehålla sig vad Benjamin och Buck-Morss skulle kalla för en förstelnad, naturhistorisk tid, där det nya – parametricismen – kläs i naturens former och retorik. Så är också en arkitektur som *fångar* eller *fryser* en rörelse.³⁶⁹ I visualiseringarn av Rubljovo-Archangelskojes arkitektur är det ingenting som flödar. Den rosetliknande formen är stilla. Flödet är ett fossil.

Men för att parametricismen ska få fritt spelrum och kunna skapa en parametrisk, urban ordning i en komplex, postindustriell värld, menar Schumacher – och på den här punkten är han tydlig – är nyliberalismen nödvändig som politiskt och ekonomiskt system för att säkra fri konkurrens där *best design practice* inom arkitekturen (läs: parametricism) vinner mark genom marknadens ”naturliga” urval. Nyliberalismens fria marknader förhindrar dessutom att urbana landskap blir ett mischmasch av halvdan och likriktad arkitektur som beställs av likgiltiga byråkrater snarare än privata klienter, enligt Schumacher.³⁷⁰ Moskvastorsatsning på arkitektonisk förnyelse, ledd av stadsarkitekt Sergej Kuznetsov, torde alltså passa Schumacher som hand i handske, vilket ju inte minst bevisas av att Zaha Hadid Architects vinner den internationella tävlingen om att utforma Rubljovo-Archangelskojes masterplan. Kuznetsov strategi är, som jag visat i föregående kapitel, en uttalad ambition om att lyfta det arkitektoniska beslutsfattandet bort från ”likgiltiga tjänstemän” till tävlingsjurys, där konkurrensen ska sporra deltagarna att ta fram de allra bästa, högkvalitativa och mest unika gestaltningarna för det nya Moskva.

Medan nyliberalismen enligt Schumacher är en garant för högkvalitativ arkitektur utan politiska anslag, anser han också att representativ demokrati (som enligt Schumacher är den form av politiskt system som ”de mest avancerade staterna” i 2000-talets värld tenderar att ha) gör politisk arkitektur överflödig. I en representativ demokrati ”professionaliserar politiken och

³⁶⁸ Halpern 2015.

³⁶⁹ Jencks 2005, s. 158.

³⁷⁰ Schumacher 2015, 38–39.

kanaliserar alla former av politiskt inflytande, förhandling och beslutsfattande” vilket ”frigör konst, vetenskap, utbildning, arkitektur med mera från bördan att behöva bli verktyg för politisk agitation.”³⁷¹ Det här skriver han 2015 – och tre år senare vinner alltså hans Zaha Hadid Architects arkitekturtävlingen för Rubljovo-Archangelskoje i ett land vars statskick knappast kan betraktas som en representativ demokrati längre. Inte heller förefaller livet i Rubljovo-Archangelskoje gestaltat utan politiskt konservativa konturer. Det tyck som att också Zaha Hadid Architects, på samma sätt som Diller Scofidio + Renfro när de utformade Zarjadieparken, fortsatte sin drömsömn om vad Ryssland var också efter det som borde ha varit den första väckningsimpulsen under våren 2014. Hos Zaha Hadid Architects en dröm mycket lik den som präglade den ryska paviljongen i Venedig 2012; drömmen om en värld av kod, en värld av data, och arkitektur som inte gör annat än att presentera den som den är. Objektivt, apolitiskt, smart. *Naturligt*.

Tillbaka till passagera

Trots att både den smarta staden och Zaha Hadid Architects parametricistiska design antas utgå ifrån att världen är data, skiljer sig Zaha Hadid Architects filmklipp från gängse gestaltningar av den smarta staden – i synnerhet de producerade av teknikföretag, som tenderar att i hög utsträckning präglas av digitala, och inte sällan abstrakta, visualiseringar och animationer.³⁷² Här ges den smarta staden bokstavligen inte bara ett mänskligt ansikte utan flera sådana. De animerade vyerna över gatulivet i området utgår ifrån marknivå; här finns inga (digitalt animerade) drönarvyer eller ett distanserat fågelperspektiv som enligt Nick Dunn och Paul Cureton ”återspeglar digital visualitet snarare än faktisk [mänsklig] rumslig erfarenhet”.³⁷³ Också de grafiska inslagen tycks mänskliga i sin skala, där staden är förminskad och byggnader och kvarter visas som förenklade, klosslika former, inte olikt en traditionell, fysisk, arkitektonisk modell över en stad eller stadsdel i förminskad skala. Jämfört med de exempel som lyfts fram av Gillian Rose och Dunn och Cureton som visar att smarta städer tycks framstå som något skapat av en dator, för en dator,³⁷⁴ ter sig gestaltningen av Zaha Hadid

³⁷¹ Schumacher 2015, s. 21.

³⁷² Gillian Rose, ”Look InsideTM: Corporate Visions of the Smart City” i *Geomedia Studies: Spaces and Mobilities in Mediatized Worlds*, red. Karin Fast et al. (New York: Routledge, 2017); Nick Dunn & Paul Cureton, *Future cities: A visual guide* (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020).

³⁷³ Dunn & Cureton 2020, s. 19.

³⁷⁴ Dunn & Cureton 2020; Rose 2017.

Architects vision av den smarta staden Rubljovo-Archangelskoje överraskande icke-digital i sitt uttryck. Zaha Hadid Architects YouTube-klipp om Rubljovo-Archangelskoje tycks snarare knyta an till arkitekturens förkärlek för film och scener, som redan en modernist som Le Corbusier gav uttryck för.³⁷⁵ Medan Rubljovo-Archangelskojes utformning sägs vara baserad på beräkningar av energiåtgång och urbana scenarier, tycks det ändå som att arkitekturen kräver just filmiska scener för att framställa arkitekturen som mänsklig och tala ett emotionellt språk, som om datans språk, eller gestaltningen av tekniska lösningar, inte är förmögen till detta.

Det tycks med andra ord som att inte bara *scenariot*, utan också *scenen* – i bred bemärkelse – fortfarande är central för att exponera Rubljovo-Archangelskojes *utställningsvärde*. Utställningsvärde är för Benjamin en egenskap hos varan utöver dess bruks- eller bytesvärde, och som uppstår i just 1800-talets parisiska passager. I passagernas skyltfönster, liksom i de senare varuhusens, är varorna begärliga också för den som varken har bruk för eller råd att köpa dem.³⁷⁶ I passagerna uppstår, enligt Benjamin, den fetischiserande blicken på varan. Benjamin använder också begreppet utställningsvärde i essän *Konstverket i reproduktionsåldern*, för att beskriva hur de moderna, mekaniska teknologierna för reproduktion påverkar konsten. I denna mekaniska reproduktionsålder menar Benjamin att konstverket inte längre används utifrån sitt kultvärde, det vill säga dess roll i olika slags ritualer, mer eller mindre sakrala, för en snäv krets av människor; utan istället får ett just ett utställningsvärde när det på mekanisk väg kan spridas och exponeras för en masspublik som betraktar konstverket med samma blick som den betraktar (andra) varor.³⁷⁷

Den framtida staden Rubljovo-Archangelskoje använder filmens scener för att bli mänsklig och relaterbar, men YouTube kan betraktas som den scen, det skyltfönster, där projektet får sitt utställningsvärde inför den breda publikens blickar; där det visas upp som en begärlig vara bland andra varor, en stad bland andra städer, ett arkitektoniskt projekt bland andra. Men om parametricismen, eller den smarta staden, eller förmågan att förutse ”urbana scenarier” vore förmögna att presentera verkligheten som den ”är” – borde den då inte redan ha förutspått att Rubljovo-Archangelskoje skulle vara en begärlig gestaltning och en begärlig plats att leva på *utan* att ta filmiska scener till hjälp? Om det är möjligt att på teknisk väg, i en värld av data som kan

³⁷⁵ Colomina 1999.

³⁷⁶ Se Buck-Morss 1989, s. 81–82.

³⁷⁷ Walter Benjamin, ”Konstverket i reproduktionsåldern” i *Bild och dialektik* (Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1969).

hanteras med avancerade algoritmer, skapa scenarier för framtiden – borde då inte framtidens både behov och begär kunna förutspås, och själva exponeringen av varan så att säga bli överflödigt? Hur smart staden, vetandet och arkitekturen än må vara verkar det alltså inte vara möjligt att tänka bortom Rubljovo-Archangelskojes, bekvämlighetens och framtidens utställningsvärde; framtiden exponeras alltjämt som en fetisch. Det *nya*, det som ska bekräfta historiens ”naturliga” gång, visar paradoxalt nog att Rubljovo-Archangelskoje kanske inte kommer från det framtida 2040-talets Moskva – utan från 1800-talets Paris.

Filmklippet som jag refererar i det här kapitlet återfinns inte på Zaha Hadid Architects egen YouTube-kanal.³⁷⁸ Istället hittar jag det hos minst tre andra YouTube-kanaler, som *Cities of the Future*, *A As Architecture* och *architectural zone*. Kanalerna har olika många prenumeranter och antal visningar för klippet varierar dem emellan, från cirka 19 000 visningar hos den större kanalen *Cities of the Future* (34 400 prenumeranter) till blott 140 hos den lilla kanalen *architectural zone* (255 prenumeranter).³⁷⁹ De två mest populära klippen hos kanalen *Cities of the Future* har drygt 250 000 visningar följt av ett par klipp med drygt 100 000 visningar, sedan faller antalet visningar ganska snabbt och de flesta av kanalens klipp verkar ha mellan 10 000 och 50 000 visningar. Zaha Hadid Architects egen kanal har 79 300 prenumeranter och antalet visningar av de populäraste klippen är ungefär desamma som hos *Cities of the Future*; de mest populära har knappt trehundra tusen visningar, följt av några klipp med drygt hundra tusen visningar. De här siffrorna nämner jag för att sätta det aktuella filmklippet i proportion till andra klipp; det är hos exempelvis *Cities of the Future* långt ifrån det mest visade klippet, men det finns också klipp hos kanalen som har hälften så många visningar. Antalet visningar indikerar att Rubljovo-Archangelskoje är ett projekt som inte befinner sig centrum för den globala arkitekturens digitala mediesfär, utan befinner sig tillsammans med många andra projekt i vad som skulle kunna beskrivas som den globala arkitekturens *long tail* där den konkurrerar om uppmärksamheten med andra projekt som trots sin mediala exponering aldrig nått en självklar ikonstatus.

³⁷⁸ Kontrollerat i december 2025; om det har varit publicerat där tidigare men av någon anledning tagits bort är okänt. Det finns dock tillgängligt via Moreans kanal på Vimeo, se MOREAN GmbH, *Vimeo*, <https://vimeo.com/user22404594> (hämtad 2026-03-14).

³⁷⁹ *Cities of the Future* (uppladdat 15 februari 2021, 19 737 visningar), *A As Architecture* (uppladdat 11 november 2018, 4166 visningar) och *architectural zone* (uppladdat 16 oktober 2019, 140 visningar). Uppgifter om antal visningar och prenumeranter hämtade den 20 januari 2026.

Själva klippet, och beskrivningen av det hos YouTube-kanalerna *Cities of the Future*, *A As Architecture* och *architectural zone* ger ingen information kring huruvida det ingick i arkitekturtävlingen att gestalta respektive bidrag i ett kortare filmklipp, eller huruvida klippet är producerat med en tävlingsjury i åtanke, om det är producerat för att väcka intresse hos allmänheten och locka potentiella invånare eller för att stärka Zaha Hadid Architects varumärke på den globala arkitekturmarknaden. Men det går också att vända på resonemanget: genom att producera ett filmklipp anpassat för YouTube, eller liknande plattformar som Vimeo eller ryska Yandex, görs klippet tillgängligt för alla dessa tänkbara målgrupper. Det har ett tillräckligt brett och vardagligt tilltal för att nå utanför de mest nischade arkitekturfärerna, det är tillräckligt specifikt för att förstå att det handlar om Rubljovo-Archangel-skoje, och karaktärerna är tillräckligt konventionella för att inte väcka anstöt hos de företrädare för den konservativa ryska staten, som kan sägas vara representerad i såväl tävlingsjuryn som i den statliga banken Sberbank. Dess utställningsvärde gör det begärligt bortom smalt nischade målgrupper.

Utifrån hur filmklippet är konstruerat går det också att anta att den tilltänkta tittaren inte tittar så noggrant, utan ser klippet i ett svep och sedan, sannolikt, lämnar det därhän. Det förutsätter en betraktare som befinner sig i vad Benjamin skulle kalla ett tillstånd av förströelse, ett tillstånd som han menar kännetecknar filmmediet i sig; de rörliga bilderna far förbi så snabbt att det är omöjligt att fästa sig vid en enskild bild, eller enskild scen, utan betraktaren måste låta sig svepas med av filmens, och klippningens, tempo.³⁸⁰ Trots att YouTube, till skillnad från i Benjamins åsyftade biograf eller bland passagernas flanerande massor, är anpassat för individuella tittare och dessutom tillhandahåller möjligheter att pausa och röra sig fram och tillbaka längs klippets tidsaxel är det sannolikt inte så jag som tittare förväntas bete mig. Liksom i Benjamins analys av passagernas och varuhusen skyltfönster bygger också YouTube på *rörelse*, inte bara i separata klipp av rörlig bild utan också *mellan* klippen. YouTube erbjuder tittaren att låta klippen passera som varor i ett varuhus, där besökaren befinner sig i rörelse mellan begärliga objekt. Ur det perspektivet är också det här filmklippet utformat för att vara en vara – eller en ”emotionellt engagerande film”, med Moreans ord – som väcker begär och behag men som snabbt passerar förbi i ett flöde av andra varor, andra städer, andra filmklipp. När klippet är slut föreslår plattformen genast andra klipp att titta på, om den inte redan har börjat spela upp dem automatiskt. Men när jag gör just det jag som varuhusbesökare inte förväntas

³⁸⁰ Benjamin 1969, s. 84–86.

göra i första taget – när jag pausar, klickar mig fram och tillbaka i klippet och så att säga synar varan lite mer noggrant – det är först då jag lägger märke till skevheterna i klippet. Det första som tycks skevt är, som jag tidigare har nämnt, oklarheten kring om Aleksej och Aleksej är samma person i olika åldrar, det vill säga om det föreligger fler än ett tidsplan i de scener som gestaltar invånarna i Rubljovo-Archangelskoje. När jag pausar och betraktar en av de grafiska stillbilder som föreställer området, med faciliteter i olika färger och med symboler som beskriver vad respektive färg representerar, är det en kategori av byggnader som saknar symbolförklaring – vad ska de rosa byggnaderna föreställa? När jag *inte* betraktar föremålet som bakom skyltfönstrets glas, när varken filmklippet eller jag själv befinner mig i rörelse, blir det något annat än en begärlig vara. Tiden och rörelsen upphör; här sker ett uppvaknande, om än så litet.

