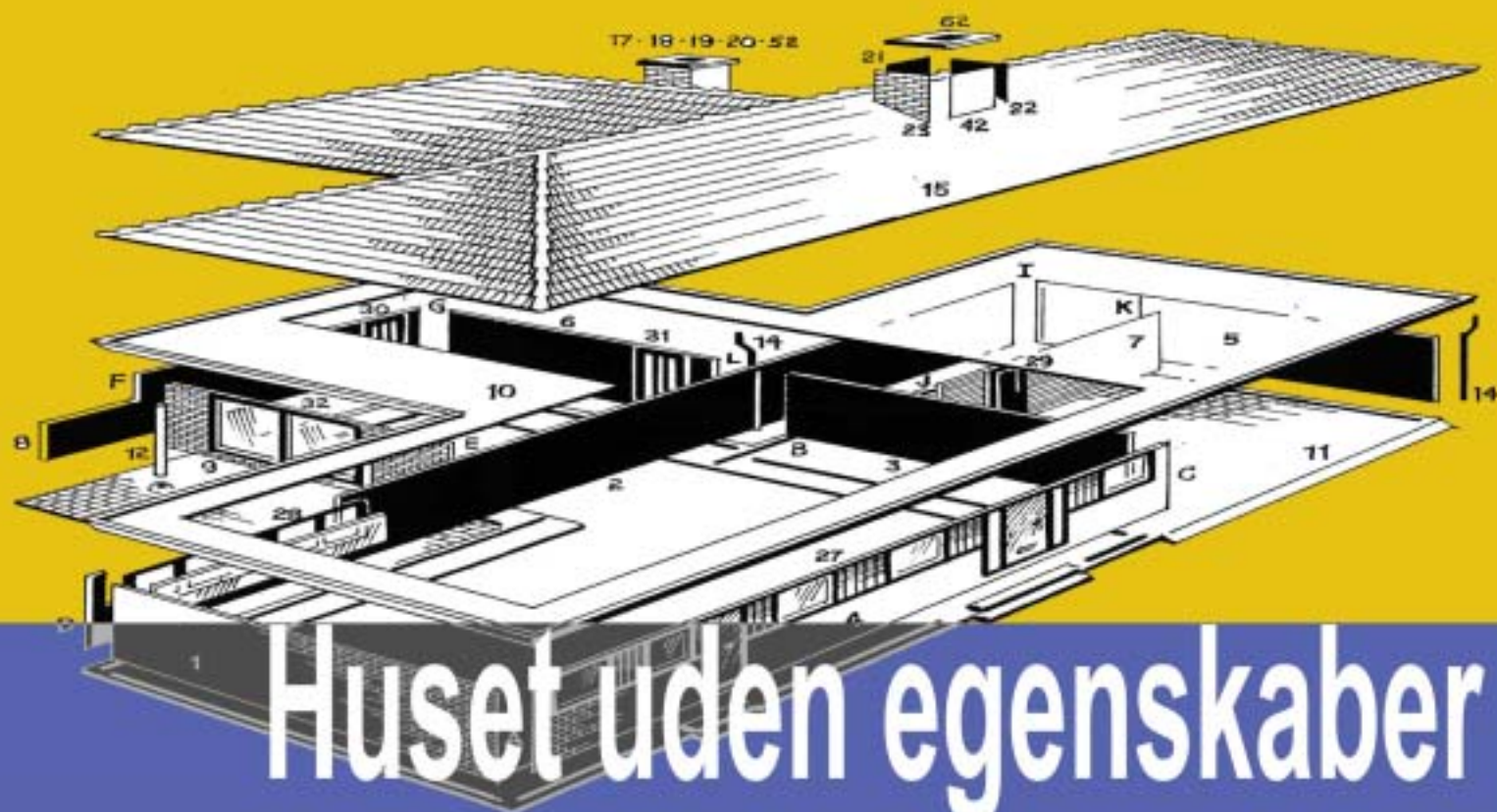


Anders Høyer Toft

Ph.D. afhandling

Arkitektskolen i Aarhus, maj 2001



**- en undersøgelse af arkitekturen
med parcelhuset som spejl.**

Huset uden egenskaber

- En undersøgelse af arkitekturen med parcelhuset som spejl.

Ph.D. afhandling
Arkitektskolen i Aarhus, maj 2001

Udarbejdet af Anders Høyer Toft
Vejleder: Niels Albertsen

Indholdsfortegnelse:

forord	8
Indledning	13
Rem Koolhaas og diskursen	13
Faget som disciplin	16
Faget som felt	19
Latour et non-moderne blik på faget	23
Bourdieu - Latour	24
Afhandlingens afgrænsning, opbygning, metode og materiale	25

Del 1 – Arkitekturdisciplinen som praksisfelt

Kapitel 1	
Hvad er et parcelhus - parcelhusets fire komponenter	32
1. komponent - Huset	36
2. komponent - Haven	39
3. komponent - Vejen	43
4. komponent - Parcellen	45
Konklusion på parcelhusets fire komponenter	48
Kapitel 2	
Parcelhuset som arkitektur	52
Parcelhuset som arkitektur	53
Arkitekten som velfærdsagent	57
Kapitel 3	
Vinderprojekter: gennemgang af	
Statens Kunsthøjskoles arkitektkonkurrence	63
Vinderprojekterne	64
Realiseringen af Parcelhuskonkurrencen	71
Kapitel 4	
Arkitekturens praksis -	
samtaler med tre aktører på parcelhusmarkedet	73
Kommunen	74
Frydkjær A/S	77
Parcelhusmarkedet anno 1999	79
Kunden, huset og arkitekten	80

Hvad er en type for Frydkjær?	82
Firmaets organisation	83
Det urbane aspekt	84
Fremtiden ?	86
Opsummering	86
Entasis	88
Forevisning af Frydkjærs katalog	89
Det urbane perspektiv - kopier af kendte værker	91
Det arkitektonisk velfunderede typehusfirma	93
Fleksibilitet	94
Fleksibilitetens pris - figur eller struktur?	94
Huset til det almindelige menneske	96
Parcelhuskonkurrencen - projekterne fra Entasis	98
Haven	99
Konkurrenceforslagets pris	100
Typehuse vs. Parcelhuskonkurrencens huse	100
Tegnestuen	102
Arkitekten - strateg eller utopist?	103
Opsummering	104
 Kapitel 5	
Dansk arkitekturs forhold til parcelhuset	106

Del 2 – Arkitekturdisciplinen som designpraksis

Kapitel 6	
Introduktion til Bruno Latour	114
Relativisme	117
 Kapitel 7	
Designteori	120
Hvordan og hvorfor?	121
Procesorienteret Designteori - Hvordan? - fra mekanisk til	
heuristisk, kreativ formgivning	121
Problemløsningsadfærd	124
Heuristik	125
På vej mod normativitet i designprocessen	129
Arkitekturpositioner som doktriner om mål og midler.	130
Rowe sat i afhandlingens perspektiv	131

Kapitel 8	
Mediatorer	135
Non-modernitet	137
Mediatorer	140
Mediatorer i videnskaben	141
Mediatorer i religiøst maleri	144
 Kapitel 9	
OMA 'at work'	148
Rem Koolhaas	153
'Diagramming the contemporary, OMA's little helper in the quest for the new'	155
 Kapitel 10	
Pragmatik	161
En pragmatisk æstetik	165
 Kapitel 11	
Arkitektur - fra en moderne synsvinkel til en non-moderne pragmatik.	168
 Sammenfatning for hele afhandlingen	171
 Konklusion	174
Latour/Bourdieu	174
Spørgsmålet om hvordan en reassimilering i praksis udfoldes?	176
Reassimilering af projektets spejl?	177
 Litteraturliste	180

Forord

Denne afhandling er, udover at være resultatet af tre års Ph.D. forskning, også en markering af tolv års refleksiv dannelse som arkitekt. Når jeg fremhæver det refleksive i forbindelse med min dannelse som arkitekt, skal det ses som baggrunden for, at jeg overhovedet fandt på at søge en Ph.D. stilling ved Arkitektskolen i Århus. Jeg har altid syntes, at der var noget 'usagt', noget 'hemmeligt' over uddannelsen. Et forhold der på én gang har virket stærkt fascinerende og samtidigt stærkt frustrerende for lysten til at lære at være arkitekt.

Mit forskningsprojekt er da også blevet formuleret i dette spændingsfelt mellem frustration og fascination. *Huset uden egenskaber - en undersøgelse af arkitekturen med parcelhuset som spejl* er i den forstand et forsøg på at strække forståelsen af arkitekturen til det yderste. At sætte umage størrelser i spil med hinanden i forhåbning om, at der opstår et uventet positivt resultat, når spillet slutter.

Det almindelige danske parcelhus er for mig at se en åben provokation lige op i arkitekturens bare ansigt. En provokation der beder om at blive taget op, og som hermed bliver det. Ved at tage denne provokation op sætter jeg ikke bare arkitekturen, men også min egen dannelse som arkitekt på spil.

Jeg kan allerede afsløre nu, at min arkitektdannelse er blevet rystet godt og grundigt i løbet af de tre år, jeg har beskæftiget mig med afhandlingen. Dette skyldes ikke kun ovenstående provokatoriske indgang til forskningsprojektet, men lige så meget Ph.D. uddannelsens åbning til et større refleksivt rum, end det jeg ellers har mødt i min arkitektdannelsesproces. Hermed er der nærmest opstået et symbiotisk udviklingsforhold mellem afhandlingen og min egen arkitektdannelse. Et forhold der efterfølgende har bestyrket mig i overbevisningen om, at arkitekter også kan drage stor nytte af at forske.

Afhandlingens status og emne

I håb om at kunne foregribe eventuelle misforståelser omkring afhandlingen vil jeg gerne fremhæve de tanker, jeg har gjort mig omkring afhandlingens forskningsmæssige status samt emnet for afhandlingen.