Men vem, förutom jag själv, ska titta på alla dessa medelmåttiga YouTubeklipp av stjärnarkitekternas framtidsvisioner, kring vilka en hel industri av filmproducenter som Morean cirkulerar, där de ligger kvar på plattformen år efter år som ett slags digitala högar av damm? YouTube kan för all del också betraktas som den rörliga bildens loppmarknad, med ett till synes oändligt utbud av återanvända och återuppladdade klipp, liksom alla de klipp vars efterfrågan är skral, men som den tålmodige besökaren ändå kan fynda i. Zaha Hadid Architects tycks själva inte vara intresserade av att visa upp det i sin egen kanal, men det återfinns som sagt hos andra, som ett material vars primära uppgift inte längre är att attrahera människor och företag till just Rubljovo-Archangelskoje, utan blir ett innehåll bland andra för nya kanaler att locka arkitekturintresserade följare med. Det klipp som skulle få människor intresserade av att investera i en bostad i Rubljovo-Archangelskoje, eller få stadsplanerare att vända sig till Zaha Hadid Architects, tycks tillslut ha blivit en potentiell inkomstkälla för aspirerande ”architubers”. Även om det inte var tanken från början, skulle de kunna betraktas som klippets oavsiktliga svar på frågan för vem det var tänkt att skapas.

Att YouTube samlar dessa högar av varor som en gång var det nya får det återigen att framträda för mig som en digital version av de Parispassager Benjamin en gång betraktade. En plats för rörelse, ett skyltfönster för det nya, men ändå fast i en alldeles förstelnad tid; i en historia som, med Buck-Morss ord, ”sannerligen står så stilla att den samlar damm”.³⁸¹

³⁸¹ Buck-Morss 1989, s. 95.

Ridå

Så kommer kriget. Den tredje mars 2022 publicerar *Designboom* en artikel som återger ett uttalande från Zaha Hadid Architects:

Zaha Hadid Architects har verkat i Ryssland i fyra decennier. Zaha Hadid var ursprungligen inspirerad av det ryska avant-gardets verk och bland vår personal finns många som har undervisat arkitekturstudenter vid universitet över hela landet. Vi är djupt chockade och ledsna över konflikten i Ukraina och har pausat våra två pågående projekt i Ryssland. Vi har färdigställt våra kontrakterade arbeten i alla andra projekt i landet och fortsätter hålla oss underrättade om den brittiska regeringens riktlinjer.³⁸²

I samma artikel framgår att också andra internationella *starchitects* som varit med och utformat det nya Moskva avbryter pågående projekt i Ryssland och fördömer kriget, som David Chipperfield Architects, Herzog & de Meuron och OMA.

Ridån går ner över det nya Moskva. Efter februari 2022 hindrar sannolikt sanktioner, och med dem en viss moral, arkitekter från Väst att fortsätta delta i föreställningen. Från mitt fönster i Stockholm blir drömmen om det nya Moskva allt svårare att urskilja i nyhetsflödet med rapporter från kriget. Och det förstås – visst har de skoningslösa och till synes oupphörliga attackerna mot Ukraina högre nyhetsvärde än någon eventuell arkitekturtävling i Moskva. Men jag kan ändå inte låta bli att undra: vad hände med det nya Moskva?

Just när jag ska till att stänga mitt fönster mot Moskva och sätta punkt för den här avhandlingen hör jag en röst. Den säger något om vad som blev av det nya Moskva, om alla de västerländska arkitekter som skulle lära upp en ny generation ryska *starchitects*. Rösten låter bekant. Jag tittar närmare. Den tillhör Grigorij Revzin, arkitekturkritikern och kommissionären för den ryska paviljongen i Venedig som fick sparken 2014, som låtit sig intervjuas för den ryska arkitektursajten *archi.ru* i januari 2025. Intervjun handlar om resultatet av en arkitekturtävling i Moskva; gestaltningen av en permanent cirkusbyggnad, vars visualiseringar nu har offentliggjorts. Revzin sågar förslaget jäms med fotknölnarna, säger att det ser ut som en billig AI-bild och menar att all professionalism har försvunnit från Moskvaskas arkitekturscen.

³⁸² Kat Barandy, "The growing list of architecture firms who have pledged to stop work in Russia", *Designboom*, 3 mars 2022, <https://www.designboom.com/architecture/architecture-firms-suspend-stop-work-russia-zaha-hadid-chipperfield-mvrdv-03-03-2022/> (hämtad 2026-03-14).

Det tyder på att Moskvas styre helt har förlorat kontakten med arkitektskrået, säger Revzin:

Alla dessa råd, uppdrag, möten och informella nätverk – de har upphört att fungera. Om arkitekter hade haft något inflytande över den här processen, hade ett sådant resultat aldrig offentliggjorts. Resultatet hade fortfarande kunnat vara en besvikelse, men det hade ändå haft en viss standard och uppfyllt vissa krav. Moskva har omkring femtio välrenommerade arkitekter – praktiserade yrkespersoner med företag, rykten, och undervisningserfarenhet från MARCHI [ung. Moskvas Arkitekturakademi, min anm.]. Ingen av dem hade tillåtit det här förslaget att gå igenom. Det betyder att borgmästarens administration inte längre har några band till dem.³⁸³

Revzin säger vidare att det gjorts försök att fortsätta samarbetet med västerländska arkitekter och runda sanktionerna via mellanhänder i Singapore, Kina och Dubai och under andra namn, men att det knappast har fallit väl ut; mellanhänderna blir för många och alla led av ”jurister och finansiärer” som inte kan skilja professionell arkitektur från AI-genererade bilder gör att det inte kommer någon kvalitativ arkitektur ur sådana upplägg i alla fall. Och stadsarkitekt Sergej Kuznetsov? Han har ingenting att säga till om längre, enligt Revzin; om han hade haft det skulle han aldrig släppa igenom arkitektur av dålig kvalitet. Inte heller fick han någonsin chansen att förverkliga sin dröm om att bygga upp stora arkitektbyråer som kunde utveckla unga, ryska talanger, enligt Revzin. Om han fick tillfälle att prata med Sobjanin personligen, säger Revzin att han skulle säga åt honom att knyta an till proffsen igen: ”Fråga den där Sergej Kuznetsov – han vet faktiskt hur man organiserar [arkitektur]tävlingar, hur man bygger. Han är bra på det, riktigt bra.”³⁸⁴

Enligt sin egen ryskspråkiga hemsida är Kuznetsov fortfarande Moskvas stadsarkitekt, men det fotografi av Kuznetsov som jag möts av visar en person som ser ut att stå i en konstnärssateljé.³⁸⁵ Han håller en palett i handen och har en färgklick på kinden, och står med blicken riktad mot vad som kanske är en tavelduk eller ett staffli utanför bild. På hans svarta t-shirt står det MOSCOW CHIEF ARCHITECT med vita bokstäver.

Han ser lite trött ut.

³⁸³ Julia Tarabarina, ”Grigory Revzin: ’It Was a Bold Statement Made on the Sly. Something Won’” *Archi.Ru*, 7 februari 2025, <https://archi.ru/en/100648/grigory-revzin-it-was-a-bold-statement-made-on-the-sly-something-won> (hämtad 2026-03-31).

³⁸⁴ Tarabarina, *Archi.Ru*, 7 februari 2025.

³⁸⁵ ”Сергей Кузнецов” <https://skuznetsov.art> (hämtad 2026-03-21).

6. Avslutning

Ur avhandlingens montage av medierade fragment av det nya Moskva, betraktade i efterdyningarna av den ryska invasionen av Ukraina 2022, framträder den drömda digitaliseringens ruiner – drömmen om en värld av kod, drömmen om programmerbara städer, drömmen om en globaliserad värld utan gränser gestaltad av magnifik, ikonisk och vida medierad arkitektur; drömmen om det bekväma, urbana livet. De kan alla förstås som uttryck för drömmen om framsteget, och visar på vilket sätt föreställningar om digitaliseringens teknologier, praktiker och dess effekter genomsyrar 2010-talets förnyelse av Moskva.

I kapitlet *Ryssland är öppet – Välkommen in* visar jag hur förnyelsen av Moskva har visats upp för världen i den ryska paviljongen vid Arkitekturbiennalen i Venedig 2012, där digitaliseringen framträder som ett verktyg för att överskrida forna politiska och ekonomiska gränser mellan Ryssland och Väst, liksom gränser mellan fysiska och virtuella platser – som ett verktyg för öppenhet. Också i den ryska paviljongens utställning 2021 framträder digitaliseringen som ett verktyg för öppenhet och för att överskrida gränser mellan fysiska och virtuella platser. Men där utställningen 2012 gestaltade en öppenhet mot en värld av kod utanför paviljongen, gestaltade utställningen 2021 snarare hur en värld av kod och virtuella platser leder tillbaka till den ryska paviljongens fysiska rum – som om drömmen om en värld av kod redan var en ruin och den ryska paviljongen det beständiga rum som trots detta alltid fanns som en möjlighet att återvända till.

I kapitlet *Moderkortet* visar jag sedan hur föreställningen om digitalisering kommer till uttryck som en gestaltning av en nationalistisk, mytisk historieskrivning och som en metafor för hur såväl tid som rum antas kunna ges nya funktioner – att de kan programmeras om. Installationen *The Motherboard of the Future* i den ryska paviljongens utställning vid Venedigs arkitekturbiennal 2016 visar hur den ryska nationen betraktas som en orubblig hårdvara, och historien en mjukvara som både antas kunna och vara i behov av att programmeras om för att restaurera detta Moderkort och skydda det från illasinnade fiender både inom och utanför Ryssland.

I kapitlet *Världen till Moskva* visar de internationella arkitekturtävlingarna i Moskva under 2010-talet hur den globala arkitekturen fortsätter att ta frihetens och demokratins framsteg för givet också efter 2014, trots Rysslands invasion av östra Ukraina och den tilltagande repressionen mot ryska regimkritiker. Själva förekomsten av internationella arkitekturtävlingar tillämpas för att visa att det nya Moskva trots allt tar form genom en öppen, transparent och för allmänheten tillgänglig process. Samtidigt som arkitekturtävlingarna för världen till Moskva ska de också bidra till att utveckla en typiskt ”rysk” arkitektur, en arkitektur som ger uttryck för Rysslands nationella identitet. I analysen av förslaget till Zarjadieparkens utformning visar jag hur föreställningen om naturen som ett uttryck för den ryska nationella identiteten möter de amerikanska arkitekternas föreställning om naturen som frihetens naturliga habitat. Trots att denna liberala ”frihet” och demokratin är på tillbakagång i Ryssland under 2010-talet kan de alltså mötas i föreställningen om parken och dess konstruerade landskap som en *naturlig* plats, där såväl frihet som nation(alism)en har sitt fossiliserade ursprung. Ett ursprung varifrån framsteget – oavsett om det är nationens eller frihetens framsteg – kan antas ta ett *naturligt* kliv framåt med detta fossil som fotstöd.

I kapitlet *Scener från Rubljovo-Archangelskoje* framställs digitaliseringen som den underliggande – och samtidigt frånvarande – infrastruktur som möjliggör ett bekvämt, vardagligt och urbant liv i den framtida, smarta staden i Moskvas utkanter. I samma kapitel sätter jag den parametriska arkitekturen under lupp och visar hur arkitekturens digitala verktyg och praktiker också avspeglar digitaliseringens epistemologiska dimension; hur datafierade parametrar utgör grunden för vad arkitekten kan veta om världen, och hur detta ”smarta vetande” omsätts i arkitektoniska gestaltningar. Men kapitlet visar också hur en stad och en arkitektur baserade på ett slags allvetande, digitaliserade scenarier trots det behöver placeras på varans scener för att framstå som en begärlig och *ny* stad. Detta ständiga tillflöde av *det nya* på plattformar som YouTube visar kanske att tiden fortfarande inte rört sig framåt sedan 1800-talet; exponeringen av *varan* Rubljovo-Archangelskoje framstår som en återupprepning av samma slags varuexponering vars ursprung Benjamin fann i Paris passager.

Den arkitektoniska förnyelsen av Moskva kan alltså betraktas som ett sätt att förbättra både staden och den ryska nationens varumärke gentemot en engelskspråkig och primärt europeisk publik utanför Ryssland. Tidigare forskning har visat hur nationsmarknadsföring har varit ett sätt för postkommunistiska länder i Östeuropa att visa på förnyelse, förändring och

förbättring – ett sätt att uttrycka en önskan om att ”återvända till Europa” – en önskan som i sin tur kan förstås som ett uttryck för hur (Väst)Europa antas utgöra själva sinnebilden av framsteg och framtid. I min avhandling visar jag hur denna önskan om att knyta an till Väst – i synnerhet Västeuropa och USA – också genomsyrar de första åren av Moskvas förnyelse. Avhandlingens material visar dock hur Ryssland senare under 2010-talet istället vänder sig inåt, mot nationen och nationalismen, en rörelse som tar sig militära uttryck i östra Ukraina och i och med annekteringen av den ukrainska Krim-halvön 2014. Vad jag visar i min avhandling är att drömmen om framsteget, i vilken västvärlden ser sig själv som dess hänförare, alltjämt fortsätter prägla den arkitektoniska förnyelsen av Moskva. Om förnyelsen av Moskva är att betrakta som ett slags varumärkesbyggande och ett sätt att marknadsföra både Moskva och Ryssland utomlands, är det en process som inte enbart går att kalla för *rysk* propaganda. Den medierade bilden av det nya Moskva har västerländska aktörer – från Venedigbiennalen till västerländska arkitekter – bidragit till att både konstruera och distribuera.

Avhandlingen visar även att föreställningen om den smarta staden också framträder i den arkitektoniska förnyelsen av Moskva, men att drömmen om digitaliseringens framsteg tar sig fler uttryck än så. Den parametriska arkitekturen, och i synnerhet *parametricismen*, kan förstås som en arkitektonisk praktik som redan är så ”smart” som de städer med vilka den ska gestaltas förutsätts att bli. När den smarta staden Rubljovo-Archangelskoje gestaltas i ett filmklipp är alla ”smarta” teknologier frånvarande i de scener ur ett vardagsliv med konservativa konturer som filmklippet visar. När det sovjetiska utställningsområdet VDNCh med ursprung i stalinismens 1930-tal ska bli ett samtida center för kultur och bildning är de digitala teknologiernas metaforer istället synnerligen framträdande. I likhet med tidigare forskning visar avhandlingen att föreställningen om ”den smarta staden” förutsätter ett likhetstecken mellan digital teknologi och urbana framsteg, men genom att jag i avhandlingen också riktar blicken mot det som händer i Moskva *utöver* ambitionen att bygga smarta stadsdelar visar jag på att ”den smarta staden” bara är toppen av ett isberg; att drömmen om digitalisering, urban förnyelse och global arkitektur är mer omfattande än vad som ryms i det teknologi-orienterade konceptet ”den smarta staden”. Att kritisera den smarta staden utifrån antagandet att den är här för att stanna, och att vi *därför* måste förstå vad den innebär för demokrati, ekologi och urbana miljöer, är att skriva under på framstegets verklighetsbeskrivning, och innebär inte per automatik en kritik av idén om framsteget som sådant. En sådan kritik är vad den här avhandlingen vill tillföra.

Det är en utmaning att tillämpa Benjamins drömbegrepp, som hos honom avsåg att beskriva ett kollektivt tillstånd, på en tid präglad av individualism och där varje ansats att tala om massan, massamhället eller massmedia förefaller passé. Även om det viktiga för Benjamin inte var frågan om *vem* som drömmer, utan utgår ifrån ett konstaterande att drömmen verkar på kollektiv nivå, kan den här avhandlingen trots allt väcka frågan: Vem var det som drömde om det nya Moskva? För vilka var krigsutbrottet i februari 2022 ett uppvaknande, och vilka hade varit vakna sedan länge? Att Rysslands ”demokrativering” efter Sovjetunionens upplösning måste skrivas inom citattecken har varit ett faktum för såväl enskilda individer – ta bara de som samlades på Triumfnajatorget under parollen ”31” som exempel – som för forskare och människorättsorganisationer långt före 2022, eller ens 2014. Ändå vill jag hävda att just den kollektiva aspekten i Benjamins drömbegrepp är dess styrka, eftersom den visar att *kollektivets* uppvaknande är något annat än *individens* uppvaknande. Krigsutbrottet i februari 2022 vill jag påstå var ett kollektivt uppvaknande för västvärlden ur drömmen om vad världen, och i synnerhet Ryssland, skulle bli. Men var det ett kollektivt uppvaknande ur framstegets drömvärld som sådan? Var det ett uppvaknande ur den mytiska historien, var det ett uppvaknande ur drömmen om tidens och historiens *naturliga* gång? Är Europas militära upprustning sedan Rysslands fullskaliga anfälls- krig mot Ukraina ett bevis för detta kollektiva uppvaknande, eller är det ett tecken på att *mer* krig antas vara historiens fortsatta, ”naturliga”, händelseförlopp?

Samtidigt far nu genom västvärlden en våg av initiativ till att bromsa digitaliseringens framfart, i synnerhet för barn och unga. Sociala medier ska förbjudas för att skydda den kommande generationen från skeva kropps-ideal, psykisk ohälsa, kriminalitet, våld, politisk extremism och stillasittande. Det görs med argumentet att de sociala medierna ger barn och unga en förvriden, förvrängd och *onaturlig* bild av både sig själva och världen. Benjamins drömbegrepp och dialektiska seende ifrågasätter huruvida det överhuvudtaget finns några naturliga bilder, och väcker frågor om vilken ”natur” vi i så fall är beredda att se. Om vi vill att nästa generation ska se världen för vad den är, att kunna betrakta detta ensamma, överhettade, ojämlika, militariserade klot i universum utan att drabbas av svår psykisk ohälsa eller hänfalla åt politisk extremism och våld – då innebär det sannolikt att det är själva världen som måste ändras. Då måste vi se sambandet mellan drömvärld och katastrof, mellan framsteg och barbari.

När Buck-Morss i *Dreamworld and Catastrophe* beskriver bokens ansats – den att stryka den vedertagna berättelsen om kalla kriget mothårs –

beskriver hon också sin materialinsamling i termer av en räddningsaktion. Vad Buck-Morss vill rädda är drömmen om jämlikhet – idén om att framstegets frukter ska falla kollektivet till del i formen av välstånd, och göra det möjligt att betrakta den svunna drömmen i ljuset av den individualisering och privatisering som kom att accelerera på båda sidor om kalla krigets forna gränser från och med 1990-talets början – och därmed göra det möjligt att ifrågasätta huruvida denna individualisering och privatisering är ett historiens framsteg i sig. Den här avhandlingens empiri kommer från den tid som tar vid efter kalla krigets slut. Innebär det att jag betraktar den här avhandlingen som en räddningsaktion – och *vad* är det i så fall jag med de här insamlade fragmenten av det nya Moskva vill rädda? Framstår det inte, trots alla sina digitala, smarta ambitioner, som ett årtionde av fullständig dumhet, som varken förmådde minska koldioxidutsläpp utsläpp eller förhindra krig? Vad jag hoppas denna avhandling bidrar till är fragment av kunskap om 2010-talet som ett årtionde där den kollektiva drömmen om det digitaliserade, demokratiska framsteget tycktes överskugga alla tecken på att ett brutalt uppvaknande stod för dörren – en dröm som i sig tycktes framstå som den segrare som reste sig ur kalla krigets ruiner. Men likt alla drömmar om framsteget, för att tala med Benjamin, hopades nya ruiner i dess spår. Både bildligt – som fragmenten av den medierade bilden av det nya Moskva – och bokstavligt – som alla de städer, skolor och sjukhus i Ukraina som dag efter dag, natt efter natt, är måltavlor för ryska missiler. I efterhand framstår drömmarna om globaliseringens och digitaliseringens potential att förändra världen till det bättre som naiva.

Men betyder det att varje dröm om fred och frihet är naiv? Vore det inte att gå militarismen, totalitarismen och fascismen till mötes om alla drömmar om fred och frihet avfärdas som drömmar hos naiva individer? Vad väntar inte då för katastrofer? Vad jag hoppas går att lära av ruinerna av det nya Moskva är att misstaget under 2010-talet kanske bestod i att drömmen om ett bekvämt liv i fred och frihet – återigen – förpackades i formen av en vara och placerades i ett skyltfönster; i Zarjadieparken, på Triumfalnajatorget, i Rubluyovo-Arkhangelskoye. I den ryska paviljongen i Venedig. Den blev en vara bland andra på den globala marknaden.

Att fred, frihet och bekvämlighet kan vara något annat än en vara – den tanken hoppas jag att den här avhandlingen kan bidra till att rädda.

Summary

Introduction and aim of the study

This dissertation examines the architectural renewal of Moscow during the 2010s as the collective dream of the world's political, economic, technological, and aesthetic progress following the end of the Cold War. The study investigates how the renewal of Moscow was presented, visualized, and communicated to an international audience through architecture-related media. These mediations are analyzed retrospectively, in the aftermath of Russia's full-scale invasion of Ukraine in February 2022, an event that appeared as a sudden awakening from the dream of an open, global, and digitally connected world. As the West woke up, the dream of a new Moscow fell into ruins.

The overarching aim of the dissertation is to explore how post-Cold War dreams of globalization and digitalization are articulated in the architectural renewal of Moscow, and how these imaginaries reflect understandings of history, progress, and future urban life. The study asks how digital technologies are imagined and mobilized in mediations of the new Moscow; how these technologies aesthetics and rhetoric reframe Russia's past; how Moscow is positioned within the field of global architecture; and how ideas of digitalization are embedded in visions of everyday urban life. By addressing these questions, and by investigating the renewal of Moscow from a historicizing perspective, the dissertation seeks to contribute to critical studies of city and nation branding and the field of digital urbanization and smart cities.

Theoretical framework: Architecture, media, and the dialectics of seeing

The dissertation is grounded in the assumption that architecture and media are deeply entangled. Architecture is approached not only as a physical environment or buildings, but also as a set of mediated forms – drawings, renderings, photographs, films, and exhibitions – through which architecture is conceived, communicated, and experienced. At the same time, architecture itself is understood as a medium, capable of organizing perception and producing ways of seeing. This reciprocal relationship between architecture and media provides the theoretical basis for analyzing the *mediations* of Moscow's renewal.

Central to the theoretical framework is Walter Benjamin's notion of the dreamworld, developed in *The Arcades Project*, and further elaborated through Susan Buck-Morss's interpretation of Benjamin's work on the dialectical image. In this tradition, modernity's faith in progress is understood as a collective dream – an ideological and aesthetic condition that permeates material culture, technology, architecture, and mass media. Dreamworlds do not appear as dreams in an individual sense, but as shared visions that present historical development as natural, inevitable, and forward-moving. Crucially, such dreams become visible only when they begin to fracture.

Buck-Morss's model of the dialectical image – structured around the figures of the wish image, fetish, fossil, and ruin – serves as an analytical foundation throughout the dissertation. The renewal of Moscow is approached as a dialectical image situated at the intersection of dream and awakening, petrified and transitory nature. Digitalization, in this context, is interpreted not merely as a technical process but as a dream of efficiency, transparency, openness, and global connectivity – a dream that takes architectural and mediated form in the empirical material studied.

Material and methodology: A montage of mediated fragments

The empirical material consists of a wide range of mediated fragments produced between 2012 and 2021: exhibitions in the Russian Pavilion at the Venice Architecture Biennale, international architectural competitions in Moscow, online videos and digital visualizations, interviews, architectural magazines and exhibition catalogues. The material is predominantly anglophone and addressed to audiences outside Russia, reflecting the outward-facing ambitions of Moscow's renewal during this period.

Methodologically, the dissertation adopts a historical and analytical montage inspired by Benjamin's method in *The Arcades Project*. Rather than reconstructing a linear narrative of Moscow's renewal, the study assembles fragments from different contexts and moments in order to let a dialectical image emerge.

A key methodological premise is that the study proceeds “through a window” – the web browser window. The empirical material is limited to what is publicly visible, searchable, and accessible from a Western European perspective. This restriction, partly due to the Covid 19-pandemic and the Russian war on Ukraine, turns the mediated and algorithmically filtered image of Moscow into a part of the dissertation's empirical and methodological approach. The dissertation does not attempt to compare the image of new Moscow to the “real thing”, rather, it shows how this “shallow” image of

the Moscow renewal in the 2010s in fact has a dialectical and historical depth. The empirical material available online is complemented by a few findings from Archivio Storico delle Arti Contemporanee in Venice, the historical archives of the Venice Biennale, and a visit to the Biennale and the Russian Pavilion in the fall of 2021.

*Between openness and hostility: Russia meets the world at Venice
Architectural Biennale*

The first analytical chapters focus on the Russian Pavilion at the Venice Architecture Biennale, a key international arena for architectural representation and cultural diplomacy. The 2012 exhibition *i-city* serves as a starting point for the analysis. Centered on the Skolkovo Innovation Center – frequently described as Russia’s Silicon Valley – the exhibition staged the digital dreamworld as a world made of code. Visitors navigated a space covered in QR codes, using tablets to access information about the future architecture of Skolkovo. The exhibition framed digitalization as the common ground of science, architecture, and international collaboration, presenting Moscow and Russia as open, innovative, and by the Skolkovo initiative soon to be fully integrated into global networks. In contrast, the exhibition’s lower level, *i-land*, depicted past Soviet-era closed scientific cities (*naukograds*) as dark, isolated, and secretive spaces. Through this spatial and aesthetic contrast, digital technology was positioned as the force that had supposedly overcome a closed past and pushed Russia forward into a transparent, open future. The digital code appeared a materialized wish image of progress, openness, and peace.

The 2021 exhibition *Open* adopted a quieter and more introspective tone. Focused on the renovation of the Russian Pavilion itself, the exhibition explored ideas of openness, memory, and coexistence between historical layers. Digital platforms and virtual spaces were still presented as tools for openness, but unlike *i-city*, the virtual world was not supposedly pushing Russia out in the world, but leading the world back to the institution of the Russian pavilion as a physical space and historical place. Seen retrospectively, *Open* can be read as both a tentative gesture toward renewed openness after a decade of turbulent relations to the West, and as a projection of the Western dreams for what Russia might still become; dreams that turned into ruins as Russia initiated the full-scale invasion of Ukraine in 2022.

Exhibitions at the Russian Pavilion between 2012 and 2021 reveal how the outward-facing optimism of *i-city* began to shift after Russia’s annexation of Crimea in 2014. While the international cooperations continued, both within and outside the architectural sphere, the exhibitions increasingly emphasized

national heritage and a Putin-nationalist revision of history. The 2016 exhibition *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON* recast the renewal of the Soviet exhibition center VDNKh in Moscow as a “motherboard” of the future – a techno-historical metaphor suggesting that the future of Moscow, and perhaps Russia itself, could be generated by reprogramming the past. Here, digitalization no longer primarily symbolized openness, but rather mythical history and national strength.

Dreams of democracy and a city comfortable for life: International and global architecture arrives in Moscow

Beyond the biennale exhibitions, the dissertation examines several high-profile architectural competitions in Moscow, including projects such as Zaryadye Park, Triumfalnaya Square, and the planned smart city Rublyovo-Arkhangelskoye. These projects illustrate how international architecture was used as a branding strategy, positioning Moscow as a global city capable of attracting star architects, foreign investment, and cultural prestige.

The analysis shows how architectural competitions functioned as events reflecting dreams of transparency, participation, and democratic process, even as political control and repression of the political opposition in Russia increased during the same period. In the case of Zaryadye Park, references to a Russian national landscape were combined with Western dreams of a democratic and “free” natural environment, making the nature of the park appear as a fossil; caught in a petrified historical idea of both natural freedom and the nature of nationhood.

In Rublyovo-Arkhangelskoye, envisioned as a smart suburb designed by Zaha Hadid Architects, digitalization appeared “smart” primarily through its parametric architecture and aesthetics rather than through visible technologies. By analyzing a particular online video from Zaha Hadid Architects, the life in Rublyovo-Arkhangelskoye appears as a conservative dream of the comfortable life of the nuclear family – a highly politicized issue in Russia at the time – despite its supposedly progressive architecture, technologies and epistemology. By addressing the fact that the ever so smart city is still in pursue of the exhibition value provided by platforms such as YouTube, the dissertation watches the curtains close over new Moscow in 2022 asking whether we ever left the Parisian arcades of the 19th century at all.

Conclusions: The ruins of a digital dreamworld

Across its cases, the dissertation demonstrates that the architectural renewal of Moscow during the 2010s was underpinned by a shared dream of digital-

ized progress and global integration. This dream appears as architecture, exhibitions, visualizations, and films that presented the development and renewal of Moscow as natural, forward-moving, and more or less politically neutral. Digital technologies played a central role, functioning as guarantees of openness and modernization.

At the same time, the analysis reveals deep ambivalences. Representations of the future depended on selective and often mythicized interpretations of the past. Soviet history was alternately cast as a dark contrast to the present, a programmable resource, or a cultural heritage to be carefully preserved from foreign enemies. Political conflicts, social inequalities, and authoritarian governance were rarely addressed by the global *starchitects* working on the image of the New Moscow.

The Russian full-scale invasion of Ukraine caused a sudden awakening from the globalized and digitalized dreamworld that had followed upon the end of the Cold War. Due to sanctions, and moral restraints, Western architects quickly withdrew from their collaborations and projects in Moscow. The fragments left behind from the ruined dreams of Moscow are what is being rescued in this dissertation – but what for? In the aftermath of the Russian invasion of Ukraine, countries all over Europe strengthen their military capacity as if ever more military interventions would be a natural outcome of the present situation. At the same time, digitalization is being more frequently questioned in terms of prohibiting a young audience from using social media, as if it would be possible to go back to a more “natural” child’s view of the world. This dissertation calls for a collective, dialectical seeing not only when looking at the past decades of architectural events and political development in Russia, but to become aware of the dialectics of dreamworld and catastrophe – wherever the storm of progress continues to sweep forward across the globe, leaving ruins behind.