Der er to forhold, jeg vil pege på i relation til afhandlingens forskningsmæssige status: a) min teoretisering som hypoteseudkast/konstruktion, b) min anvendelse af sociologisk teoretisering på arkitekturen.

a) Når jeg betegner afhandlingens forskningsmæssige status som hypoteseudkast eller -konstruktion, skyldes det, at afhandlingen ikke kan ses som en fuldstændig empirisk redegørelse for ét specifikt forskningsområde. I stedet er der tale om konstruktionen af et nyt problemområde, en ny optik om man vil, der gør det muligt at foretage non-moderne undersøgelser af arkitekturen. Specielt i relation til

parcelhuse, som jeg nu har peget på. Med et klassisk begrebspar fra videnskabs-teorien kan man sige, at jeg her i højere grad fremlægger en 'context of discovery' end en 'context of justification' for afhandlingens tema. Dette betyder ikke, at af-handlingen ikke er empirisk forankret. Men de empiriske elementer skal primært ses som et råstof fra virkeligheden, der har ledt forskningsarbejdets ideer på vej, og som i denne proces har været med til at sikre, at de teoretiske teser ikke svæ-ver i den blå luft.

b) Anvendelsen af sociologisk teoretisering på arkitekturen kan umiddelbart virke mystisk, når nu der findes en selvstændig arkitekturteori. Problemet har bare været, at min lyst til at inddrage nyt land i arkitekturforskningen ikke har kunnet finde sted, med den teori der i forvejen eksisterede. Derfor valget af teorier der gjorde det muligt at stille skarpt på afhandlingens problemstilling. I forhold til arkitektur-teorien er det også vigtigt at påpege, at denne ofte selv er et fagspecifik eksempel på mere generelle metateorier. Dette kan også siges om teorien i denne afhand-ling.

Omkring afhandlingens emne vil jeg gerne understrege, at parcelhuset først og fremmest tjener som 'case' til teoretisk diskussion af arkitekturens værdier og faglighed. Det er således ikke mit ønske at promovere parcelhuset som sådan. Afhandlingen skal derfor heller ikke ses som en forsvarstale for den danske middel-klasses fortrukne boligform. Det væsentlige er derimod, hvordan parcelhuset som 'case' gør det muligt at diskutere centrale em-ner i arkitekturteorien, hvilket er mit reelle mål med denne afhandling.

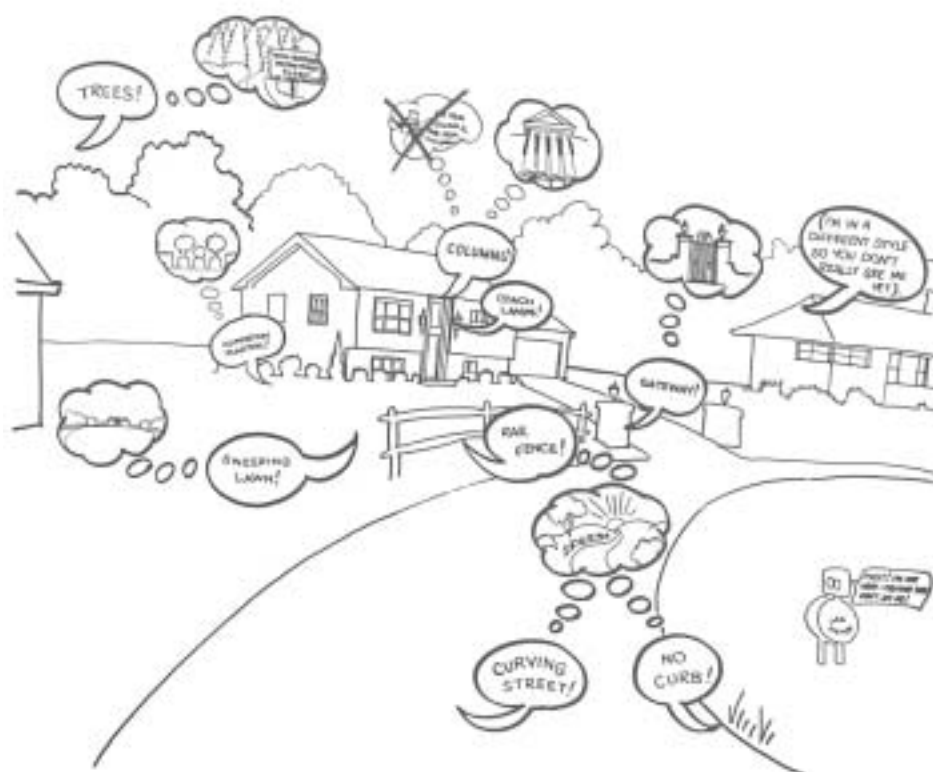
Jeg blev på et tidspunkt i begyndelsen af mit forskningsarbejde spurgt, hvordan jeg overhovedet kunne beskæftige mig med parcelhuset uden at tage stilling til dette som eksempel på en miljømæssig uforansvarlig boligform. Til dette må jeg svare, at afhandlingens fokusering ikke umiddelbart kan inddrage alle de aspek-ter, der måtte findes nødvendige at diskutere i forbindelse med parcelhuset. Ho-vedvægten i min interesse er således af teoretisk, æstetisk karakter.

Tak!

Afslutningsvis i dette forord er der en række personer, der skal takkes - Et Ph.D. forskningsprojekt kan til tider være en tung og langsommelig affære, men heldig-vis har jeg ikke tilbragt mine tre forskningsår alene, gemt væk oppe under loftet i Nørreport 16. Jeg har tværtimod haft stor glæde af at kunne udveksle problemer, erfaringer og kaffe med Ph.D. studerende Tom Nielsen gennem det meste af pro-cessen. Herudover har jeg følt mig meget privilegeret ved at have Lektor Niels Albertsen som vejleder. Vores, til tider lange, samtaler har været utrolig afklarende for mange af afhandlingens centrale problemstillinger. Specielt 'sommerhus-vejledning' som et særligt Niels Albertsen-fænomen vil blive husket.

I perioder har mine to brødre Kristian og Peter Toft hjulpet med nødvendig (afslappende) distraktion ved at udfordre mig i 'Unreal Tournament' - Jeg er stadig ubesejret. Kristian har selvfølgelig også bidraget med sin filosofiske kompetence, hvilket jeg er taknemmelig for.

Min kæreste Stine Sommerlund har formået at holde mig ud gennem alle tre år, hvilket er imponerende, når man tænker på, hvor autistisk jeg til tider har været, når projektets centrale dele skulle afklares. Så dette - og selvfølgelig også for den praktiske hjælp hun har ydet - er jeg hende særlig taknemmelig for.



Det almindelige parcelhus
er kun en svag antydning af
dets sande natur.....

Indledning

I 1973 flyttede jeg sammen med min familie ind i et funklende nyt parcelhus. Huset lå i en ny parcelhusudstyknings navngivet Præstelunden efter nærheden til byens præstegård. Denne oplevelse var jeg ikke ene om dette år, men det var jeg på daværende tidspunkt lykkeligt uvidende om. I dag, ca. 30 år efter og en arkitektuddannelse klogere, ved jeg at i 1973 havde ca. 30.000 familier præcist den samme oplevelse.

I bakspejlet må jeg konstatere, at jeg tilhører den generation, der for manges vedkommende er opvokset i et parcelhus af nyere dato. Pløjemarken og nyanlagte, brede, asfalterede veje var en naturlig del af mit barndomsmiljø. Det var her, jeg legede med naboens børn og spillede fodbold i haven på den nyanlagte græsplæne med min bror. Der var masser af plads at udfolde sig på og kun meget ringe trafik. Det skal selvfølgelig med, at min families parcelhus lå i en lille landsby med kun 1.000 indbyggere, og at trafikken derfor var naturligt begrænset.

Disse forhold forklarer også, hvorfor etageboliger og tæt by aldrig har været en del af mit barndomsmiljø. Min eneste erindring fra begyndelsen af 70'erne om etageboliger stammer fra det halvårige besøg i Århus, hvor vi på vej til min faster og onkel passerede Langenæs. De høje betonhuse gjorde dybt indtryk, når man fra Viborgvej svingede mod syd og de dermed åbenbarede sig på den urbane horisont. Men denne type bebyggelse forblev, indtil jeg selv flyttede til Århus, fremmed.

I perioden 1989 til 1996 var jeg studerende ved Arkitektskolen i Århus og opdagede i løbet af det første år på skolen, at arkitektur drejede sig om meget andet og mere end det at tegne pæne parcelhuse. Man kunne sige, at jeg blev min egen naivitet bevidst, fordi det blev klart, at den ballast jeg havde med fra mit lilleby-parcelhusmiljø ikke fyldte meget i arkitekturens verden. Der var parcelhuse, men ikke den type, som jeg kendte i forvejen 'hjemmefra'. Der var klar forskel mellem den verden, jeg kom fra og arkitekturens verden. På denne måde blev min uddannelse til arkitekt mere end blot en tilegnelse af viden, det blev i lige så høj grad en dannelsesrejse, en indlevelse i en anden verden end den jeg var opvokset i.

Rem Koolhaas og diskursen

I 1997, da jeg havde gennemgået 7 års arkitektonisk indskoling, fik jeg mulighed for at ansøge om optagelse som Ph.D. studerende ved AAA. Dette krævede formuleringen af et forskningsprojekt. På det tidspunkt var jeg meget optaget af den kritiske åbning, i forhold til arkitekturen, som den hollandske arkitekt Rem Koolhaas stod for. Koolhaas kritiserede ikke andres arkitektoniske arbejde, men udarbejdede selv kritiske tekster, der opererede inden for arkitekturens egen diskurs. Arkitekturens diskurs skal i denne sammenhæng forstås som den skrevne eller talte fremstilling af arkitekturens betydning og mening, der danner et mere eller mindre sammenhængende billede af, hvad arkitektur er og bør være. Det sidste

har normative følger for arkitekturen og kan derfor ses som centralt i forståelsen af arkitekturen som en disciplin; altså de værdier der lægges til grund for disciplineringen inden for faget.

Specielt én tekst fangede min interesse, nemlig 'The Generic City'¹, der blev oversat til dansk af Morten Daugaard og Hans Mammen. I deres oversættelse kom teksten til at hedde 'Byen uden egenskaber'. Som det måske er klart, er det herfra, jeg har hentet titlen på min afhandling. 'Byen uden egenskaber' er en polemisk fremstilling af den urbane tilstand under et globalt perspektiv. Koolhaas anvender ikke direkte empiriske data i sin argumentation. I stedet spiller han på velkendte billeder, når det gælder overtalelsen af læseren. F.eks. beskriver han, hvordan europæiske byer bliver til logoer via disse byers markedsføring gennem kendte ikoner, der kan knyttes til byernes historie. Han nævner Eiffeltårnet som et ikon for Paris.²

¹ Rem Koolhaas, 'The Generic City', i *S, M, L, XL*, 010 Publishers, 1995, p. 1239

² *ibid.* p. 1248

Det egenskabsløse knytter sig til den globale homogenisering af den urbane oplevelse. Alle byer ligner efterhånden hinanden. Forskelle opstår kun gennem en bevidst indsats. Men selv denne bevidste indsats overvindes på et globalt niveau af, at alle andre byer ligeledes forsøger at indstifte forskel.