Bildförteckning

- Bild 1. Hämtad ur Buck-Morss 1989, s. 211, publiceras med hänvisning till citaträtten.
- Bild 2. Surfplatta och QR-koder i *i-city*. Foto: David Crowley. Licensed under CC BY-NC 2.0.
- Bild 3. Vy från utställningen *i-city*. Foto: Nico Saieh. Licensed under CC BY 2.0.
- Bild 4. Vy från paviljongens mittersta rum. Foto: Nico Saieh. Licensed under CC BY 2.0.
- Bild 5. I den ryska paviljongens källare 2012: *i-land*. Foto: Nico Saieh. Licensed under CC BY 2.0.
- Bild 6. Ölandet betraktat genom ett av hålen i utställningens väggar. Foto: Bruno Cordioli. Licensed under CC BY 2.0.
- Bild 7. Den ryska paviljongen i oktober 2021. Foto: Karin Larsson.
- Bild 8. Ett utsnitt av paviljongens interiör, som visar hur det lilla häftet är monterat i det övrigt tomma rummet i paviljongens mitt. Foto: Karin Larsson.
- Bild 9. Källarvåningens ”gamer room” 2021. Foto: Karin Larsson.
- Bild 10. Det lilla häftet återger den ryska paviljongen i bilder. Foto: Karin Larsson.
- Bild 11. Illustrationer av paviljongens inramade utsikter. Foto: Karin Larsson.
- Bild 12. ”Kryptan” med skulpturer föreställande detaljer från VDNCh-området. Bild från *Russia – Biennale Architettura 2016*, publicerad på Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/partner/russia-biennale-architettura-2016?hl=en> (hämtad 2026-04-12), publiceras med hänvisning till citaträtten.
- Bild 13. Tjurtämjare från Köttpaviljongen. Bild från *Russia – Biennale Architettura 2016*, publicerad på Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/partner/russia-biennale-architettura-2016?hl=en> (hämtad 2026-04-12), publiceras med hänvisning till citaträtten.
- Bild 14. Skulpturer och ornament från VDNCh. Bild från *Russia – Biennale Architettura 2016*, publicerad på Google Arts & Culture, <https://artsandculture.google.com/partner/russia-biennale-architettura-2016?hl=en> (hämtad 2026-04-12), publicerad med hänvisning till citaträtten.
- Bild 15. ”Forskarrummet” i utställningen *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*. Foto: Trevor Patt, licensed under CC BY-NC-SA 2.0.
- Bild 16. ”The Motherboard of the Future”. Foto: Trevor Patt, licensed under CC BY-NC-SA 2.0.
- Bild 17: Fotografi från katalogen visar hur skulpturerna utställningen skapas. Bilden är beskuren. Ur *V.D.N.H. URBAN PHENOMENON*, s. 78, publiceras med hänvisning till citaträtten.

- Bild 18. Triumfnajatorget med dess gungor, 2016. Bild publicerad av Rakoon på Wikimedia Commons, licensed under Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication.
- Bild 19. Visualisering av Zarjadieparkens tänkta utformning enligt Diller Scofidio + Renfros förslag. Bild publicerad av Mos.ru på Wikimedia Commons, licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.
- Bild 20. Siktlinjer i Zarjadieparken. Bild publicerad i *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, flik 1 (utan paginering), publiceras med hänvisning till citaträtten.
- Bild 21. Visualisering av Rubljovo-Archangelskojes framtida gestaltning enligt Zaha Hadid Architects. Bild publicerad på zaha-hadid.com, publiceras med hänvisning till citaträtten.
- Bild 22–26: Stillbilder ur ”Rublyovo-Archangelskye smart city by Zaha Hadid Architects”, *YouTube*, publiceras med hänvisning till citaträtten.

Referenser

Otryckta källor

Venedigbiennialens historiska samlingar, Venedig

- ”10. Bozza della cartella stampa (inglese)” Archivio Storico delle Arti Contemporanee, box 466
”Paesi: agibilità (R-V) 2012”, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, box 470, mapp
”Russia”

Utställningsdokumentation

Fotografisk dokumentation av utställningen *Open* i den ryska paviljongen vid Venedigbiennalen 2021, i författarens ägo.

Tryckta källor

- Calatrava, Santiago, ”Introduction”, i *Sergey Kuznetsov Architecture Drawings*, red. Luca Molinari (Milano: Skira, 2014), s. 6–7.
- How will we live together? (Short Guide)* 17th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia.
- Knoch, Peter, *Architectural Guide Moscow*. (Berlin: DOM Publishers, 2023)
- Kuznetsov, Sergej, ”The Symbol of a Dynamic Capital: A New Image of the Moscow Metro”, i *Hidden Urbanism: Architecture and Design of the Moscow Metro 1935–2015*, red. Philipp Meuser & Anna Martovitskaya (Berlin, Dom Publishing, 2016).
- Molinari, Luca, ”A Dialouge with Sergey Kuznetsov” i *Sergey Kuznetsov Architecture Drawings*, red. Luca Molinari (Milano: Skira, 2014).
- ”New Moscow: Urban development by International Competitions 2012–2014”, *Aedes Architectural Forum*, Berlin, 2014.
- ”CURATORIAL TEXT”, *OPEN – Russian Federation Pavilion at the 17th Venice Architecture Biennale* (lösblad, u.å.).
- Schumacher, Patrik, ”The Historical Pertinence of Parametricism and the Prospect of a Free Market Urban Order.” *The Politics of Parametricism: Digital Technologies in Architecture*, red. Matthew Poole & Manuel Shvartzberg (London: Bloomsbury, 2015).
- Shchukin, Alexey, ”Architectural competitions: Carry on impossible to roll back”, *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 2–11.
- Shchukin, Alexey, ”Conclusion from our contest activites shall be drawn in 2017: Interview with Sergey Kuznetsov”, *Project Moscow: Competitions 2013–2014*, s. 12–20.

V.D.N.H. *URBAN PHENOMENON*, The Exhibition at the Russian Pavilion at the 15th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, red. Anna Martovitskaya.

Webbsidor

- A As Architecture, "Rublyovo Arkhangelskoye smart city by Zaha Hadid Architects", *YouTube*, 11 november 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=IJ7gAvDwL7g> (hämtad 2023-03-13)
- "A New Town: Timeless Urbanism on the Moscow River" *JTP Architects*, (u.d.) PDF-dokument läst via <https://www.jtp.co.uk/projects/rublyovo-arkangelskoye> (hämtad 2023-03-10)
- "About Us", *V-A-C*, <https://v-a-c.org/en/about> (hämtad 2026-03-03)
- Andreini, Laura & Casamonti, Marco, "Moscow Tomorrow: Interview with Sergey Kuznetsov", *Area*, 138 (2015) s. 14–35
- ArchDaily, "AD Interviews: Russian Pavilion." *YouTube*, 5 december 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=Z7-SA9AEMfA> (hämtad 2022-03-28)
- ArchDaily, "Russian Pavilion 'VDNh', Venice Biennale 2016 / Video by Jesús Granada", *YouTube*, 20 juni 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=f6EXXvmnPUY> (hämtad 2021-09-03).
- ARCHICAD, "City of Moscow, Russia | GRAPHISOFT KCC 2019 Presentation", *YouTube*, 17 juli 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=OTH9skGn9h0> (hämtad 2022-03-22).
- Архсовет Москвы, "Charles Renfro. MOSKVA: urban space. Venice Biennale 2014", *YouTube*, 5 juni 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=DWI9C1E3mEQ> (hämtad 2026-01-27)
- Barandy, Kat, "the growing list of architecture firms who have pledged to stop work in russia", *designboom*, 3 mars 2022, <https://www.designboom.com/architecture/architecture-firms-suspend-stop-work-russia-zaha-hadid-chipperfield-mvrdv-03-03-2022/> (hämtad 2026-03-14)
- Beard, Nadia, "Russia's commissioner for the Venice Architecture Biennale talks about his dismissal." *New East Digital Archive*, 24 april 2014, <https://www.new-east-archive.org/articles/show/2331/russia-commissioner-grigory-revzin-venice-architecture-biennale-dismissal> (hämtad 2025-11-27)
- "Biennale Arcitettura 2016", *La Biennale Di Venezia*, <https://www.labiennale.org/en/architecture/2016/biennale-architettura-2016-reporting-front> (hämtad 2026-02-15)
- Capps, Kriston, "Russian Curator for Venice Architecture Biennale Fired Over Ukraine Criticism", *Architect*, 8 april 2014, https://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/russian-curator-for-venice-architecture-biennale-fired-over-ukraine-criticism_o (hämtad 2025-11-27)
- Chance, Matthew, Ilyushina, Mary & McKenzie, Sheena, "Russian opposition leader Alexei Navalny freed after being arrested during protests", *CNN World*, 28 januari 2018 (hämtad 2026-03-07)
- Cichowlas, Ola, "Pushkin caught in the middle of Moscow's protests", *The Moscow Times*, 1 april 2017, <https://www.themoscowtimes.com/2017/04/01/pushkin-caught-in-the-middle-of-protests-a57606> (hämtad 2026-03-07)

- "Finalists Of The Competition To Develop Triumfalnaya Square Announced" *World Architecture*, 12 mars 2014, <https://worldarchitecture.org/architecture-news/pmpen/finalists-of-the-competition-to-develop-triumfalnaya-square-announced.html> (hämtad 2026-03-05)
- "Giardini della Biennale", *La Biennale Di Venezia*, <https://www.labiennale.org/en/venues/giardini-della-biennale> (hämtad 6 februari 2026)
- Golubock, D. Garrison, "Russia's Commissioner for Venice Biennale Fired for Political Column." 8 april 2014, <https://www.themoscowtimes.com/2014/04/08/russias-commissioner-for-venice-biennale-fired-for-political-column-a33756> (hämtad 2025-11-27)
- "High Line", *Diller Scofidio + Renfro*, <https://dsrny.com/project/the-high-line> (hämtad 2026-02-09)
- Holmstrand, Emelie, "Stöddemonstration för rysk mötesfrihet", *Amnesty Press*, 2 november 2010, <https://amnestypress.se/artiklar/stoddemonstration-for-rysk-motesfrihet/> (hämtad 2026-03-07)
- "How One Animation Company Visualizes Architectural Projects through Emotional Storytelling", *Archipreneur*, 27 oktober 2015, <https://archipreneur.com/how-one-animation-company-visualizes-architectural-projects-through-emotional-storytelling/> (hämtad 2026-03-21)
- HPPArchitecten, "ASTOC/HPP Masterplan International Financial Centre in Rublyovo-Arkhangelskoye, Moscow", *YouTube*, 10 april 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=-XfGVt-GQFI> (hämtad 2023-10-07)
- Kreuger, Anders, "Ett nödvändigt brev", *Kunstkritikk*, 28 februar 2022, <https://kunst.kritikk.se/ett-nodvandigt-brev/> (hämtad 2025-11-27).
- Lynch, Patrick "The Future of Architecture Visualization: An Interview with Morean Digital Realities and Zaha Hadid Architects." *ArchDaily*, 19 november 2015, <https://www.archdaily.com/777383/the-future-of-architecture-visualization-an-interview-with-morean-digital-realities-and-zaha-hadid-architects> (hämtad 2026-01-04)
- MOREAN GmbH, *Vimeo*, <https://vimeo.com/user22404594> (hämtad 2026-03-14)
- nikkensekkei, "Rublyovo-Arkhangelskoye", *YouTube*, 27 november 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=xxoC58fyEaE> (hämtad 2026-03-31)
- "Parametric architecture", *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Parametric_architecture (hämtad 2026-04-01).
- "QR code", *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/QR_code (hämtad 2026-04-01)
- "Raimundas Malasauskas Resigns From The Position Of Curator Of The Russian Pavilion", *Biennial Foundation*, 27 februari 2022, <https://biennialfoundation.org/2022/02/raimundas-malasauskas/> (hämtad 2026-03-31).
- "Rublyovo-Arkhangelskoye smart city", *Zaha Hadid Architects*, <https://www.zaha-hadid.com/masterplans/Rublyovo-Arkhangelskoye-smart-city/> (hämtad 2025-12-17)
- Russia Beyond, "Skolkovo represents Russia at Venice Arts Exhibition", *East-West Digital News*, 29 augusti 2012, <https://www.ewdn.com/2012/08/29/skolkovo-represents-russia-at-venice-arts-exhibition/> (hämtad 2025-11-18)
- "Russia – Biennale Architettura 2016", *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/partner/russia-biennale-architettura-2016?hl=en> (hämtad 2026-04-12).

- ”Russia plans new ’millionaires’ town”, *BBC News*, 20 oktober 2005, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4359904.stm> (hämtad 2026-01-20)
- Sbercity.ru*, <https://sbercity.ru/> (hämtad 2023-10-03)
- Schumacher, Patrik (2009) Parametricism: A New Global Style for Achitecture and Urban Design. *AD Architectural Design: Digital Cities*, 79:4, läst via <https://patrik.schumacher.com/parametricism-a-new-global-style-for-architecture-and-urban-design/> (hämtad 2026-04-10).
- Schwartz, Laurie, ”Urban architecture”, *DW*, 12 juni 2014, <https://www.dw.com/en/architect-renfro-brings-wild-urbanism-to-moscow/a-17700128> (hämtad 2023-09-28)
- ”Сергей Кузнецов” <https://skuznetsov.art> (hämtad 2026-03-21)
- ”Sergey Kuznetsov (architect)”, *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Sergey_Kuznetsov_\(architect\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sergey_Kuznetsov_(architect)) (hämtad 2026-02-26)
- Shevchenko, Vitaly, ”Goodbye, Lenin: Ukraine moves to ban communist symbols”, *BBC News*, 14 april 2015, <https://www.bbc.com/news/world-europe-32267075> (hämtad 2026-01-29)
- ”Сколково (инновационный центр)”, *Wikipedia*, [https://ru.wikipedia.org/wiki/Сколково_\(инновационный_центр\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Сколково_(инновационный_центр)) (hämtad 2025-11-24).
- ”Smart’ City”, *UNK project*, <https://unkproject.com/en/projects/razvitie-territoriy/umnyy-gorod/> (hämtad 2024-07-27)
- Tarabarina, Julia, ”’Pantheon’ of QR-codes to work for ’Zaryadye’”, *Archi.Ru*, 30 april 2014, <https://archi.ru/en/54726/pantheon-of-qr-codes-to-work-for-zaryadye> (hämtad 2025-11-28).
- Tarabarina, Julia, ”Mega-smart City”, *Archi.Ru*, 12 september 2019, <https://archi.ru/en/82596/mega-smart-city> (hämtad 2026-03-23)
- Tarabarina, Julia, ”Grigory Revzin: ’It Was a Bold Statement Made on the Sly. Something Won’” *Archi.Ru*, 7 februari 2025, <https://archi.ru/en/100648/grigory-revzin-it-was-a-bold-statement-made-on-the-sly-something-won> (hämtad 2026-03-31)
- ”The Winners Of The Triumfalnaya And Khodynka Competitions Announced”, *World Architecture*, 18 april 2014, <https://worldarchitecture.org/architecture-news/pmvzv/the-winners-of-the-triumfalnaya-and-khodynka-competitions-announced.html> (hämtad 2026-03-05)
- ”Triumfalnaya Square”, *Buromoscow*, <https://www.buromoscow.com/kopiya-triumfalnaya> (hämtad 2026-03-05)
- ”Triumfalnaya Square / Buromoscow” *ArchDaily*, 10 november 2020, <https://www.archdaily.com/883856/triumfalnaya-square-buromoscow> (hämtad 2026-03-05)
- VernissageTV, ”Russian Pavilion at Venice Architecture Biennale 2012: i-city Skolkovo”, *YouTube*, 31 augusti 2012, https://www.youtube.com/watch?v=Ijfo0_jq5Dk (hämtad 2025-11-28)
- ”VDNH_hall FUTURE (Russian Pavilion in Venice)”, *Google Arts & Culture*, <https://artsandculture.google.com/asset/vdnh-hall-future-russian-pavilion-in-venice/FwHsRDggturyAg?hl=en> (hämtad 2025-10-31).