Koolhaas leverer på denne måde et indspil i arkitekturens urbane diskurs. Et indspil der tilsyneladende destabiliserer denne diskurs, og ikke mindst den disciplin som diskursen er udtryk for. Artiklen giver nemlig udtryk for, at kampen for forskelsdannelsen er ligegyldig. En kamp der ellers har været kendetegnende for de sidste 30 års opgør med modernismens homogenisering af byernes fysiske miljø. I Danmark kendes denne kamp f.eks. fra tæt-lav bebyggelsernes forsøg på at generere bymiljøer af forskellig karakter i nye bebyggelser. Gerne med inspiration fra landsbyens krogede gadeforløb. Lokalt opstår der heterogenitet i disse bebyggelser, men på den overordnede skala er det tydeligt, at de fleste tæt-lav bebyggelser opererer ud fra den samme strukturelle logik og dermed ofte ligner hinanden. Det overordnede urbane indtryk forbliver altså homogent, akkurat som den homogenitet parcelhuskvarterene var med til at skabe i den urbane morfologi.

'Byen uden egenskaber' er altså en tekst, der peger på nogle kritiske værdier i en allerede etableret diskurs, nemlig den urbane. Teksten kan, hvis den omskrives til danske forhold, være med til at stille spørgsmål ved f.eks. forskellen mellem tæt-lav og parcelhusbebyggelserne, hvis man vel at mærke uddrager tekstens logik omkring den skalaafhængige homogenitetsbetragtning. Koolhaas siger ikke et ord om danske forhold specifikt, men mange ord generelt om urbanitet.

³ se Lieven De Cauter, 'The forward flight of Rem Koolhaas', *Archis* nr. 4, 1998, p. 28

Med sin polemiske kritik, der ofte har karakter af postulater, lykkes det Koolhaas at sige det, der ikke må siges. Han optræder i den urbane diskurs som repræsentant for markedskræfternes frie spil og er bl.a. blevet karakteriseret som kynisk realist.³ I den danske arkitekturdebat går Koolhaas under betegnelsen *dirty realism*.⁴ På trods af denne kritiske holdning til Koolhaas når det gælder hans rolle i den urbane diskurs, er han gledet ind i den accepterede del af arkitekturens øvrige verden.⁵

⁴ se Erik Nygaard, *Arkitektur i en forvirret tid, Internationale strømninger 1968-94*, Christian Ejlers, 1995, p. 181

⁵ Koolhaas citeres af *DAL Arkitekturpolitisk handlingsplan*, 1996, p. 1

⁶ Rem Koolhaas, 'Whatever Happened to Urbanism' i bogen *S, M, L, XL*, 010 Publishers, 1995, p. 959

Min primære interesse i Koolhaas var altså motiveret af den kritiske holdning til disciplinens diskurs, som han udtrykker gennem sine artikler. Han fører ikke sin kritik inden for den urbane disciplins egne grænser, men peger gennem sin kritik netop på grænsernes konstruktion. Jeg tænker her specielt på artiklen 'Whatever Happend to Urbanism' i bogen *S, M, L, XL*.⁶ Her stiller Koolhaas sig kritisk over for den arkitektoniske behandling, man i dag anvender i det, der traditionelt har været planlægningens område. Urbanisme er blevet en arkitektonisk disciplin ifølge Koolhaas. Og dette er ikke hensigtsmæssigt.

Det er altså her, jeg har fundet min motivation for formuleringen af et forskningsprojekt. Det stod dog hurtigt klart, at den urbane situation i Danmark ikke var den samme, som den Koolhaas polemiserer over, om end der er mange generelle lighedspunkter. Dette var i hvert tilfælde den oplevelse, jeg havde af omstændighederne. Spørgsmålet var, hvad der umiddelbart unddrog sig arkitekturens diskurs, men samtidig meldte sig kraftigt i det urbane fysiske miljø. Hvor var der et misforhold, der kunne være kritisk for stabiliteten af den arkitektoniske disciplin generelt.

Her meldte sig det fænomen, som min arkitektoniske indskoling havde fået mig til at afskrive som naivt og uvedkommende, - det almindelige danske parcelhus. Det var oplagt at stille det kritiske spørgsmål til arkitekturdisciplinen, hvori det naive og uvedkommende består i forhold til parcelhuset. Ligesom Koolhaas peger på arkitekturens blinde vinkel i forhold til den egenskabsløse by, synes parcelhuset også at befinde sig i denne blinde vinkel. Og ligesom Koolhaas regner den egenskabsløse by for en udfordring for arkitekturdisciplinen, således synes også parcelhuset at være det.

Den kritiske diskurs, der giver udtryk for disciplinens værdier, kan til tider ses som udtryk for de værdimæssige forhold, der gør sig gældende i selve udfoldelsen af arkitekturfagets praksis. Her er værdierne bare ikke ekspliciterede på samme måde, men de er der, fordi de nødvendigvis må informere den daglige praksis i faget. Uden normative retningslinier ville det være svært at forstå sit eget arbejde i relation til en faglighed. Enhver kan lime seks papstykker sammen, så de ligner det, vi normalt betegner et hus, men om der også er tale om arkitektur, afgøres først i forholdet til de normative værdier, der findes i disciplinen. At det forholder sig således, får man en ide om, hvis man læser DAL's handlingsplan for en arkitekturpolitik fra 1996. Heri står der følgende om arkitektonisk kvalitet:

*Den arkitektoniske kvalitet opstår, når alle de mangeartede elementer, en bygning skal rumme, hver især og indbyrdes har fået en sådan omsorg og bearbejdning, at man kan tale om en overbevisende kunstnerisk idé.*⁷

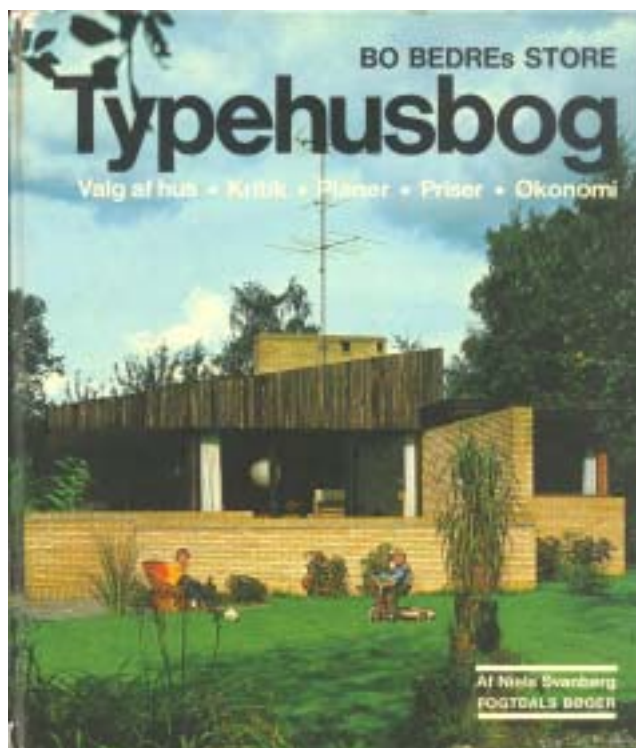
⁷ DAL Arkitekturpolitisk handlingsplan, op. cit. p. 2

Faget som disciplin

I forlængelse af disciplinens værdisættende rolle og den dertil knyttede praksis kan man tale om arkitekturen som et afgrænset praksisfelt. Inden for dette felt udspiller der sig en mangfoldighed af forskellige tilgange til faget. Hvordan arkitektur udøves er ikke entydigt, men der synes alligevel at være en grundlæggende enighed om, hvor feltets grænser går. Denne grænse defineres negativt, kunne man sige, gennem en udgrænsning af det der ikke tilhører feltet, det der ikke defineres positivt af disciplinen. Som eksempel kan nævnes det fænomen, jeg her tager op i min afhandling, det almindelige danske parcelhus, der ifølge Olaf Lind og Jonas Møllers bog *Bag Hækken – det danske parcelhus i lyst og nød* aldrig har fået skrevet sin egen historie. Der er med andre ord et fravær af diskursiv fremstilling af parcelhuset inden for arkitekturens historie. Kim Dirckinck-Holmfeld skriver i bogens forord:

Selvom parcelhuset er den mest udbredte boligform i Danmark, har det mærkværdigvis ikke fået skrevet sin historie, som ellers næsten alle andre bygningskategorier i Danmark. Det skyldes måske, at fagfolk ikke har syntes, at det er fint at beskæftige sig med et område, der også rummer mange trivialiteter. Der er lavet bøger om enfamiliehuset, bl.a. fik det et selvstændigt bind i Gyldendals store arkitekturhistorie fra 1980'erne, men interessen har alene samlet sig om de væsentlige arkitektoniske værker.⁸

⁸ Kim Dirckinck-Holmfelds forord i Jonas Møller og Olaf Linds *Bag hækken – Det danske parcelhus i lyst og nød*, Arkitektens Forlag, 1996, p. 5



En af Bo Bedre's typehusbøger, der udkom i 1960'erne og 70'erne.

En lignende, tidligere, tilkendegivelse finder man i den første udgave af *Blød By*, fra 1978, der som et temanummer fokuserede på parcelhuset. Heri står der:

*Når vi har valgt i det første nr. at behandle parcelhuskulturen som særligt emne, er det fordi dette omsiggribende fænomen er utrolig lidt behandlet i den løbende debat.*⁹

⁹ Leder i *Blød By*, nr. 1, 1978

Disse to udsagn kan stå som indikatorer for fraværet af en arkitekturfaglig debat af parcelhuse, siden 60'erne. Det er også yderst begrænset, hvad man finder om det almindelige parcelhus i arkitekturens fagtidsskrifter og -litteratur. Et af de få eksempler er Erik Nygaards *Tag over hovedet*¹⁰, hvor emnet behandles lignende *Bag hækken*, mens f.eks. danske arkitekturoversigter ikke medtager det almindelige parcelhus. Litteratur om det almindelige danske parcelhus findes i tidsskrifter som *Bo Bedre* og *Idé-nyt*. Førstnævnte stod bag en serie bogudgivelser i 60'erne og 70'erne, der præsenterede parcelhusmarkedets udbydere af typehuse.¹¹

¹⁰ Erik Nygaard, *Tag over hovedet*, Arkitektens Forlag, 1984

¹¹ se f.eks. *Bo Bedre's typehus-bog*, Forlaget Palle Fogtdal, 1966

Det almindelige danske parcelhus har altså været et for arkitekturen problematisk nærmest udgrænset fænomen. Kim Dirckinck-Holmfeld gætter også på årsagen, nemlig ulysten til at beskæftige sig med det ufine og trivielle. Der er med andre ord en distinktionsmekanisme på spil. Denne udpeges her ligefrem af en af disciplinens fremtrædende diskursmagere - Kim Dirckinck-Holmfeld, der er fast skribent og ansvarshavende redaktør på arkitekternes fagblad *Arkitekten*, hvilket betyder, at han er centralt placeret i forhold til arkitekturdisciplinens omsættelse i tekst

Hvis man vil forstå denne mekanisme bedre, mener jeg, at en opfattelse af arkitekturen som et praksisfelt, hentet fra den franske sociolog Pierre Bourdieu, vil give mening. Bourdieu beskriver selv feltet på denne måde:

¹² Pierre Bourdieu, *Practical Reason – on the Theory of Action*, Stanford University Press, 1998, p. 83

*The evolution of societies tends to make universes (which I call fields) emerge which are autonomous and have their own laws.*¹²

¹³ Niels Albertsen, 'Arkitekturens praksis – habitus, felt og kulturel kapital' i *Videnskabsteori - sådan relativt set*, Danmarks Universitetsforlag, 1997, p.137

Jeg er ikke den første, der forsøger mig med denne sammenstilling af Bourdieus begrebsapparat og arkitekturen. Min vejleder Niels Albertsen har i artiklen 'Arkitekturens praksis – Habitus, felt og kulturel kapital'¹³ foretaget en heuristisk øvelse over arkitekturen underlagt et Bourdieusk perspektiv. Herudover har australieren Gary Stevens bidraget med en Bourdieusk forståelse af arkitektuddannelsens betydning for arkitekturens feltkarakter.¹⁴ Sidstnævnte artikel tjener dog kun som baggrundslitteratur i denne sammenhæng. Der findes mere litteratur om dette¹⁵, men det er primært disse to artikler, jeg har studeret med henblik på at anvende et Bourdieusk perspektiv på arkitekturen. Niels Albertsen skriver afslutningsvis i sin artikel om Bourdieus feltbegreb:

¹⁴ Gary Stevens, 'Struggle in the Studio: A Bourdivin Look at Architectural Pedagogy' i *Journal of Architectural Education*, vol. 49/2, 1995, pp. 105 - 122

¹⁵ se f.eks. Gary Stevens, *The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction*, MIT Press, 1998; Niels Prak, *Architects: The Noted and the Ignored*, John Wiley & Sons, 1984

Feltet lader det komme til syne, som de stridende agenter i feltet oftest har svært ved selv at se: at der 'mellem de folk, som optager modsatrettede positioner i et felt og som synes radikale modstandere i alt, er en skjult og tavs enighed om det

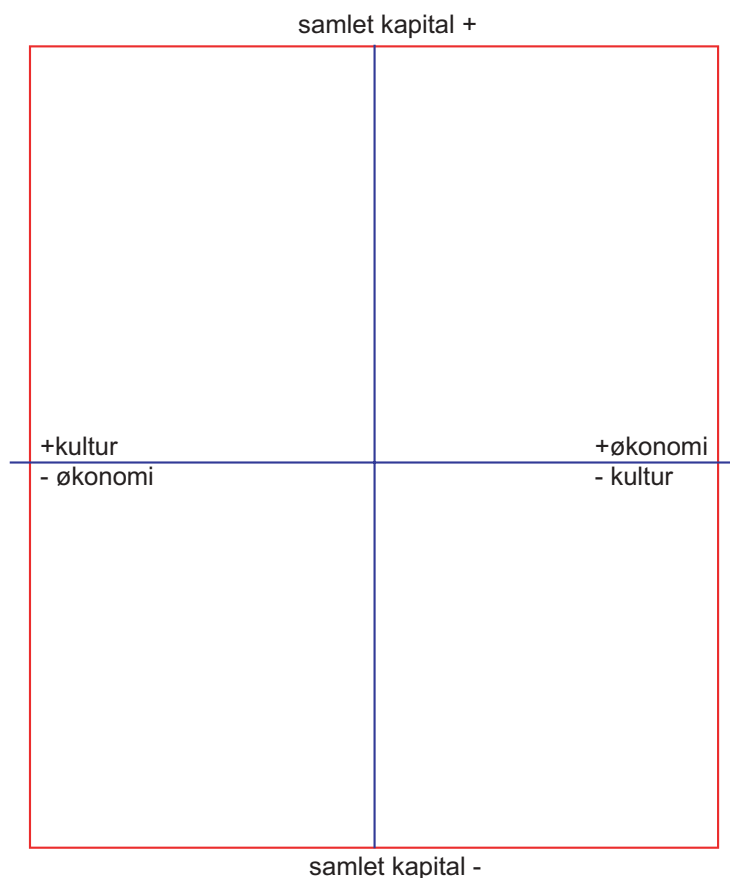
faktum, at det er anstrengelserne værd at kæmpe om de ting, der er på spil i feltet.¹⁶

¹⁶ Niels Albertsen, op. cit. p. 160

Den skjulte og tavse enighed, der gælder i fagets praksis, betegner Bourdieu med begrebet *illusio*. Begrebet betegner en grundliggende og tavs tro på, at feltets konkurrencespil er værd at spille. Denne tro erhverves gennem indsocialisering i faget, hvilket viser sig som en tilegnelse af en arkitektures habitus dvs. kropsliggjorte handlingsdispositioner, som modsvarer fagets grundliggende værdier. Michel Foucault ville betegne denne tilegnelse som en disciplineringsproces, hvor kroppen afrettes til udførelse af korrekt adfærd.¹⁷ Ordet disciplin henviser også til afgrænsningen af et fagområde, eksempelvis arkitekturs. Tilegnelsen af en arkitektures habitus kan således også betragtes som en disciplinering ind i disciplinen med dens grundliggende værdier og betragtningsmåder.

¹⁷ Michel Foucault, *Overvågning og straf*, Det Lille Forlag, 1994

Hvor Foucault lægger vægt på disciplineringsens enhedsskabende virkning, der fremhæver Bourdieu, at der står strid mellem de disciplinerede. For i et Bourdieusk perspektiv er arkitekturs felt et polariseret felt, hvilket ikke skal bestrides her. Pointen ved at henvise til Foucault er, at dette kan påpege, at striden forudsætter disciplinering, hvilket i høj grad varetages af arkitektskolerne, som leverer kompetente spillere til feltet.



Bourdieu's kortlægning af samfundet, som et relationelt rum spændt ud mellem de forskellige kapitalformer.

¹⁸ Pierre Bourdieu, op. cit. p. 127

Undervisningen på arkitektskolerne har på den ene side mesterlærepræg, forstået på den måde at elementet af 'learning by doing' er stort, på den anden side er der tale om en undervisningssituation, som er adskilt fra praksis og for så vidt ikke en mesterlære. Uddannelsen af arkitekter foregår i en fra praksis afkoblet situation, som Bourdieu betegner med begrebet skolè. Denne skolè-situation muliggør udviklingen af et skolastisk synspunkt¹⁸, hvor disciplinen kan dyrkes for disciplinens egen skyld.

I denne skolè-situation kan disciplineringen som arkitekt finde sted relativt afsondret fra det arkitektoniske felts polariseringer, stridigheder og praktiske nødvendigheder. Hermed kan skolastiske synspunkter, der er afsondret på tilsvarende vis, udvikles. På den måde virker skolerne som de instanser, der sikrer at arkitekturens felt har en vis disciplinær enhed på tværs af feltets polariseringer og stridigheder.

Til discipliner hører diskurser. Systematiserede sproglige og visuelle tilkendegivelser af hvad der er vigtigt og væsentligt, rigtigt og forkert inden for arkitekturen, og hvad der er arkitektur og ikke-arkitektur. Til sammen afgrænser disciplin og diskurs det, der falder indenfor, fra det der falder uden for arkitekturens område.

Ser man på arkitekturens diskurs omkring parcelhuset, synes denne afgrænsning afspejlet heri. Der findes således som tidligere nævnt en begrænset arkitekturdiskurs omkring parcelhuset. Men fraværet af en udviklet arkitekturdiskurs om parcelhuset i alle dets former kan tages som en indikator på, at parcelhuset, i dets almindeligt forekommende danske udgave, har en ambivalent status på grænsen mellem arkitektur og ikke-arkitektur.

Faget som felt

I følge Bourdieu er samfundet grundliggende relationelt. Relationerne er udtryk for positioneringer i samfundet, hvilket betyder, at samfundets socialitet udtrykker sig i stridigheder. Dette kendes fra Marxismens klassesamfund, hvor hver klasse positionerer sig i dominansforhold overfor hinanden. Disse positioneringer er grundliggende af økonomisk karakter, men for Bourdieu er sagen mere kompliceret. Han peger på, at også kulturelle kvaliteter er forskelsdannende. Dette betyder, at økonomisk udligning ikke nødvendigvis medfører ophævelsen af klassesdeling i samfundet.¹⁹

¹⁹ ibid. p. 83

Bourdieu taler således om flere forskellige former for kapital. Økonomisk, kulturel, symbolsk og social. På denne måde opstår muligheden for en flerdimensional kortlægning af samfundets relationer. Der er ikke kun top og bund, men også højre og venstre, for nu at forenkle sagen lidt. Dette betyder, at samfundsmæssige positioneringer og stridigheder kan være udtryk for mange forskellige former for kapital og ikke kun den økonomiske. På denne baggrund kortlægger Bourdieu samfundet, eller som han kalder det, det sociale rum, som vist **if. skema**.

Øverst i det sociale rum befinder sig det, Bourdieu kalder magtens felt, som består af den kulturelle elite, (kunstnere, universitetsfolk), de professionelle (de liberale erhverv), og den økonomiske overklasse.