- VNDH Urban Phenomenon, "||| ОНЛАЙН ГИД ПО V.D.N.H. URBAN PHENOMENON ||| Зал THE CRYPT. (...)", inlägg på *Facebook*, 15 juni 2016, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063756312698> (hämtad 2026-03-20).
- VNDH Urban Phenomenon, "||| ОНЛАЙН ГИД ПО V.D.N.H. URBAN PHENOMENON ||| Зал RESEARCHER'S STUDY (...)", inlägg på *Facebook*, 17 juni 2016, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063756312698> (hämtad 2026-03-20).
- VNDH Urban Phenomenon, "Семен Михайловский: (...)", inlägg på *Facebook*, 2 augusti 2016, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063756312698>, (hämtad 2026-03-20).
- "Zayadye Park", Diller Scofidio + Renfro, <https://dsrny.com/project/zaryadye-park> (hämtad 2026-03-31)

Litteratur

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 2016).
- Andersson, Jonas E.; Bloxham Zettersten, Gerd & Rönn, Magnus (red.), *Architectural competitions: Histories and practice* (Royal Institute of Technology och Rio kulturkooperativ, Stockholm, 2013).
- Aronczyk, Melissa, *Branding the nation: The global business of national identity* (New York: Oxford University Press, 2013).
- Artyushina, Anna, "Is Civic Data Governance the Key to Democratic Smart Cities? The Role of the Urban Data Trust in Sidewalk Toronto" *Telematics and informatics* 55 (2020) 101456.
- Austin, Lisa, & Lie, David "Data Trusts and the Governance of Smart Environments: Lessons from the Failure of Sidewalk Labs' Urban Data Trust" *Surveillance & society* 19:2 (2021) s. 255–261.
- Avgerinos, Katherine P. "Russia's Public Diplomacy Effort: What the Kremlin Is Doing and Why It's Not Working" *Journal of Public and International Affairs* 20 (2009) s. 115–132.
- Bach, Jonathan & Murawski, Michał, *Re-Centering the City: Global Mutations of Socialist Modernity* (London: UCL Press, 2020).
- Baik, Seongbok, "Rethinking QR Code: Analog Portal to Digital World" *Multimedia tools and applications* 58:2 (2012) s. 427–434.
- Barnes, Sarah, "Retrieving the Spatial Imaginary of Real-Time Cities", *Design philosophy papers* 10:2 (2012) s. 147–156.
- Benjamin, Walter, "Historiefilosofiska teser", i *Bild och Dialektik* (Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1969), s. 177–188.
- Benjamin, Walter, "Konstverket i reproduktionsåldern", i *Bild och Dialektik* (Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1969), s. 60–91.
- Benjamin, Walter, *Passagearbetet: Paris, 1800-talets huvudstad*, band I (Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2015).
- Bern, Aleksander, "Architecture competitions in an urban planning context", *Journal of Urban Design*, 23:2 (2018) s. 239–256.

- Bern, Aleksander, "Art and Politics in Architectural Competitions", *Nordic Journal of Architectural Research* 34:2 (2022) s. 43–74.
- Bethwaite, Julia & Kangas, Anni, "Parties, Pavilions and Protests: The Heteronomous World Politics of the Russian Pavilion at the Venice Biennale" *New Perspectives* 27:9 (2019) s. 29–61.
- Bluhm, Katharina & Brand, Martin, "'Traditional values' unleashed: The ultraconservative influence on Russian family policy", i *New Conservatives in Russia and East Central Europe*, red. Katharina Bluhm & Mihai Varga. (New York: Routledge, 2018).
- Bolin, Göran & Ståhlberg, Per, "Nation branding vs. nation building revisited: Ukrainian information management in the face of the Russian invasion" *Place Branding and Public Diplomacy*, 19:2 (2023) s. 218–222.
- Bolin, Göran & Ståhlberg, Per, *Manging Meaning in Ukraine: Information, Communication, and Narration since the Euromaidan Revolution* (Cambridge: MIT Press, 2023).
- Bolin, Göran, "Visions of Europe: Cultural technologies of nation-states" *International Journal of Cultural Studies*. 9:2 (2006) s. 189–206.
- Brown, Kate, *Plutopia: Nuclear Families, Atomic Cities, and the Great Soviet and American Plutonium Disasters* (Oxford: Oxford University Press, 2013).
- Buck-Morss, Susan, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (Cambridge: MIT Press, 2000).
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT Press, 1989).
- Büdenbender, Mirjam & Daniela Zupan, "The Evolution of Neoliberal Urbanism in Moscow, 1992–2015" *Antipode* 49:2 (2017) s. 294–313.
- Castells, Manuel, *Informationsåldern: Ekonomi, samhälle och kultur* [Nätverksamhällets framväxt, Band I] (Göteborg: Daidalos, andra upplagan, 2000).
- Cecil, Clementine, "'We shall soon have the newest ancient heritage in the world': The Rise of the Sham Replica under Moscow Mayor Yuri Luzhkov and its Implications for Russia's Architectural Heritage" *The Historic Environment: Policy & Practice* 2:1 (2011) 68–102.
- Chupin, Jean-Pierre, Cucuzzella, Carmela & Helal, Bechara (red.), *Architecture competitions and the production of culture, quality and knowledge: an international inquiry* (Montreal: Potential Architecture Books, 2015).
- Chupin, Jean-Pierre, "This is Not a Nest: Transcultural Metaphors and the Paradoxical Politics of International Competitions" *Footprint: Delft School of Design Journal* 14:1 (2020) s. 63–82.
- Clark, Katerina, *Moscow, the fourth Rome: Stalinism, cosmopolitanism, and the evolution of Soviet culture, 1931–1941* (Cambridge: Harvard University Press, 2011).
- Coletta, Claudio & Kitchin, Rob, "Algorhythmic governance: Regulating the 'heartbeat' of a city using the Internet of Things" *Big data & society* 4:2 (2017) s. 1–16.
- Colomina, Beatriz, *Privat och offentligt. Modern arkitektur som massmedium* (Lysekil: Pontes, 1999).
- Cugurullo, Federico, "How to Build a Sandcastle: An Analysis of the Genesis and Development of Masdar City" *The Journal of Urban Technology* 20:1 (2013) s. 23–37.

- Cugurullo, Federico, "The Origin of the Smart City Imaginary: From the Dawn of Modernity to the Eclipse of Reason", i *Inside Smart Cities: Place, Politics and Urban Innovation*, red. Andrew Karvonen et al. (Milton: Taylor & Francis Group, 2018).
- Cugurullo, Federico, "Urban Eco-Modernisation and the Policy Context of New Eco-City Projects: Where Masdar City Fails and Why" *Urban studies* 53:11 (2016): 2417–2433.
- Danius, Sara, *Den blå tvålen: Romanen och konsten att göra saker och ting synliga* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2013).
- Daston, Lorraine & Galison, Peter, *Objectivity* (New York: Zone Books, 2010).
- Davis, Mike, *Slum: Världens storstäder* (Lund: Arkiv förlag, 2007).
- Degen, Monica & Ward, Isobel, "Future Urban Imaginaries: Placemaking and Digital Visualizations", i *Seeng the City Digitally: Processing Urban Space and Time*, red. Gillian Rose (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022).
- Derrida, Jacques, *Archive fever: A Freudian impression* (Chicago: University of Chicago press, 2017).
- Dmitrieva, Marina, "Moscow Architecture between Stalinism and Modernism" *International Review of Sociology–Revue Internationale de Sociologie* 16:2 (2006) s. 427–450.
- Dressler, Virginia A. & Kan, Koon-Hwee, "Mediating Museum Display and Technology: A Case Study of an International Exhibition Incorporating QR Codes" *Journal of Museum Education* 43:2 (2018) s. 159–170.
- Dubinsky, Yoav. *Nation branding and sports diplomacy: Country image games in times of change* (Cham: Palgrave Macmillan, 2023).
- Dunn, Nick & Cureton, Paul, *Future cities: A visual guide* (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020).
- Ericson, Staffan (red), *Hello Europe! Tallinn calling! Eurovision Song Contest 2002 som mediehändelse* (Huddinge: Mediestudier vid Södertörns högskola, 2002).
- Ericson, Staffan & Riegert, Kristina (red.), *Media Houses: Architecture, Media and the Production of Centrality* (New York: Peter Lang, 2010).
- Evans, Alfred, "Property and Protests: The Struggle Over the Renovation of Housing in Moscow", *Russian Politics*, Vol. 3:4 (2018) s. 548–576.
- Filion, Pierre; Moos, Markus, & Sands, Gary, "Urban Neoliberalism, Smart City, and Big Tech: The Aborted Sidewalk Labs Toronto Experiment" *Journal of Urban Affairs* 45:9 (2023) s. 1625–1643.
- Flynn, Alexandra & Valverde, Mariana, "Planning on the Waterfront: Setting the Agenda for Toronto's 'Smart City' Project" *Planning theory & practice* 20:5 (2019) s. 769–775.
- Fröhlich, Christian, "Urban citizenship under post-Soviet conditions: Grassroots struggles of residents in contemporary Moscow", *Journal of Urban Affairs* 42:2 (2020) s. 188–202.
- Gabrys, Jennifer, *Program earth: Environmental sensing technology and the making of a computational planet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016).
- Geoghegan, Bernard D., *Code: From Information Theory to French Theory* (Durham: Duke University Press, 2023).
- Gerovitch, Slava, *From Newspeak to Cyberspeak: A history of Soviet cybernetics* (Cambridge: MIT Press, 2002).
- Green, Ben, *The Smart Enough City* (Cambridge: MIT Press, 2019).

- Günel, Gökçe, *Spaceship in the Desert: Energy, climate change, and urban design in Abu Dhabi* (Durham: Duke University Press, 2019).
- Halegoua, Germaine, *Smart Cities* (Cambridge: MIT Press, 2020).
- Halpern, Orit & Günel, Gökçe, "Demoing unto Death: Smart cities, Environment and Preemptive Hope" *The Fibreculture Journal* 29 (2017) s. 51–73.
- Halpern, Orit, *Beautiful Data: A history of vision and reason since 1945* (Durham: Duke University Press, 2015).
- Halpern, Orit & Mitchell, Robert, *The Smartness Mandate* (Cambridge: MIT Press, 2022).
- Harvey, David, "From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism" *Geografiska annaler. Series B, Human geography* 71:1 (1989) s. 3–17.
- Haworth, Annette & Williams, Peter, "Using QR Codes to Aid Accessibility in a Museum" *Journal of assistive technologies* 6:4 (2012) s. 285–291.
- Hernández, Jorge Mejía & Nuijsink, Cathelijne, "Architecture as Exchange: Framing the Architecture Competition as Contact Zone" *Footprint*, 14:1 (2020) s. 1–6.
- Hope O'Donnell, Natalie, *Space as Curatorial Practice: The Exhibition as a Spatial Construct*, doktorsavhandling (Oslo: Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, 2016).
- Horvath, Robert, "Sakharov Would Be with Us': Limonov, Strategy-31, and the Dissident Legacy" *The Russian review* 74:4 (2015) s. 581–598.
- Hutchings, Stephen, *Projecting Russia in a Mediatized World: Recursive Nationhood* (New York: Routledge, 2022).
- Jencks, Charles, *The Iconic Building* (New York: Rizzoli International Publications, 2005).
- Jencks, Charles, *The Story of Post-modernism: Five decades of the ironic, iconic and critical in architecture* (Chichester: John Wiley & Sons, 2011).
- Johnson, Emily, "A New Song for a New Motherland: Eurovision and the Rhetoric of Post-Soviet National Identity", *Russian Review*, 73:1 (2014) s.24–46.
- Jokela, Salla, "Transformative City Branding and the Evolution of the Entrepreneurial City: The Case of 'Brand New Helsinki'" *Urban studies* 57:10 (2020) s. 2031–2046.
- Joo, Yu-Min & Seo, Bokyoung, "Transformative City Branding for Policy Change: The Case of Seoul's Participatory Branding" *Environment and planning. C, Politics and space* 36:2 (2018) s. 239–257.
- Josephson, Paul R., *New Atlantis Revisited: Akademgorodok, the Siberian city of science* (Princeton: Princeton University Press, 1997).
- Kaika, Maria & Thielen, Korinna, "Form Follows Power: A Genealogy of Urban Shrines" *City* 10:1 (2006) s. 59–69.
- Kalinina, Ekaterina, *Mediated Post-Soviet nostalgia*, doktorsavhandling (Huddinge: Södertörns högskola, 2014).
- Kaneva, Nadia, *Branding post-communist nations: Marketizing national identities in the "new" Europe* (New York: Routledge, 2012).
- Karlsson, Klas-Göran & Schoenhals, Michael, *Brott mot mänskligheten under kommunistiska regimer: Forskningsöversikt* (Stockholm: Forum för levande historia, 2008).
- Kavaratzis, Mihalis, & Ashworth, G.J., "Partners in Coffeeshops, Canals and Commerce: Marketing the City of Amsterdam" *Cities* 24:1 (2007) s. 16–25.

- Kavaratzis, Mihalis, & Kalandides, Ares, "Rethinking the Place Brand: The Interactive Formation of Place Brands and the Role of Participatory Place Branding" *Environment and Planning A* 47:6 (2015) s. 1368–1382.
- King, Anthony D., *Space of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity* (London: Routledge, 2004).
- Kitchin, Rob, *Digital Timescapes: Technology, Temporality and Society* (Newark: Polity Press, 2023).
- Kitchin, Rob, Lauriault, Tracey P. & McArdle, Gavin. "Knowing and Governing Cities through Urban Indicators, City Benchmarking and Real-Time Dashboards" *Regional studies, regional science* 2:1 (2015) s. 6–28.
- Kitchin, Rob; Lauriault, Tracey, & McArdle, Gavin, *Data and the city* (London: Routledge, 2017).
- Korobkov, Andrei V. & Zaionchkovskaia, Zhanna A., "Russian Brain Drain: Myths v. Reality" *Communist and Post-Communist studies* 45:3–4 (2012) s. 327–341.
- Kravchenko, Zhanna, "Everyday Continuity and Change: Family and Family Policy in Russia", i *And They Lived Happily Ever After: Norms and Everyday Practices of Family and Parenthood in Russia and Eastern Europe*, red. Helene Carlbäck, Yulia Gradskova & Zhanna Kravchenko. (Budapest: Central European University Press, 2012).
- Kristoffersson, Sara, *Memphis och den italienska antidesignrörelsen*, doktorsavhandling (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2003).
- Krivý, Maroš, "Towards a critique of cybernetic urbanism: The smart city and the society of control" *Planning Theory*, 17:1 (2016) s. 8–30.
- Krämer, Sybille, *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015).
- Levy, Aaron & Menking, William, *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture* (London: Architectural Association, 2010).
- Lipstadt, Hélène (red.), *The Experimental Tradition: Essays on Competitions in Architecture* (New York: Princeton University Press, 1989).
- Lucarelli, Andrea, "Place branding as urban policy: the (im)political place branding" *Cities* 80 (2018) s. 12–21.
- Mahnken, Gerhard, "Place Identity beyond Province and Metropolis" *Journal of place management and development* 4:1 (2011) s. 67–79.
- Malinova, Olga, "Framing the Collective Memory of the 1990s as a Legitimation Tool for Putin's Regime" *Problems of Post-Communism* 68:5 (2021) s. 429–441.
- Malinova, Olga, "Political Uses of the Great Patriotic War in Post-Soviet Russia from Yeltsin to Putin" i *War and Memory in Russia, Ukraine and Belarus*, red. Julie Fedor et al. (Cham: Palgrave MacMillan, 2017).
- Manovich, Lev, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2002).
- Martin, Reinhold, *The Urban Apparatus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016).
- Massey, Doreen, *World City* (Cambridge: Polity, 2007).
- Matsson, Helena, "Real TV: Architecture as Social Media", i *Media Houses: Architecture, Media and the Production of Centrality*, red. Staffan Ericsson & Kristina Riegert (New York: Peter Lang, 2010).