Dette er da også det perspektiv, som Niels Albertsen anlægger i sin artikel, når det gælder forståelsen af arkitektur-samfundet i Danmark. Det er Niels Albertsens hypotese, at arkitekturfeltet mimer hele magtfeltet, således at det er opdelt i tre sub-felter.²⁰ Disse tre sub-felter er:

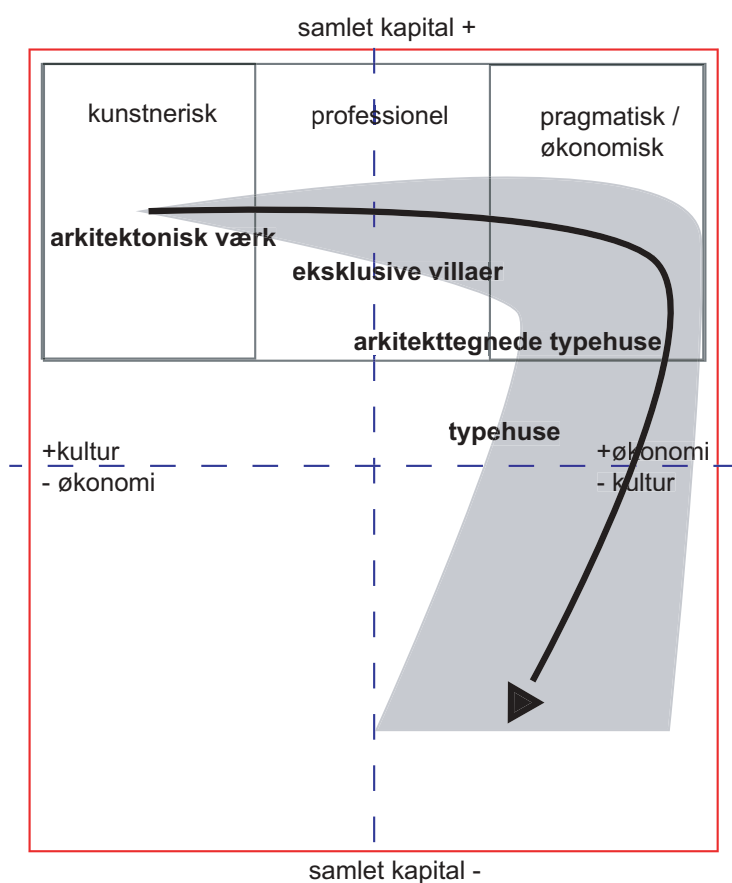
²⁰ Niels Albertsen, op. cit. p. 145

Det kunstneriske

Det professionelle

Det økonomisk-tekniske/pragmatisk-effektive

I det kunstneriske sub-felt er det kulturelle værdier, der prioriteres højest og dette gerne på bekostning af og i opposition til økonomiske værdier. Det økonomisk-tekniske sub-felt placerer sig i den modsatte ende af arkitekturens overordnede felt og fokuserer på effektivitet og produktivitet i forhold til kundens ønsker. Det professionelle sub-felt ligger mellem disse to yderpositioner med deraf følgende praksis, som vægter social ansvarlighed.



I skemaet er indskrevet:

a)
Niels Albertsens tre sub-felter.

b)
Udgrænsningsmekanismens retning fra det kunstneriske sub-felt ned gennem det professionelle og pragmatisk-økonomiske for at ende helt uden for arkitekturens felt.

²¹ Niels Albertsen henviser her til Niels Prak, *Architects: the Noted and the Ignored*, John Wiley & Sons, Bath, 1992

Indsætter man disse felter i arkitekturens samlede felt, synes tendensen ifølge Niels Albertsen²¹ at være, at det kunstneriske felt leverer det samlede felts *illusio*. Altså det, der giver feltets aktører noget at samles om. Det er her, disciplinen definerer sine værdier. Det er den kunstneriske ide, der er det centrale i relation til arkitektonisk kvalitet. Niels Albertsen henviser til Niels Prak, som skriver:

*Praktiske arkitekter behandler deres kunstneriske kolleger med respekt, kunstneriske arkitekter behandler deres praktiske kolleger med foragt. Praktiske arkitekter giver ofte udtryk for et ønske om at blive, eller blive betragtet som kunstneriske; det omvendte sker aldrig.*²²

²² Niels Prak, op. cit. p. 15

Forklaringen på at det almindelige danske parcelhus forekommer ufint og trivielt, som Dirckinck-Holmfeld påpeger, hænger sandsynligvis sammen med denne form for sub-feltdannelse inden for arkitektfaget. Arkitekter tegner parcelhuse, men kun få af disse arkitekter kan siges at 'skabe' parcelhuse, der befinder sig inden for det kunstneriske sub-felt. Langt de fleste parcelhuse befinder sig inden for det økonomisk-tekniske felt og dermed inden for det felt, der behandles med foragt. Typehuse kan måske endda siges at befinde sig helt uden for arkitekturens felt og ses derfor som ydergrænsen af det økonomisk-tekniske felt. På denne måde strækker parcelhuset sig som bygningsart på tværs af alle tre sub-felter gennem hele det samlede arkitektoniske felt, som illustreret i skemaet.

Bourdieu's perspektiv på arkitekturen hjælper mig imidlertid kun halvvejs gennem denne afhandlings ærinde. Den sociale kortlægning af arkitekturens felt kan bekræfte min hypotese om, at det almindelige danske parcelhus er et udgrænset fænomen. At arkitekturens disciplin medfører det, Bourdieu ville kalde en distingverende holdning fra arkitekterne i forhold til bl.a. parcelhuset, for at disciplinen kan holde sammen på feltets mange forskelligrettede praksisarter. Men målet med afhandlingen er at give et bud på, hvordan parcelhuset kan blive reassimileret i arkitekturens felt. Blive en mulighed inden for disciplinens normative rammer kunne man sige. Dette vel at mærke ikke gennem projektionen af arkitekturens egen disciplinering på parcelhuset. Det drejer sig ikke om at 'opfinde' et arkitektonisk bedre parcelhus, men nærmere om at lade parcelhuset bidrage til at reformulere disciplinen.

Når jeg anvender ordet reassimilere, hænger det sammen med, at parcelhuset tidligere har udgjort en mere integreret del af arkitekturens praksisfelt. Ifølge konkurrenceprogrammet til den nylige konkurrence *Parcelhuset som arkitektur*, finder der tilsyneladende et tab af parcelhusmarkedet sted omkring 1970, men det tager allerede sin begyndelse i 60'erne. I en leder i det nummer af *Arkitekten* der beskriver Parcelhuskonkurrencen, skriver Kim Dirckinck-Holmfeld:

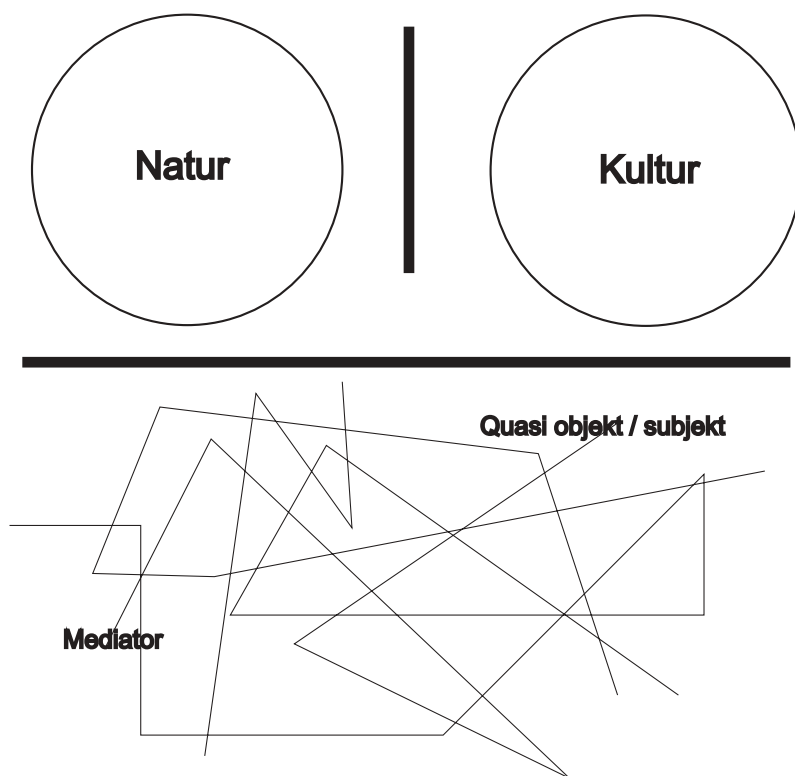
PAR (Praktiserende Arkitekters Råd) har intet overblik over, hvor mange skræddersyede huse der opføres, men mener, at det er en meget lav procentdel. Det er de typiserede løsninger, der præger markedet, selv om mange bygherrer ifølge

realkredit Danmark, siges at efterspørge det skræddersyede hus. Men hvordan skal de få det? – Arkitekterne er fortsat tabt for dette område, der stort set er erobret af typehusfirmaer, som er langt dygtigere til at geare op, når gunstige konjunkturer sætter ind. Ganske vist er enkelte arkitekter beskæftiget i typehusområdet, men det individuelle arkitekttegnede enfamiliehus udgør fortsat et fåtal af de knap 8000 huse, som skal opføres i år. Arkitekterne blev åbenbart slået så eftertrykkeligt af banen i 60'erne og 70'erne, at de aldrig har forvundet dette barsår.²³

²³ Kim Dirckinck-Holmfeld, 'Parcelhusboom' i *Arkitekten*, nr. 13, juni 1998, p. 1

Arkitekterne spillede faktisk en væsentlig rolle på parcelhusmarkedet før 60'erne og 70'erne, hvilket jeg kommer ind på senere i afhandlingen.

Fra et Bourdieusk perspektiv er en reassimilering, hvor parcelhuset bidrager til at reformulere disciplinen dog ikke uden problemer, fordi dette ville betyde en problematisering af forskelsdannelsen, af distinktionen - en nivellering af arkitekturfeltets lodrette værdiprioritering. Det ufine og trivielle ville ikke være udgrænset, og arkitekturen kunne dermed ikke opretholde en distinktion i forhold til dette. Eller sagt på en anden måde, arkitekturen ville løbe risikoen for at blive en trivial disciplin uden kulturelle kvaliteter.



Bruno Latours diagram der viser den moderne verdens dobbelte skel mellem:

- a) Natur og Kultur
- b) purifikation og hybridisering

Et forsøg på en reassimilering af det almindelige danske parcelhus i arkitekturens felt ville derimod kunne resultere i noget, der svarer til resultatet af ovennævnte arkitektkonkurrence, *Parcelhuset som arkitektur*. Denne kan nemlig ses som et resultat af disciplinens projektion af egne formelle værdier ud på parcelhuset. Jeg vil vende tilbage til denne konkurrence senere i afhandlingen, men kort pointere at det, der her er fremtrædende, er, at parcelhuset bogstaveligt talt disciplineres ind i arkitekturens kunstneriske sub-felt.

For at komme med et bidrag til reassimileringen af parcelhuset som ikke er en arkitektonisk disciplinering af dette, er det efter min opfattelse nødvendigt at anlægge et andet perspektiv på arkitekturen end det Bourdieuske. Der er brug for en synsvinkel, som ikke prioriterer vertikal distinktion, men horisontal sammenhæng (som fokuserer på processer, snarere end resultater), og som prioriterer det sammenblandede fremfor det rene. Kan en sådan synsvinkel anlægges på en frugtbar måde i forhold til arkitekturens felt, så åbnes der også for en kontinuitet til det udgrænsede parcelhus. En sådan synsvinkel finder jeg hos den franske videnskabsforsker Bruno Latour.

Latour – Et non- moderne blik på faget

Bruno Latour peger på, at den moderne forståelse af verden har en tendens til at overse det komplicerede netværk af forbindelser, der muliggør skabelsen af et moderne verdensbillede. Dette indebærer bl.a., at vores traditionelle forståelse af natur og kultur som to adskilte domæner ikke er så radikal, som vi umiddelbart forledes til at tro. Latour påstår i forlængelse heraf, at vi aldrig har været moderne.

²⁴ Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 48

I stedet taler Latour om en non-moderne verden²⁴, hvor verden, både den sociale og den naturlige, opstår som resultat af den praksis, der udfolder sig i et kompliceret netværk. Praksis foregår som en vedvarende proces, der ikke udelukkende tildeler mennesket den aktive aktørrolle. Ting, objekter, dyr osv. betragtes ligeligt som aktive partnere i de netværksopbyggende processer. Latour kalder disse aktører non-humane aktører.

Akkurat som Bourdieu bygger Latour sin filosofi på empiriske studier. Latour anvender i sine studier en antropologisk metode, hvor moderne praksisfelter studeres, akkurat som antropologerne har studeret primitive stammesamfund i egne af verden, vi normalt ikke betegner som moderne. Denne indgangsvinkel har 'afsløret', at specielt den moderne naturvidenskab er et resultat af hybridiseringer af natur og kultur. Ingen natur uden kultur og omvendt ingen kultur uden natur. Der er med andre ord en konstituerende udveksling de to imellem.

²⁵ I forbindelse med mit Ph.D studie har jeg i foråret 1999 studeret i Paris under vejledning af Michel Callon.

Latour har i samarbejde med kollegaen Michel Callon²⁵ beskrevet deres antropologiske undersøgelsesmetode med betegnelsen Aktør-Netværks Teori (herefter ANT). Det væsentlige ved denne teori er, at den i sin beskrivelse af verden som et horisontalt netværk ikke tager udgangspunkt i a priori kategorier som f.eks. magt og struktur. Samfundets socialitet studeres tværtimod for at kunne redegøre for,

hvordan et begreb som magt overhovedet opstår. Hvordan mennesker og ting 'hjælpes' ad med at bygge større og stærkere netværk, der kan udøve magt, som Latour skriver i sin bog *Science in Action*.²⁶

²⁶ Bruno Latour, *Science in Action*, Harvard University Press, 1987, p. 223

Latour kan umiddelbart beskrives som konstruktivist, men hans non-moderne teori vanskeliggør denne kategorisering, idet denne teori tillader tingene, objekterne en central plads i det sociale. Det sociale liv kan kun stabiliseres gennem mellemkomsten af non-humane aktører, objekter, ting. Omvendt kan videnskabelige fakta og tekniske artefakter kun stabiliseres gennem sociale handlinger og interesser.²⁷ Dette betyder, at den moderne verdens stabile fremstilling i disciplinære diskurser tilsyneladende forudsætter hybridiseringer af det, disse discipliner bygger på som adskilt. Naturvidenskaben har brug for socialitet for at forstå sig selv, og Socialvidenskaben kan ikke forklare det sociale uden objekter, hvis man følger Latour. At tro det modsatte er en moderne konstruktion.

²⁷ Bruno Latour, *ibid.*

Latour åbner således for mig at se mulighed for et skift i fokus, når det gælder forståelsen af arkitekturens praksisfelt. Hvor Bourdieu interesserer sig for de relationelle stridigheder, der udspiller sig på baggrund af et hierarkiseret felt, interesserer Latour sig mere for feltets netværkskarakter og den deraf følgende stabilitet. Hvor Bourdieu interesserer sig for adskillelsen mellem sub-felter af henholdsvis kulturel, professionel og økonomisk karakter, interesserer Latour sig for, hvordan aktører i et fællesskab i praksis kan frembringe sådanne felter. Hvor Bourdieu interesserer sig for, hvordan den vertikale opretholdelsen af feltets grænser finder sted, for distinktionen mellem arkitektur og ikke-arkitektur, interesserer Latour sig for, hvordan horisontale sammenhænge er forudsætninger for skabelse af sådanne grænser (og dermed også for problematisering af sådanne grænser).

Latours kortlægning af feltets socialitet inkluderer objekterne på en måde, som ikke er mulig for Bourdieu, idet hans feltstruktur er moderne. Latour henviser da også i artiklen 'On Interobjectivity'²⁸, til det problematiske i Bourdieus opfattelse af tingenes rolle for feltets stabilitet som socialitet. Tingene tildeles ingen selvstændig betydning hos Bourdieu. De fungerer udelukkende som projektionsskærme for sociale interesser.

²⁸ Bruno Latour, 'On Interobjectivity', i *Mind, Culture, and Activity: An International Journal*, nr. 4, 1996

Bourdieu – Latour

Sat på spidsen kan man således sige, at arkitekturdisciplinen underlagt et Bourdieusk perspektiv er styret af en moderne verdensopfattelse, mens arkitekturdisciplinen underlagt et Latoursk perspektiv er styret af en non-moderne verdensopfattelse. Dette betyder, at de to teoretiske synspunkter umiddelbart står i opposition til hinanden. Dette rejser spørgsmålet om forholdet mellem de to teoretiske synspunkter. Det er her min opfattelse, at de to synspunkter kan være komplementære til hinanden, specielt set i forhold til afhandlingens problemstilling om parcelhuset som spejl for forståelsen af arkitekturen.

²⁹ Om anvendelsen af et Bourdieusk perspektiv på danske samfundsforhold generelt se: Henrik Dahl, 'Nogle erfaringer med at operationalisere Bourdieu', i *Videnskabsteori - sådan relativt set...*, Danmarks Universitetsforlag, 1997, p. 33

Det Bourdieuske perspektiv giver en teoretisk systematisering af arkitekturdisciplinen, som denne træder frem gennem en parcelhusfokuseret diskurs bestående af tekst og billeder. Denne fremstilling skal forstås som udtryk for fagets disciplinære selvforståelse og dermed som udtryk for det værdisystem, der knytter sig til arkitekturen i Danmark.²⁹ Det Latourske perspektiv giver en vej til omfortolkning af denne således systematiserede selvforståelse med det 'ikke-disciplinerede' parcelhus som omdrejningspunkt. Hvilket afslutningsvis rejser spørgsmålet om, hvilken betydning denne omfortolkning vil kunne have for det Bourdieuske perspektiv. Dette spørgsmål vender jeg tilbage til i afhandlingens konklusion.

Afhandlingens afgrænsning, opbygning, metode og materiale

Afhandlingens emne er arkitekturteori, hvilket understreges af titlens påpegning af, at det er arkitekturen, der undersøges og ikke parcelhuset. Parcelhuset udsættes derfor ikke for en arkitektonisk bearbejdning, men indgår udelukkende i projektet som metodisk omdrejningspunkt. Dette kan lade sig gøre, fordi parcelhusets tilstedeværelse og rolle i arkitekturens diskurs afslører hvilke værdier, der er styrende i arkitekturen.

³⁰ Det er i denne periode, der bliver opført hovedparten af de parcelhuse, der i dag kendetegner vores byer.

Projektets tidsmæssige afgrænsning er det 20. århundrede, mere præcist perioden fra 1960 til i dag, som var den periode, hvor parcelhuset for alvor blev almindeligt i Danmark.³⁰ Ved begrebet parcelhus forstås i denne afhandling som nødvendigt minimum et fritliggende hus til beboelse beliggende på en parcel i et udparcelleret jordstykke. Parcelhuse i denne betydning kan være villaer, arkitektegnede eller ej, typehuse fremstillet med eller uden arkitekters medvirken. Af særlig interesse er den store masse af parcelhuse, som kendetegner vores forstæder, og som for størstedelens vedkommende er blevet til uden arkitekters direkte medvirken.

Som nævnt søger afhandlingen at reassimilere parcelhuset i den danske arkitektur. Dette kan i første omgang gøres ad teoretisk vej, som et bidrag til omfortolkning af disciplinens værdigrundlag. Der skal udarbejdes en teori eller en diskurs, der tillader faget en mere pragmatisk tilgang til arkitekturen som proces og det, foreslår jeg altså, kan ske gennem en applikation af et non-moderne perspektiv på arkitekturen. Det er så håbet, at denne non-moderne pragmatiske tilgang til arkitekturen kan sættes i spil i den danske arkitekturdiskurs og derigennem påvirke disciplinens værdigrundlag. En reassimilering af parcelhuset som bygget arkitektur vil være et af de mulige resultater af dette.