- Mattern, Shannon, "The Spectacle of Data: A Century of Fairs, Fiches, and Fantasies" *Theory, culture & society* 37:7–8 (2020) s. 133–55.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The extensions of man* (Cambridge: MIT Press, 1994).
- McNeill, Donald, *The Global Architect: Firms, Fame and Urban Form* (New York: Routledge, 2009).
- McQuire, Scott, *The Media City: Media, architecture and urban space* (Los Angeles: Sage, 2008).
- Meyer, John W. et al., "World Society and the Nation-State" *The American Journal of Sociology* 103:1 (1997) s. 144–181.
- Mihelj, Sabina, *Media Nations: Communicating belonging and exclusion in the modern world* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
- Mitchell, William J., *Den digitala staden* (Stockholm, Norstedts, 1997).
- Mitchell, William J. T., *Landscape and power* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).
- Morgan, Kevin, & Webb, Brian, "Googling the city: In search of the public interest on Toronto's 'smart' waterfront" *Urban planning* 5:1 (2020) s. 84–95.
- Mosco, Vincent, *The smart city in a digital world* (Bingley: Emerald Publishing Limited, 2019).
- Murawski, Michał, "Falshfasad: Infrastructure, Materialism, and Realism in Wild-Capitalist Moscow" *American ethnologist* 49:4 (2022) s. 461–477.
- Paperny, Vladimir (2011) *Architecture in the age of Stalin: Culture Two* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).
- Pappa, Konstanina, "Tales from a 'Google neighborhood': Representations, public space and community in a smart city project", i *Imagining Digital Futures: Music, Chess and Big Tech*, red. Anne Kaun (Huddinge: Mediestudier vid Södertörns högskola, 2022).
- Peck, Jamie. "Recreative City: Amsterdam, Vehicular Ideas and the Adaptive Spaces of Creativity Policy" *International Journal of Urban and Regional Research* 36:3 (2012): s. 462–485.
- Perez-Sanagustín, Mar et al., "Using QR Codes to Increase User Engagement in Museum-like Spaces" *Computers in human behavior* 60 (2016) s. 73–85.
- Peters, Benjamin, *How not to network a nation: The uneasy history of the Soviet Internet* (Cambridge: MIT Press, 2015).
- Poole, Matthew & Shvartzberg, Manuel, "Introduction", i *The Politics of Parametricism: Digital Technologies in Architecture*, red. Matthew Poole & Manuel Shvartzberg (London: Bloomsbury, 2015).
- Putra, Candra et al., "Digitalisation of Qr Code-Based Historical Museology Laboratory (E-Museum) as an Innovative History Resource." *JP (Jurnal Pendidikan)* 9:1 (2024) s. 27–35.
- Rattenbury, Kester, *This is not Architecture: Media Constructions*. (New York: Routledge, 2002).
- Reiche, Danyel, "Renewable Energy Policies in the Gulf countries: A case study of the carbon-neutral 'Masdar City' in Abu Dhabi" *Energy policy* 38:1 (2010) s. 378–382.
- Rindzevičiūtė, Egle, "A Struggle for the Soviet Future: The Birth of Scientific Forecasting in the Soviet Union" *Slavic Review* 75:1 (2016) s. 52–76.

- Rindzevičiūtė, Egle. *Constructing Soviet cultural policy: Cybernetics and governance in Lithuania after World War II*, doktorsavhandling (Linköping: Linköpings universitet, 2008).
- Rose, Gillian, "Look Inside™: Corporate Visions of the Smart City", i *Geomedia Studies: Spaces and Mobilities in Mediatized Worlds*, red. Karin Fast et al. (New York: Routledge, 2017).
- Rose, Gillian, & Willis, Alistair, "Seeing the smart city on Twitter: Colour and the affective territories of becoming smart" *Environment and planning. D, Society & space* 37:3 (2019) s. 411–427.
- Rossi, Ugo, & Di Bella, Arturo, "Start-up Urbanism: New York, Rio de Janeiro and the Global Urbanization of Technology-Based Economies" *Environment and planning. A* 49:5 (2017) s. 999–1018.
- Rothenbuhler, Eric W. & Peters, John Durham, "Defining Phonography: An Experiment in Theory" *The Musical quarterly* 81:2, (1997) s. 242–243.
- Rotkirch, Anna; Temkina, Anna, & Zdravomyslova, Elena, "Who Helps the Degraded Housewife? Comments on Vladimir Putin's Demographic Speech" *The European Journal of Women's Studies* 14(4), (2007) s. 349–357.
- Runnel, Pille & Pruulmann-Vengerfeldt, Pille, *Democratising the Museum: Reflections on Participatory Technologies* (Frankfurt am Main: Peter Lang Academic Research, 2014).
- Sassen, Saskia, "The Global City: Enabling Economic Intermediation and Bearing Its Costs" *City & Community* 15:2 (2016) s. 97–108.
- Saunders, Robert A., *Popular geopolitics and nation branding in the post-Soviet realm* (New York: Routledge, 2017).
- Scaramanga, Marinda, "Talking about Art(s): A theoretical framework clarifying the association between culture and place branding" *Journal of Place Management and Development* 5:1 (2012) s. 70–80.
- Schlögel, Karl, *Terror och dröm: Moskva år 1937* (Stockholm: Natur & Kultur, 2011).
- Schönle, Andreas, "Appropriating Stalinist heritage: State rhetoric and urban transformation in the repurposing of VDNKh", i *Re-Centering the City: Global Mutations of Socialist Modernity*, red. Jonathan Bach & Michał Murawski. (London: UCL Press, 2020).
- Semivolos, Antonina B., "'Your Face is Big Data' in Moscow" i *The Routledge Handbook of the History of Moscow*, red. Christopher J. Ward (New York: Routledge, 2026).
- Shapiro, Aaron, *Design, Control, Predict: Logistical governance in the smart city* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020).
- Shelton, Taylor; Zook, Matthew, & Wiig, Alan, "The 'actually existing smart city'" *Cambridge journal of regions, economy and society* 8:1 (2015) s. 13–25.
- Sklair, Leslie, *The Icon Project: Architecture, Cities, and Capitalist Globalization* (New York: Oxford University Press, 2017).
- Smith, Kathleen E. "An old cathedral for a New Russia: The symbolic politics of the reconstituted church of Christ the Saviour", *Religion, State and Society* 25:2, (1997) s. 163–175.
- Snyder, Timohty, *Vägen till ofrihet: Ryssland, Europa och USA* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2019).

- Spencer, Douglas, *The Architecture of Neoliberalism: How contemporary architecture became an instrument of control and compliance* (New York: Bloomsbury Academic, 2016).
- Stanek, Łukasz, *Architecture in global socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War* (Princeton: Princeton University Press, 2020).
- Stone, Maria, "Challenging Cultural Categories: The Transformation of the Venice Biennale under Fascism" *Journal of Modern Italian Studies* 4:2 (1999) s. 184–208.
- Stump, Mary Mikel & Lawrence, Grayson, "Connecting Physical and Digital Worlds: A Case Study of Quick Response Codes and Social Media in a Gallery Setting" *International Journal of Design in Society* 6:3 (2013) s. 79–95.
- Szacka, Léa-Catherine, "Historicism vs Communication: The basic debate of the 1980 biennale" *Architectural Design* 81:5 (2011) s. 98–105.
- Szacka, Léa-Catherine, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale* (Venice: Marsilio, 2016).
- Therborn, Göran, *Cities of Power: The urban, the national, the popular and the global* (London: Verso, 2017).
- Townsend, Anthony M., *Smart cities: Big data, civic hackers, and the quest for a new utopia* (New York: W. W. Norton & Company, 2014).
- Ukhova, Daria "Back to 'Traditional' Family Values? Trends in Gender Ideologies in Russia, 1994–2012" *Europe-Asia Studies*, 75:3 (2023) s. 446–467.
- Valaskivi, Katja, *Cool nations: Media and the social imaginary of the branded country* (New York: Routledge, 2016).
- Vanolo, Alberto, "The Fordist City and the Creative City: Evolution and Resilience in Turin, Italy." *City, culture and society* 6:3 (2015) s. 69–74.
- Wakeman, Rosemary, *Practicing Utopia: An intellectual history of the new town movement* (Chicago: University of Chicago Press, 2016).
- Werner, Jeff, *Postdemokratisk kultur* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2018).
- Wilson Rowe, Elana, "The future, the foreign and the public-private divide: Sociopolitical discourses around Skolkovo" *Journal of Eurasian Studies* 5:1 (2014) s. 39–47.
- Zavadski, Andrei & Dubina, Vera, "Eclipsing Stalin: The GULAG History Museum in Moscow as a Manifestation of Russia's Official Memory of Soviet Repression" *Problems of Post-Communism* 70:5 (2023) s. 531–543.
- Zhelkina, Anna, "'Hanging Out,' Creativity, and the Right to the City: Urban Public Space in Russia before and after the Protest Wave of 2011–2012", *Stasis* 2:1 (2014) s. 228–259.
- Zubovich, Katherine, *Moscow monumental: Soviet skyscrapers and urban life in Stalin's capital* (Princeton: Princeton University Press, 2021).
- Zupan, Daniela & Büdenbender, Mirjam "Moscow Urban Development: Neoliberal Urbanism and Green Infrastructures", i *Post-Socialist Urban Infrastructures*, red. Tauri Tuvikene, Wladimir Sgibnev & Carola S. Neugebauer. (New York: Routledge, 2019).

Södertörn Doctoral Dissertations

1. Jolanta Aidukaite, *The Emergence of the Post-Socialist Welfare State: The case of the Baltic States: Estonia, Latvia and Lithuania*, 2004
2. Xavier Fraudet, *Politique étrangère française en mer Baltique (1871–1914): de l'exclusion à l'affirmation*, 2005
3. Piotr Wawrzeńniuk, *Confessional Civilising in Ukraine: The Bishop Iosyf Shumliansky and the Introduction of Reforms in the Diocese of Lviv 1668–1708*, 2005
4. Andrej Kotljarchuk, *In the Shadows of Poland and Russia: The Grand Duchy of Lithuania and Sweden in the European Crisis of the mid-17th Century*, 2006
5. Håkan Blomqvist, *Nation, ras och civilisation i svensk arbetarrörelse före nazismen*, 2006
6. Karin S Lindelöf, *Om vi nu ska bli som Europa: Könsskapande och normalitet bland unga kvinnor i transitionens Polen*, 2006
7. Andrew Stickley, *On Interpersonal Violence in Russia in the Present and the Past: A Sociological Study*, 2006
8. Arne Ek, *Att konstruera en uppslutning kring den enda vägen: Om folkrörelsers modernisering i skuggan av det Östeuropeiska systemskiftet*, 2006
9. Agnes Ers, *I mänsklighetens namn: En etnologisk studie av ett svenskt biståndsprojekt i Rumänien*, 2006
10. Johnny Rodin, *Rethinking Russian Federalism: The Politics of Intergovernmental Relations and Federal Reforms at the Turn of the Millennium*, 2006
11. Kristian Petrov, *Tillbaka till framtiden: Modernitet, postmodernitet och generationsidentitet i Gorbačevs glasnost' och perestrojka*, 2006
12. Sophie Söderholm Werkö, *Patient patients? Achieving Patient Empowerment through Active Participation, Increased Knowledge and Organisation*, 2008
13. Peter Bötter, *Leviatan i arkipelagen: Staten, förvaltningen och samhället. Fallet Estland*, 2007
14. Matilda Dahl, *States under scrutiny: International organizations, transformation and the construction of progress*, 2007
15. Margrethe B. Søvik, *Support, resistance and pragmatism: An examination of motivation in language policy in Kharkiv, Ukraine*, 2007
16. Yulia Gradszkova, *Soviet People with female Bodies: Performing beauty and maternity in Soviet Russia in the mid 1930–1960s*, 2007
17. Renata Inbrant, *From Her Point of View: Woman's Anti-World in the Poetry of Anna Świrszczyńska*, 2007

18. Johan Eellend, *Cultivating the Rural Citizen: Modernity, Agrarianism and Citizenship in Late Tsarist Estonia*, 2007
19. Petra Garberding, *Musik och politik i skuggan av nazismen: Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*, 2007
20. Aleksei Semenenko, *Hamlet the Sign: Russian Translations of Hamlet and Literary Canon Formation*, 2007
21. Vytautas Petronis, *Constructing Lithuania: Ethnic Mapping in the Tsarist Russia, ca. 1800–1914*, 2007
22. Akvile Motiejunaite, *Female employment, gender roles, and attitudes: The Baltic countries in a broader context*, 2008
23. Tove Lindén, *Explaining Civil Society Core Activism in Post-Soviet Latvia*, 2008
24. Pelle Åberg, *Translating Popular Education: Civil Society Cooperation between Sweden and Estonia*, 2008
25. Anders Nordström, *The Interactive Dynamics of Regulation: Exploring the Council of Europe's monitoring of Ukraine*, 2008
26. Fredrik Doeser, *In Search of Security After the Collapse of the Soviet Union: Foreign Policy Change in Denmark, Finland and Sweden, 1988–1993*, 2008
27. Zhanna Kravchenko, *Family (versus) Policy: Combining Work and Care in Russia and Sweden*, 2008
28. Rein Jüriado, *Learning within and between public-private partnerships*, 2008
29. Elin Boalt, *Ecology and evolution of tolerance in two cruciferous species*, 2008
30. Lars Forsberg, *Genetic Aspects of Sexual Selection and Mate Choice in Salmonids*, 2008
31. Eglė Rindzevičiūtė, *Constructing Soviet Cultural Policy: Cybernetics and Governance in Lithuania after World War II*, 2008
32. Joakim Philipson, *The Purpose of Evolution: 'Struggle for existence' in the Russian-Jewish press 1860–1900*, 2008
33. Sofie Bedford, *Islamic activism in Azerbaijan: Repression and mobilization in a post-Soviet context*, 2009
34. Tommy Larsson Segerlind, *Team Entrepreneurship: A process analysis of the venture team and the venture team roles in relation to the innovation process*, 2009
35. Jenny Svensson, *The Regulation of Rule-Following: Imitation and Soft Regulation in the European Union*, 2009
36. Stefan Hallgren, *Brain Aromatase in the guppy, Poecilia reticulata: Distribution, control and role in behavior*, 2009
37. Karin Ellencrona, *Functional characterization of interactions between the flavivirus NS5 protein and PDZ proteins of the mammalian host*, 2009
38. Makiko Kanematsu, *Saga och verklighet: Barnboksproduktion i det postsovjetiska Lettland*, 2009
39. Daniel Lindvall, *The Limits of the European Vision in Bosnia and Herzegovina: An Analysis of the Police Reform Negotiations*, 2009