³¹ se i denne forbindelse Herbert Gans, 'Towards a Human Architecture: A Sociologist's View of the Profession', i *Journal of Architectural Education*, no. 2, 1978

Afhandlingens primære mål er således at påvise muligheden for og rimeligheden af at overkomme den distinktionsmekanisme, som tilsyneladende gør sig gældende i arkitekturen. En mekanisme der opretholder skellet mellem det, der kan betegnes 'høj' og 'lav' kultur i arkitekturens disciplinering af praksis.³¹

Afhandlingen er bygget op i to hoveddele, hvor 1. del opererer inden for et Bourdieusk perspektiv og 2. del opererer inden for et Latoursk perspektiv. Første del indledes med en nærmere bestemmelse af parcelhuset som et begreb komponeret af fire elementer, som repræsenterer tre af arkitektfagets traditionelle underdiscipliner: huset (bygningskunst), haven (landskab- og havekunst), vejen og parcellen (byplanlægning). Dernæst gennemgås dansk arkitekturs forhold til parcelhuset historisk og aktuelt, sidstnævnte i form af en gennemgang af Statens Kunstfonds konkurrence om *Parcelhuset som arkitektur* i 1997 – 1998. Første del afsluttes med interviews, som belyser tre forskellige aktørers forhold til parcelhusmarkedet, arkitektens, typehusfirmaets og den kommunale forvaltnings.

Anden del indledes med en introduktion til Latours non-modernitetsperspektiv. Herefter følger en gennemgang af nogle hovedtræk af Designteorien med grundlag i Peter Rows beskrivelse af denne. Jeg har fundet dette nødvendigt for det første for at komme bag om det fokus på den samfundsmæssige indskrivning af arkitekturens slutprodukter, som det Bourdieuske perspektiv let resulterer i. Her kan Designteoriens fokus på designprocesser være til hjælp. For det andet er det karakteristisk for Designteorien, at den ikke prioriterer nogle arkitekturidealer frem for andre, men forsøger at give en generel beskrivelse af arkitekturen fra et processuelt synspunkt. Det skal dog ikke skjules, at der også er et normativt element i Designteorien. Som Nigel Cross skriver:

*Design Methodology [.....] is the study of the principles of practices and procedures of design in a rather broad and generalized sense. Its central concern is with how design both is and might be conducted.*³²

³² Nigel Cross, *Development in design Methodology*, The Open University and John Wiley, 1984 i A. Reza Kazemians forord til International Conference on Theories and Methods of design, Royal Institute of Technology, Stockholm, 1992, p. 7

Dette element drejer sig om rationalitet forstået på den måde, at Designteorien ikke blot beskriver designprocesser, men også søger at give anvisninger på, hvordan designprocesser kan forbedres. I denne forbindelse er (instrumentel) rationalitet og refleksivitet i mere eller mindre feedback-orienterede udgaver sædvanligvis idealet. For at komme bag om dette normative element i Designteorien kan ANT være vejen, idet denne ikke er forpligtet på et rationalistisk normativitet. På den anden side er ANT ikke i sig selv en Designteori, her kan samspillet med Designteorien bidrage til at orientere ANT i arkitekturteoretisk retning.

I kapitel 8 i 2. del sammenkobles det non-moderne perspektiv med Designteorien under inddragelse af beskrivelser af tegnestuen OMA's designpraksis. Afhandlingens teoretiske konklusioner vedrørende en non-moderne arkitekturpraksis bygger således på beskrivelser af tre forskellige aktørers praksis: den mindre danske arkitekttegnestue Entasis, det danske typehusfirma Frydkjær og et stort internationalt, eksperimenterende arkitektfirma OMA. Afslutningsvis kobles det non-moderne perspektiv til pragmatikken og dens opfattelse af det æstetiske, og konklusionen af afhandlingens samlede arbejde drages.

Metoden i kapitel 1 er følgende: der konstrueres en analysemodel i forhold til parcelhuset, som bygger på den forudsætning, at parcelhusbegrebet ikke kan

reduceres alene til bygningen, men forudsætter inddragelse af haven, vejen og parcellen som 'urbant' fænomen. Konstruktionen bygger på den betragtning, at parcelhusområdernes 'egenskabsløse' elementære bestanddele består af disse fire komponenter. Det interessante og måske paradoksale er så, at disse komponenter hver især kan siges at modsvare arkitektfagets traditionelle opdeling i underdiscipliner. I fremstillingen anvendes modellen på den måde, at den bruges til at strukturere materiale fra allerede eksisterende litteratur om parcelhuse, forstæder og byudvikling.³³ Pointen med dette er, at jeg på denne måde kan bringe eksisterende viden ind i en forhåbentlig ny generaliserende og samtidig elementær sammenhæng.³⁴

³³ Herunder er især *Bag hækken* vigtig med sit brede samfundsperspektiv – det er den første samlede beskrivelse af parcelhuset som 'art'. Den har været en vigtig kilde for mit arbejde og ikke mindst en inspirationskilde.

³⁴ Det er primært herved at min fremstilling adskiller sig fra fremstillingen i *Bag hækken*.

Beskrivelsen af dansk arkitekturs forhold til parcelhuset bygger dels på fremstillingen i *Bag hækken*, dels på en gennemgang af *Arkitekten* og *Arkitektur DK* fra 1960'erne og 70'erne. Udbyttet af sidstnævnte gennemgang kan forekomme ringe, idet omtalen af parcelhuset er minimal i det brede perspektiv, hvorimod der lejlighedsvis forekommer omtaler af individuelle arkitekttegnede huse. Men dette er set i afhandlingens sammenhæng også et vigtigt resultat.

I gennemgangen af Statens Kunstfonds arkitektkonkurrence om *Parcelhuset som arkitektur*, har jeg valgt ikke at gå i dybden med arkitektoniske analyser. I overensstemmelse med afhandlingens overordnede problemstilling fokuseres der derimod på konkurrencens rolle som disciplinerende udsagn. At konkurrencen skulle være et oplagt emne for dette, kan ses i, at arkitektkonkurrencer oftest viser, hvad standen sætter højt. Fagdommerne er typisk arkitekter, der nyder stor respekt blandt kolleger og som erfaringsmæssigt har stor indflydelse på konkurrencernes udfald. Parcelhuskonkurrencen repræsenterer på denne måde et signifikant manifestation af den symbolsk dominerende opfattelse i faget af parcelhusområdet som arkitektonisk problem.

De tre interviews med aktørerne på parcelhusmarkedet er blevet til på følgende måde: Udvælgelseskriterierne er fastlagt ud fra et ønske om, 1) at beskrive og analysere et eksempel som illustrerer det kunstneriske sub-felt, 2) at beskrive og analysere et eksempel som illustrerer det økonomisk/effektive sub-felt og 3) at få et indblik i parcelhusområdernes urbane dimension som den viser sig fra den kommunale planlægnings perspektiv. Fremgangsmåden har været interview, selvom det ideale ville have været deltagende observation. Det sidste har der imidlertid ikke været tid til i projektet. Ved interviewene har jeg på den ene side tilstræbt at lade aktørerne fortælle, idet den bagvedliggende inspiration har været ANT's ide om at 'følge aktørerne'.³⁵ På den anden side er det klart, at dette ikke kan foregå forudsætningsløst, jeg har derfor også opereret med en på forhånd fastlagt spørgsmålsliste.³⁶ For at frembringe et empirisk materiale, som muliggør en tydeliggørelse af aktørernes placering i forhold til sub-felterne, har jeg under interviewene udført det empiriske eksperiment at bede de to aktører Entasis og Frydkjær kommentere hinandens parcelhuse. Det skal understreges, at jeg i forbindelse med denne kommentering har forholdt mig så neutralt som overhovedet mulig. Interviewene fremlægges her i en bearbejdet og tematiseret form, som afspejler spørgsmålslisten, men de forefindes også på bånd.

³⁵ Denne metode er beskrevet i Bruno Latour, *Science in action*, Harvard University Press, 1987. Se f.eks. p. 103

³⁶ Interviewene forefindes på bånd.

Hovedvægten i 2. del ligger på teoretisk arbejde. Her bringes tre teoretiske elementer, Designteori, ANT og pragmatisme i samspil med et empirisk element, beskrivelser af OMA's designpraksis. Endvidere trækkes der på de foregående interviews. De teoretiske elementer sammenfattes for det første hver for sig, for det andet opspores ligheds- og koblingspunkter, hvor de teoretiske perspektiver kan supplere hinanden på en forhåbentlig konsistent måde. Denne konsistens søges så yderligere underbygget gennem samspillet med det empiriske materiale. I denne forbindelse skal det understreges for det første, at OMA er valgt som eksempel ud fra en forhåndshypotese om, at dette firmas designpraksis er velegnet til at illustrere implikationerne af en ANT-forståelse af designpraksissen. For det andet ligger der selvfølgelig en fare for en selvbekræftende cirkelslutning i dette, men dette modvirkes gennem inddragelsen af de to andre eksempler. Endelig skal det understreges, at det her fremlagte samspil mellem teori og empiriske eksempler selvfølgelig ikke på det nuværende grundlag kan udgøre en fyldestgørende empirisk underbygget generel teori. På den anden side bidrager forskelligheden af de udvalgte eksempler dog til at underbygge sandsynligheden af, at forskningsresultatet har en gyldighed, som rækker ud over de individuelle eksempler.

Del 1

Arkitekturdisciplinen som praksisfelt

Introduktion

Afhandlingens 1. del beskæftiger sig, som nævnt i indledningen, med at indfange parcelhuset som det metodiske spejl, hvor igennem arkitekturen kan ses under et Bourdieusk perspektiv. Målet er at give et bredt overblik over, og smalt indblik i, parcelhusets status i arkitekturen. Dette gøres bredt ved at læse parcelhuset analytisk gennem de tre etablerede arkitektur sub-discipliner, der tilsammen konstruerer dette. Der er tale om bygningskunst, landskabsarkitektur og planlægning. Den smalle læsning foregår gennem Statens Kunstfonds arkitektkonkurrence *Parcelhuset som arkitektur*, der som titlen antyder, sigter snævert på, hvordan arkitekter forholder sig til parcelhuset.

Som påpeget i indledningen er det afhandlingens hypotese, at der foregår en distinktionsmekanisme inden for bygningskunsten, hvorved parcelhuse, der primært er opført under økonomiske/effektive hensyn, udgrænses fra arkitekturens disciplinære kerne. Denne distinktionsmekanisme synes også at gøre sig gældende inden for arkitekturens overordnede felt. Bygningskunsten er her øverst i hierarkiet, mens planlægning og havekunsten underordnes dette perspektiv. Der anvendes bygningskunst på planlægning og landskab, hvilket f.eks. giver sig udslag i et hybridfænomen som bybygning, hvor byen behandles efter bygningskunstens fysisk, formelle discipliner.