40. Charlotta Hillerdal, *People in Between: Ethnicity and Material Identity: A New Approach to Deconstructed Concepts*, 2009
41. Jonna Bornemark, *Kunskapens gräns: Gränsens vetande*, 2009
42. Adolphine G. Kateka, *Co-Management Challenges in the Lake Victoria Fisheries: A Context Approach*, 2010
43. René León Rosales, *Vid framtidens hitersta gräns: Om pojkar och elevpositioner i en multietnisk skola*, 2010
44. Simon Larsson, *Intelligensaristokrater och arkivmartyrer: Normerna för vetenskaplig skicklighet i svensk historieforskning 1900–1945*, 2010
45. Håkan Lättman, *Studies on spatial and temporal distributions of epiphytic lichens*, 2010
46. Alia Jaensson, *Pheromonal mediated behaviour and endocrine response in salmonids: The impact of cypermethrin, copper, and glyphosate*, 2010
47. Michael Wigerius, *Roles of mammalian Scribble in polarity signaling, virus offense and cell-fate determination*, 2010
48. Anna Hedtjärn Wester, *Män i kostym: Prinsar, konstnärer och tegelbärare vid sekelskiftet 1900*, 2010
49. Magnus Linnarsson, *Postgång på växlande villkor: Det svenska postväsendets organisation under stormaktstiden*, 2010
50. Barbara Kunz, *Kind words, cruise missiles and everything in between: A neoclassical realist study of the use of power resources in U.S. policies towards Poland, Ukraine and Belarus 1989–2008*, 2010
51. Anders Bartonek, *Philosophie im Konjunktiv: Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos*, 2010
52. Carl Cederberg, *Resaying the Human: Levinas Beyond Humanism and Anti-humanism*, 2010
53. Johanna Ringarp, *Professionens problematik: Lärarkårens kommunalisering och välfärdsstatens förvandling*, 2011
54. Sofi Gerber, *Öst är Väst men Väst är bäst: Östtysk identitetsformering i det förenade Tyskland*, 2011
55. Susanna Sjödin Lindenskoug, *Manlighetens bortre gräns: Tidelagsrättegångar i Livland åren 1685–1709*, 2011
56. Dominika Polanska, *The emergence of enclaves of wealth and poverty: A sociological study of residential differentiation in post-communist Poland*, 2011
57. Christina Douglas, *Kärlek per korrespondens: Två förlovade par under andra hälften av 1800-talet*, 2011
58. Fred Saunders, *The Politics of People – Not just Mangroves and Monkeys: A study of the theory and practice of community-based management of natural resources in Zanzibar*, 2011
59. Anna Rosengren, *Åldrandet och språket: En språkhistorisk analys av hög ålder och åldrande i Sverige cirka 1875–1975*, 2011

60. Emelie Lilliefeldt, *European Party Politics and Gender: Configuring Gender-Balanced Parliamentary Presence*, 2011
61. Ola Svenonius, *Sensitising Urban Transport Security: Surveillance and Policing in Berlin, Stockholm, and Warsaw*, 2011
62. Andreas Johansson, *Dissenting Democrats: Nation and Democracy in the Republic of Moldova*, 2011
63. Wessam Melik, *Molecular characterization of the Tick-borne encephalitis virus: Environments and replication*, 2012
64. Steffen Werther, *SS-Vision und Grenzland-Realität: Vom Umgang dänischer und „volksdeutscher“ Nationalsozialisten in Sønderjylland mit der „großgermanischen“ Ideologie der SS*, 2012
65. Peter Jakobsson, *Öppenhetsindustrin*, 2012
66. Kristin Ilves, *Seaward Landward: Investigations on the archaeological source value of the landing site category in the Baltic Sea region*, 2012
67. Anne Kaun, *Civic Experiences and Public Connection: Media and Young People in Estonia*, 2012
68. Anna Tessmann, *On the Good Faith: A Fourfold Discursive Construction of Zoroastrianism in Contemporary Russia*, 2012
69. Jonas Lindström, *Drömmen om den nya staden: Stadsförnyelse i det postsovetjisk Riga*, 2012
70. Maria Wolrath Söderberg, *Topos som meningsskapare: Retorikens topiska perspektiv på tänkande och lärande genom argumentation*, 2012
71. Linus Andersson, *Alternativ television: Former av kritik i konstnärlig TV-produktion*, 2012
72. Håkan Lättman, *Studies on spatial and temporal distributions of epiphytic lichens*, 2012
73. Fredrik Stiernstedt, *Mediearbete i mediehuset: Produktion i förändring på MTG-radio*, 2013
74. Jessica Moberg, *Piety, Intimacy and Mobility: A Case Study of Charismatic Christianity in Present-day Stockholm*, 2013
75. Elisabeth Hemby, *Historiemåleri och bilder av vardag: Tatjana Nazarenkos konstnärskap i 1970-talets Sovjet*, 2013
76. Tanya Jukkala, *Suicide in Russia: A macro-sociological study*, 2013
77. Maria Nyman, *Resandets gränser: Svenska resenärers skildringar av Ryssland under 1700-talet*, 2013
78. Beate Feldmann Eellend, *Visionära planer och vardagliga praktiker: Postmilitära landskap i Östersjöområdet*, 2013
79. Emma Lind, *Genetic response to pollution in sticklebacks: Natural selection in the wild*, 2013
80. Anne Ross Solberg, *The Mahdi wears Armani: An analysis of the Harun Yahya enterprise*, 2013

81. Nikolay Zakharov, *Attaining Whiteness: A Sociological Study of Race and Racialization in Russia*, 2013
82. Anna Kharkina, *From Kinship to Global Brand: The Discourse on Culture in Nordic Cooperation after World War II*, 2013
83. Florence Fröhlig, *A painful legacy of World War II: Nazi forced enlistment: Alsatian/ Mosellan Prisoners of war and the Soviet Prison Camp of Tambov*, 2013
84. Oskar Henriksson, *Genetic connectivity of fish in the Western Indian Ocean*, 2013
85. Hans Geir Aasmundsen, *Pentecostalism, Globalisation and Society in Contemporary Argentina*, 2013
86. Anna McWilliams, *An Archaeology of the Iron Curtain: Material and Metaphor*, 2013
87. Anna Danielsson, *On the power of informal economies and the informal economies of power: Rethinking informality, resilience and violence in Kosovo*, 2014
88. Carina Guyard, *Kommunikationsarbete på distans*, 2014
89. Sofia Norling, *Mot "väst": Om vetenskap, politik och transformation i Polen 1989–2011*, 2014
90. Markus Huss, *Motståndets akustik: Språk och (o)ljud hos Peter Weiss 1946–1960*, 2014
91. Ann-Christin Randahl, *Strategiska skribenter: Skrivprocesser i fysik och svenska*, 2014
92. Péter Balogh, *Perpetual borders: German-Polish cross-border contacts in the Szczecin area*, 2014
93. Erika Lundell, *Förkroppsligad fiktion och fikionaliserade kroppar: Levande rollspel i Östersjöregionen*, 2014
94. Henriette Cederlöf, *Alien Places in Late Soviet Science Fiction: The "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as Novels and Films*, 2014
95. Niklas Eriksson, *Urbanism Under Sail: An archaeology of fluit ships in early modern everyday life*, 2014
96. Signe Opermann, *Generational Use of News Media in Estonia: Media Access, Spatial Orientations and Discursive Characteristics of the News Media*, 2014
97. Liudmila Voronova, *Gendering in political journalism: A comparative study of Russia and Sweden*, 2014
98. Ekaterina Kalinina, *Mediated Post-Soviet Nostalgia*, 2014
99. Anders E. B. Blomqvist, *Economic Nationalizing in the Ethnic Borderlands of Hungary and Romania: Inclusion, Exclusion and Annihilation in Szatmár/Satu-Mare, 1867–1944*, 2014
100. Ann-Judith Rabenschlag, *Völkerfreundschaft nach Bedarf: Ausländische Arbeitskräfte in der Wahrnehmung von Staat und Bevölkerung der DDR*, 2014
101. Yuliya Yurchuck, *Ukrainian Nationalists and the Ukrainian Insurgent Army in Post-Soviet Ukraine*, 2014

102. Hanna Sofia Rehnberg, *Organisationer berättar: Narrativitet som resurs i strategisk kommunikation*, 2014
103. Jaakko Turunen, *Semiotics of Politics: Dialogicality of Parliamentary Talk*, 2015
104. Iveta Jurkane-Hobein, *I Imagine You Here Now: Relationship Maintenance Strategies in Long-Distance Intimate Relationships*, 2015
105. Katharina Wesolowski, *Maybe baby? Reproductive behaviour, fertility intentions, and family policies in post-communist countries, with a special focus on Ukraine*, 2015
106. Ann af Burén, *Living Simultaneity: On religion among semi-secular Swedes*, 2015
107. Larissa Mickwitz, *En reformerad lärare: Konstruktionen av en professionell och betygssättande lärare i skolpolitik och skolpraktik*, 2015
108. Daniel Wojahn, *Språkaktivism: Diskussioner om feministiska språkförändringar i Sverige från 1960-talet till 2015*, 2015
109. Hélène Edberg, *Kreativt skrivande för kritiskt tänkande: En fallstudie av studenters arbete med kritisk metarefleksion*, 2015
110. Kristina Volkova, *Fishy Behavior: Persistent effects of early-life exposure to 17 α -ethinylestradiol*, 2015
111. Björn Sjöstrand, *Att tänka det tekniska: En studie i Derridas teknikfilosofi*, 2015
112. Håkan Forsberg, *Kampen om eleverna: Gymnasiefältet och skolmarknadens framväxt i Stockholm, 1987–2011*, 2015
113. Johan Stake, *Essays on quality evaluation and bidding behavior in public procurement auctions*, 2015
114. Martin Gunnarson, *Please Be Patient: A Cultural Phenomenological Study of Haemodialysis and Kidney Transplantation Care*, 2016
115. Nasim Reyhanian Caspillo, *Studies of alterations in behavior and fertility in ethinyl estradiol-exposed zebrafish and search for related biomarkers*, 2016
116. Pernilla Andersson, *The Responsible Business Person: Studies of Business Education for Sustainability*, 2016
117. Kim Silow Kallenberg, *Gränsland: Svensk ungdomsvård mellan vård och straff*, 2016
118. Sari Vuorenpää, *Literacitet genom interaction*, 2016
119. Francesco Zavatti, *Writing History in a Propaganda Institute: Political Power and Network Dynamics in Communist Romania*, 2016
120. Cecilia Annell, *Begärets politiska potential: Feministiska motståndsstrategier i Elin Wägners 'Pennskaftet', Gabriele Reuters 'Aus guter Familie', Hilma Angered-Strandbergs 'Lydia Vik' och Grete Meisel-Hess 'Die Intellektuellen'*, 2016
121. Marco Nase, *Academics and Politics: Northern European Area Studies at Greifswald University, 1917–1992*, 2016
122. Jenni Rinne, *Searching for Authentic Living Through Native Faith: The Maausk movement in Estonia*, 2016
123. Petra Werner, *Ett medialt museum: Lärandets estetik i svensk television 1956–1969*, 2016

124. Ramona Rat, *Un-common Sociality: Thinking sociality with Levinas*, 2016
125. Petter Thureborn, *Microbial ecosystem functions along the steep oxygen gradient of the Landsort Deep, Baltic Sea*, 2016
126. Kajsa-Stina Benulic, *A Beef with Meat – Media and audience framings of environmentally unsustainable production and consumption*, 2016
127. Naveed Asghar, *Ticks and Tick-borne Encephalitis Virus: From nature to infection*, 2016
128. Linn Rabe, *Participation and legitimacy: Actor involvement for nature conservation*, 2017
129. Maryam Adjam, *Minnesspår: Hågkomstens rum och rörelse i skuggan av en flykt*, 2017
130. Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, 2017
131. Ekaterina Tarasova, *Anti-nuclear Movements in Discursive and Political Contexts: Between expert voices and local protests*, 2017
132. Sanja Obrenović Johansson, *Från kombifeminism till rörelse: Kvinnlig serbisk organisering i förändring*, 2017
133. Michał Salamonik, *In Their Majesties' Service: The Career of Francesco De Gratta (1613–1676) as a Royal Servant and Trader in Gdańsk*, 2017
134. Jenny Ingridsson, *The Promises of the Free World: Postsocialist Experience in Argentina and the Making of Migrants, Race, and Coloniality*, 2017
135. Julia Malitska, *Negotiating Imperial Rule: Colonists and Marriage in the Nineteenth century Black Sea Steppe*, 2017
136. Natalya Yakusheva, *Parks, Policies and People: Nature Conservation Governance in Post-Socialist EU Countries*, 2017
137. Martin Kellner, *Selective Serotonin Re-uptake Inhibitors in the Environment: Effects of Citalopram on Fish Behaviour*, 2017
138. Krystof Kasprzak, *Vara – Framträdande – Värld: Fenomenets negativitet hos Martin Heidegger, Jan Patočka och Eugen Fink*, 2017
139. Alberto Frigo, *Life-stowing from a Digital Media Perspective: Past, Present and Future*, 2017
140. Maarja Saar, *The Answers You Seek Will Never Be Found at Home: Reflexivity, biographical narratives and lifestyle migration among highly-skilled Estonians*, 2017
141. Anh Mai, *Organizing for Efficiency: Essay on merger policies, independence of authorities, and technology diffusion*, 2017
142. Gustav Strandberg, *Politikens omskakning: Negativitet, samexistens och frihet i Jan Patočkas tänkande*, 2017
143. Lovisa Andén, *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendhal*, 2017
144. Fredrik Bertilsson, *Frihetstida policyskapande: Uppfostringskommissionen och de akademiska konstitutionerna 1738–1766*, 2017

145. Natasja Börjeson, *Toxic Textiles: towards responsibility in complex supply chains*, 2017
146. Julia Velkova, *Media Technologies in the Making: User-Driven Software and Infrastructures for computer Graphics Production*, 2017
147. Karin Jonsson, *Fångna i begreppen? Revolution, tid och politik i svensk socialistisk press 1917–1924*, 2017
148. Josefine Larsson, *Genetic Aspects of Environmental Disturbances in Marine Ecosystems: Studies of the Blue Mussel in the Baltic Sea*, 2017
149. Roman Horbyk, *Mediated Europes: Discourse and Power in Ukraine, Russia and Poland during Euromaidan*, 2017
150. Nadezda Petrusenko, *Creating the Revolutionary Heroines: The Case of Female Terrorists of the PSR (Russia, Beginning of the 20th Century)*, 2017
151. Rahel Kuflu, *Bröder emellan: Identitetsformering i det koloniserade Eritrea*, 2018
152. Karin Edberg, *Energilandskap i förändring: Inramningar av kontroversiella lokaliseringar på norra Gotland*, 2018
153. Rebecka Thor, *Beyond the Witness: Holocaust Representation and the Testimony of Images: Three films by Yael Hersonski, Harun Farocki, and Eyal Sivan*, 2018
154. Maria Lönn, *Bruten vithet: Om den ryska femininitetens sinnliga och temporala villkor*, 2018
155. Tove Porseryd, *Endocrine Disruption in Fish: Effects of 17 α -ethinylestradiol exposure on non-reproductive behavior, fertility and brain and testis transcriptome*, 2018
156. Marcel Mangold, *Securing the working democracy: Inventive arrangements to guarantee circulation and the emergence of democracy policy*, 2018
157. Matilda Tudor, *Desire Lines: Towards a Queer Digital Media Phenomenology*, 2018
158. Martin Andersson, *Migration i 1600-talets Sverige: Älvsborgs lösen 1613–1618*, 2018
159. Johanna Pettersson, *What's in a Line? Making Sovereignty through Border Policy*, 2018
160. Irina Seits, *Architectures of Life-Building in the Twentieth Century: Russia, Germany, Sweden*, 2018
161. Alexander Stagnell, *The Ambassador's Letter: On the Less Than Nothing of Diplomacy*, 2019
162. Mari Zetterqvist Blokhuis, *Interaction Between Rider, Horse and Equestrian Trainer: A Challenging Puzzle*, 2019
163. Robin Samuelsson, *Play, Culture and Learning: Studies of Second-Language and Conceptual Development in Swedish Preschools*, 2019
164. Ralph Tafon, *Analyzing the "Dark Side" of Marine Spatial Planning: A study of domination, empowerment and freedom (or power in, of and on planning) through theories of discourse and power*, 2019

165. Ingela Visuri, *Varieties of Supernatural Experience: The case of high-functioning autism*, 2019
166. Mathilde Rehnlund, *Getting the transport right: For what? What transport policy can tell us about the construction of sustainability*, 2019
167. Oscar Törnqvist, *Röster från ingenmansland: En identitetsarkeologi i ett maritimt mellanrum*, 2019
168. Elise Remling, *Adaptation, now? Exploring the Politics of Climate Adaptation through Post-structuralist Discourse Theory*, 2019
169. Eva Karlberg, *Organizing the Voice of Women: A study of the Polish and Swedish women's movements' adaptation to international structures*, 2019
170. Maria Pröckl, *Tyngd, sväng och empatisk timing: Förskollärares kroppsliga kunskaper*, 2020
171. Adrià Alcoverro, *The University and the Demand for Knowledge-based Growth The hegemonic struggle for the future of Higher Education Institutions in Finland and Estonia*, 2020
172. Ingrid Forsler, *Enabling Media: Infrastructures, imaginaries and cultural techniques in Swedish and Estonian visual arts education*, 2020
173. Johan Sehlberg, *Of Affliction: The Experience of Thought in Gilles Deleuze by way of Marcel Proust*, 2020
174. Renat Bekkin, *People of reliable loyalty...: Muftiates and the State in Modern Russia*, 2020
175. Olena Podolian, *The Challenge of 'Stateness' in Estonia and Ukraine: The international dimension a quarter of a century into independence*, 2020
176. Patrick Seniuk, *Encountering Depression In-Depth: An existential-phenomenological approach to selfhood, depression, and psychiatric practice*, 2020
177. Vasileios Petrogiannis, *European Mobility and Spatial Belongings: Greek and Latvian migrants in Sweden*, 2020
178. Lena Norbäck Ivarsson, *Tracing environmental change and human impact as recorded in sediments from coastal areas of the northwestern Baltic Proper*, 2020
179. Sara Persson, *Corporate Hegemony through Sustainability: A study of sustainability standards and CSR practices as tools to demobilise community resistance in the Albanian oil industry*, 2020
180. Juliana Porsani, *Livelihood Implications of Large-Scale Land Concessions in Mozambique: A case of family farmers' endurance*, 2020
181. Anders Backlund, *Isolating the Radical Right: Coalition Formation and Policy Adaptation in Sweden*, 2020
182. Nina Carlsson, *One Nation, One Language? National minority and Indigenous recognition in the politics of immigrant integration*, 2021
183. Erik Gråd, *Nudges, Prosocial Preferences & Behavior: Essays in Behavioral Economics*, 2021
184. Anna Enström, *Sinnesstämming, skratt och hypokondri: Om estetisk erfarenhet i Kants tredje Kritik*, 2021

185. Michelle Rydback, *Healthcare Service Marketing in Medical Tourism: An Emerging Market Study*, 2021
186. Fredrik Jahnke, *Toleransens altare och undvikandets hänsynsfullhet: Religion och meningsskapande bland svenska grundskoleelever*, 2021
187. Benny Berggren Newton, *Business Basics: A Grounded Theory for Managing Ethical Behavior in Sales Organizations*, 2021
188. Gabriel Itkes-Sznep, *Nollpunkten. Precisionens betydelse hos Witold Gombrowicz*, Inger Christensen och Herta Müller, 2021
189. Oscar Svanelid Medina, *Att forma tillvaron: Konstruktivism som konstnärligt yrkesarbete hos Geraldo de Barros*, Lygia Pape och Lygia Clark, 2021
190. Anna-Karin Selberg, *Politics and Truth: Heidegger, Arendt and The Modern Political Lie*, 2021
191. Camilla Larsson, *Framträdanden: Performativitetsteoretiska tolkningar av Tadeusz Kantors konstnärskap*, 2021
192. Raili Uibo, "And I don't know who we really are to each other": *Queers doing close relationships in Estonia*, 2021
193. Ignè Stalmokaitė, *New Tides in Shipping: Studying incumbent firms in maritime energy transitions*, 2021
194. Mani Shutzberg, *Tricks of the Medical Trade: Cunning in the Age of Bureaucratic Austerity*, 2021
195. Patrik Höglund, *Skeppsamhället: Rang, roller och status på örlogsskepp under 1600-talet*, 2021
196. Philipp Seufferling, *Media and the refugee camp: The historical making of space, time, and politics in the modern refugee regime*, 2021
197. Johan Sandén, *Närbyråkrater och digitaliseringar: Hur lärares arbete formas av tids-strukturer*, 2021
198. Ulrika Nemeth, *Det kritiska uppdraget: Diskurser och praktiker i gymnasieskolans svenskundervisning*, 2021
199. Helena Löfgren, *Det legitima ägandet: Politiska konstruktioner av allmännyttans privatisering i Stockholms stad 1990–2015*, 2021
200. Vasileios Kitsos, *Urban policies for a contemporary periphery: Insights from eastern Russia*, 2022
201. Jenny Gustafsson, *Drömmen om en gränslös fred: Världsmedborgarrörelsens reaktopi, 1949–1968*, 2022
202. Oscar von Seth, *Outsiders and Others: Queer Friendships in Novels by Hermann Hesse*, 2022
203. Kristin Halverson, *Tools of the Trade: Medical Devices and Practice in Sweden and Denmark, 1855–1897*, 2022
204. Henrik Ohlsson, *Facing Nature: Cultivating Experience in the Nature Connection Movement*, 2022
205. Mirey Gorgis, *Allt är våld: En undersökning av det moderna våldsbegreppet*, 2022
206. Mats Dahllöv, *Det absoluta och det gemensamma: Benjamin Höijers konstfilosofi*, 2022
207. Anton Poikolainen Rosén, *Noticing Nature: Exploring More Than Human-Centred Design in Urban Farming*, 2022
208. Sophie Landwehr Sydow, *Makers, Materials and Machines: Understanding Experience and Situated Embodied Practice at the Makerspace*, 2022

- 209.Simon Magnusson, *Boosting young citizens' deontic status: Interactional allocation of rights-to-decide in participatory democracy meetings*, 2022
- 210.Marie Jonsson, *Vad vilja vegetarianerna? En undersökning av den svenska vegetarismen 1900–1935*, 2022
- 211.Birgitta Ekblom, *Härskarhyllning och påverkan: Panegyriken kring tronskiftet 1697 i det svenska Östersjöväldet*, 2022
- 212.Joanna Mellquist, *Policy professionals in civil society organizations: Struggling for influence*, 2022
- 213.David Birksjö, *Innovative Security Business: Innovation, Standardization, and Industry Dynamics in the Swedish Security Sector, 1992–2012*, 2023
- 214.Roman Privalov, *After space utopia: Post-Soviet Russia and futures in space*, 2023
- 215.Martin Johansson, *De nordiska lekarna: Grannlandsrelationen i pressen under olympiska vinterspel*, 2023
- 216.Anna Bark Persson, *Steel as the Answer? Viking Bodies, Power, and Masculinity in Anglophone Fantasy Literature 2006–2016*, 2023
- 217.Josefin Hägglund, *Demokratins stridslinjer: Carl Lindhagen och politikens omvandling, 1896–1923*, 2023
- 218.Lovisa Olsson, *I vinst och förlust: Köpmäns nätverk i 1500-talets Östersjöstäder*, 2023
- 219.Kateryna Zorya, *The Government Used to Hide the Truth, But Now We Can Speak: Contemporary Esotericism in Ukraine 1986–2014*, 2023
- 220.Tony Blomqvist Mickelsson, *A Nordic sport social work in the context of refugee reception*, 2023
- 221.Ola Luthman, *Searching for sustainable aquaculture governance: A focus on ambitions and experience*, 2023
- 222.Emma Kihl, *Äventyrliga utföranden: En läsning av Agneta Enckells dikter med Isabelle Stengers kosmopolitik*, 2023
- 223.Çağla Demirel, *Analyzing competitive victimhood: Narratives of recognition and nonrecognition in the pursuit of reconciliation*, 2023
- 224.Joel Odebrant, *Spår, kropp, tid: En undersökning av den måleriska gestens materialitet 1952–1965*, 2024
- 225.Xiaoying Li, *Energy Efficiency in buildings in the Baltic states and the Nordic countries*, 2024
- 226.Thérèse Janzén, *Ticks – Ecology, New Hazards, and Relevance for Public Health*, 2024
- 227.Paul Sherfey, *Cultivating Responsible Citizenship: Collective Gardens at the Periphery of Neoliberal Urban Norms*, 2024
- 228.Kirill Polkov, *Queering Images of Russia in Sweden: Discursive hegemony and counter-hegemonic articulations 1991–2019*, 2024
- 229.Karl Katz Lydén, *Critique and the Care of the Self: The Economy of Truth and Government in Michel Foucault's Late Work*, 2024
- 230.Matteo Enrico Cattaneo, *Woandering towards places of imagination: Reflections through anarchism on the role of educators in early childhood education*, 2024
- 231.Mohanad Abdelgadir, *Aquatic ecosystem function and environmental change across spatial scales*, 2024

232. Fakhreddin Fakhrai Rad, *Transition Towards Supply Chain 4.0: Interweaving a Technological Perspective – Insights from Turkey and beyond*, 2024
233. Maria Mårssell, *Fredstematikens kritiska potential: Feminism, militarism och kolonialism hos Frida Stéenhoff, Elin Wägner och Hagar Olsson*, 2024
234. Francesca Morini, *Design + Data Journalism: Shifting Epistemology, Values, and Practices*, 2024
235. Liza Jakobsson, *Hitta hem på marknaden: Den finansialiserade hemägarideologin i Sverige och Estland 1970–2007*, 2024
236. Erika Öhlund, *More than food production: Multifunctional agriculture in policy and practice*, 2025
237. Douglas Mattsson, *To Praise Disgrace: Islamic Semiotic Resources in Turkish Black Metal*, 2025
238. Martin Englund, *Vi, de fördrivna historiska erfarenheter hos polska judar som kom till Sverige 1967–1972*, 2025
239. Lotta Björkman, *Inkluderande didaktiska dimensioner – En fenomenologisk studie av lärares undervisning ur gymnasieelevers perspektiv*, 2025
240. Pella Myrstener, *Konst i rörelse. Tillfälliga utställningar med utländsk nutida konst i Sverige 1945–1969*, 2025
241. Oscar Nygren, *Östersjöfrågan – En studie av svenskt regionalt och internationellt tänkande 1914–1945*, 2025
242. Cecilia Sá Cavalcante Schuback, *Emerging forms – Studies in Kant, Palatnik and Ligeti*, 2025
243. Kristina Pautkina, *Pedagogiska representationer av ondska i förskolan*, 2025
244. Agnes Käll, *Inside the compliance puzzle – Dilemmas of supervisory agencies in anti-money laundering*, 2025
245. Anna Nyquist, *Creating, maintaining, and enhancing sustainable marketing credibility*, 2025
246. Alexandra Allard, *Employment, Externalities, and Exploitation: Empirical Essays on Maritime Sectors and Renewable Resource Management*, 2025
247. Hamdija Begovic, *Between Civic and Ethnic: The Party of Democratic Action and the Symbolic Struggle for a Bosnian-Herzegovinian State*, 2025
248. Gustav Sjöberg, *Den levande materien. Naturfilologiska perspektiv på hylozoiska och panteistiska estetiker*, 2025
249. Fredrik Bjarkö, *The Odyssey of Human Spirit: Historiography of Philosophy in the Post-Kantian Age*, 2025
250. Ellen Jacobsson, *Integrators – Contradictions in Practice*, 2025
251. Nicholas Lawrence, *Salomon Maimon's Life: or, the History of the Imagining I*, 2026
252. Miriana Cascone, *Detain(ed): Media Technologies and Migrants in Swedish Detention Centres*, 2026
253. Moa Höglund, *Platser att minnas på: Venedigbiennalen 1991–1993, postsocialism och de nationella paviljongerna*, 2026

- 254.Laura Lapinskė, *Care to live: Everyday strategies among single mothers in Lithuania*, 2026
- 255.Marcus Sandborgh, *Klassrumsinteraktion i högstadiets matematikundervisning: Analyser av epistemiskt och deontiskt drivna interaktioner i olika undervisningsaktiviteter*, 2026
- 256.Julia Wester, *Kroppar i samspel – Ideal, gränser och dilemman i pedagogers kroppsliga interaktion med barn i fritidshem*, 2026
- 257.Karin Larsson, *Nya Moskva: Medier, arkitektur och den drömda digitaliseringens ruiner*, 2026

Om ni vet något om rysk arkitektur, sovjetisk arkitektur ... Före Sovjetunionens kollaps var den, ärligt talat, tråkig och inte särskilt spektakulär. Men under 1990- och början av 2000-talet var den inte heller något vidare. Det fanns inga intressanta arkitekter i Moskva. Men nu håller den här situationen på att förändras väldigt snabbt.

Så låter det när Moskvas stadsarkitekt Sergej Kuznetsov presenterar den arkitektoniska förnyelsen av Moskva i Las Vegas 2019.

Vad var det nya Moskva? Den här avhandlingen undersöker de medierade fragment som förnyelsen av Moskva har lämnat efter sig, som ruiner av en dröm om historiens, digitaliseringens och arkitekturens framsteg under decennierna efter kalla krigets slut.

Nya Moskva: Medier, arkitektur och den drömda digitaliseringens ruiner är Karin Larssons doktorsavhandling i medie- och kommunikationsvetenskap.

Medie- och kommunikationsvetenskap, Kritisk kulturteori, Institutionen för kultur och lärande & the Baltic and East European Graduate School, Södertörns högskola.

ISBN 978-91-89962-63-7 (tryckt) / 978-91-89962-64-4 (digital) | Södertörns högskola | publications@sh.se