Når byplanlægningen således underordnes bygningskunsten i dette perspektiv, skyldes det, at planlægningspraksissen primært orienterer sig inden for det økonomisk/effektive sub-felt. Der er f.eks. traditionelt tale om funktionsbestemte zoneopdelinger af byens bolig-, indkøbs- og erhvervsområder, når det gælder byplanlægningens måde at bearbejde og forstå byen på.¹ Erik Nygaard skriver om debatten i byplanlægningens storhedsperiode i 1960'erne:

*Byplandebatten var praktisk, nærmest teknokratisk.*²

Mere specifikt om parcelhusudstykningsplanerne i 60'erne skriver han:

*De fleste udstykningsplaner blev lavet af landinspektører, som er den faggruppe, som under alle omstændigheder skal foretage udstykningen i marken og udfærdige matrikelkort. Landinspektørernes udstykninger var sjældent spændende, men de var dygtige til at få det maksimale antal grunde ud af et stykke jord.*³

Nygaard påpeger dog samtidig hermed, at arkitekterne i forbindelse med parcelhusudstykningsplanerne forsøgte at komme ind på dette marked for at levere bedre kvalitet i udstykningernes udformning.

Grunden til at medtage parcellen som en 4. komponent er for det første at påpege definitionen af det moderne parcelhus som afhængigt af en urban kontekst. For det andet at påpege hvordan det danske arkitekturfelt udgrænser den planlægningsspraksis, der former parcellerne, fordi denne som nævnt primært repræsenterer

¹ se Erik Nygaard, *Tag over hovedet – dansk boligbyggeri fra 1945 til 1982*, Arkitektens forlag, 1984

² *ibid.* p. 188

³ *ibid.* p. 173

en disciplinering underlagt økonomisk/pragmatiske hensyn. Hermed finder der en distinktion sted både inden for det arkitektoniske sub-felt betegnet bygningskunsten og inden for det overordnede arkitektoniske felt.

Det smalle perspektiv på parcelhuset vender tilbage til bygningskunsten, fordi det er denne, der er central i ovennævnte Parcelhuskonkurrence. Det urbane spørgsmål underlægges i denne konkurrence et perspektiv, der i skala ikke bevæger sig meget ud over bygningskunstens.

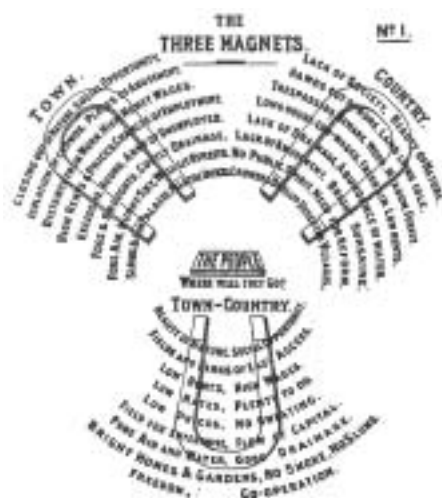
Afslutningsvis i denne første del fokuseres der som tidligere nævnt på tre aktører på parcelhusmarkedet, der hver især selv får lov at italesætte deres egen diskursive indplacering i forhold til arkitekturens disciplinering.

Hvad er et parcelhus - Parcelhusets fire komponenter

Man kunne i analytisk øjemed sige, at parcelhuset er komponeret af fire elementer:

1. huset - bygningskunst
2. haven - landskabsarkitektur
3. vejen - byplanlægning
4. parcellen – byplanlægning

Disse fire komponenters sammenføring er det, der har skabt parcelhuskvarterne, som vi kender dem i dag. De tre har inden for arkitekturfaget været adskilte discipliner, men er gennem parcelhuset blevet samlet i en populær enhed. Denne enhed fandt sit første samlede moderne udtryk i havebyerne, de såkaldte *Garden Cities* undfanget teoretisk af Ebenezer Howard i bogen *Garden Cities of Tomorrow* fra 1902. Ideen var at samle de gode sider ved land og by i én semiurban struktur. Tankerne fremgår tydeligst i Howards hesteskodigram, der viser, hvordan byen og landet kan manipuleres sammen til en tredje tilstand. En tilstand der kan ses som anti-urban og dermed som en implicit kritik af den tætte industrialiserede urbanisme.



*Ebenezer Howards dia-
gram, der viser havebyen
som en hybrid mellem by og
land.*

Howard var ikke den første til at kritisere de industrialiserede byer. Samtidig med industrialiseringen voksede også den romantiske drøm om at vende hjem til naturen, til paradiset have. Denne drøm blev af flere koblet med et filantropisk socialt projekt, der skulle sikre, at alle mennesker kunne deltage i denne tilbagevenden.

⁴ Her tænkes f.eks. på Fouriers Phalanstères.

Der er dog et stykke vej fra de første filantropiske kollektivbebyggelser⁴ og fabriksbyer til Howards ideer om havebyer. Havebyerne var ikke ejet af en enkelt eller flere fabriksejere, som det ellers var almindeligt på det tidspunkt, når det gjaldt arbejderbyer. Ideen bag havebyerne var, at de skulle ejes af indbyggerne selv. Det var andelstanken, der lå bag dette kollektive ejerskab. På det strukturelle plan hentede havebyen sin inspiration fra parkbebyggelsen, der kombinerede landskabets kvaliteter med byens gadeforløb.

Ud over denne moderne urbane udgave af parcelhuset dannede den italienske landvilla den overordnede fiktion om huset i landskabet, men denne eksklusive romantiske drøm var der kun få velhavere, der kunne magte økonomisk. I Danmark var det landsbyens længehus, der dannede basistypen for parcelhuset for de mange. Kobler man denne danske boligform med Howards havebyer, kunne man lidt groft påstå, at man har ophavet til det populære danske parcelhus. Olaf Lind skriver i *Bag Hækken*:

*Her beskriver han [Howard] havebyen som den absolutte modsætning til industrialismens kendte storbyer. Havebyen skulle være omgivet af det åbne land, huse skulle være lavet med egne haver, og byen skulle i øvrigt være fuld af grøn vegetation. Howard tænkte også i økologi længe før dette ord blev kendt, for hans idealby skulle være som en ø i landskabet, en selvforsynende enhed, hvor arbejde, produktion og spildprodukter forblev i et sluttet kredsløb.*⁵

⁵ Olaf Lind, Jonas Møller, *Bag hækken - Det danske parcelhus i lyst og nød*, Arkitektens Forlag, 1996, s. 45

Denne nye måde at bo på gjorde stærkt indtryk på flere danske arkitekter, der i tidens samfundsbevidste ånd søgte at bedre de boligforhold, der lige efter århundredeskiftet herskede i de større industrialiserede byer. De første planlagte parcelhuskvarterer i Danmark var planlagte værker, altså homogene helheder med middelalderens naturgroede gademønstre som forbilleder. Det var den østrigske arkitekturteoretiker Camillo Sitte, der leverede det formelle stof til en fornyet pittoresk byplanlægning. I *Bag hækken* nævnes Grøndalsvænget i København og Gerthasminde i Odense som eksempler på havebyinspirerede bebyggelser. Bag disse bebyggelser stod danske arkitekter, der alle i større eller mindre grad var knyttet til bevægelsen Bedre Byggeskik, hvilket understreger projekternes norm-sættende rolle. Arkitekterne skabte bykvarterer som arkitektoniske værker, hvor alt var afbalanceret efter den fremherskende arkitektoniske overbevisning.⁶

⁶ Ved et værk forstås en 'organisk helhed'. En uddybning af denne forståelse, samt en kritik heraf, findes i: Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics - Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell Publishers, 1992, pp. 62 - 83

Men det var ikke arkitekternes vilje eller styring, der medførte den kraftige vækst i parcelhusbyggeriet og dermed denne boforms spredning. Allerede i slutningen af forrige århundrede skete der en kraftig vækst i antallet af parcelhuse i provinsen. Dette skyldtes jernbanens udbygning, der udover at få stationsbyernes handel til at blomstre også medbragte et til jernbanen knyttet personale, der byggede



*De to øverste billeder er fra Gerthasminde i Odense.
Det nederste fra Grøndalsvænget i København.*

nye huse i de byer, hvor de blev udstationeret. Det er måske i denne forbindelse, at man første gang støder på en direkte ytring om parcelhusenes hæslighed fra den gode smags vogtere. Emma Gad fremførte i 1904:

*At Storkene, som i det nordlige Jylland har deres Reder på stråtaget af næsten alle de gamle Gårde og Huse, vil vende sig med Afsky fra de plebejiske nybygninger.*⁷

⁷ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 35

Som en videre reaktion blev der i 1909 afholdt en landsudstilling i Århus med titlen 'Kampen mod hæsligheden'. Denne udstilling forsøgte at give forbilleder til de opblomstrende stationsbyer, der således kunne rettes ind efter tidens arkitektoniske idealer. Der var altså en ny urban interesse blandt arkitekter omkring århundredeskiftet. Det var en interesse for at forme den bymæssige vækst efter fremherskende æstetiske principper, som nævnt ovenfor. Arkitektens traditionelt snævre interesse i enkeltstående prestigebyggerier flyttede i retning af en mere generel interesse i byernes fysiske miljø. Interessen var dog styret af et ønske om at applicere formgivning på byen, hvilket kan ses i forlængelse af planlægningens underordnede rolle. I det hele taget var byplanlægning som en økonomisk/ pragmatisk disciplin styret af staten, et forholdsvist nyt fænomen i Danmark.⁸

⁸ ibid. p. 130

Kampen mod hæsligheden var også en interesse for den nationale identitet og hermed for en mere 'ydmyg' byggetradition. Dette kan bl.a. ses omkring århundredeskiftet, hvor der sker en drejning på kunstakademiet. Med Olaf Linds ord:

Der viste sig efterhånden en interesse for det jævne og almene byggeri til forskel fra den individuelle, skræddersyede arkitektur, der hidtil havde domineret villabyggeriet. Et begyndende oprør fandt sted, da en gruppe unge arkitektstuderende stiftede 'Foreningen af 3. December 1892'.⁹

⁹ ibid. p. 58

Denne forening var forløberen for Bedre Byggeskik bevægelsen og stærkt regional i sit præg. Foreningen søgte via omfattende registreringer af den danske bygningskulturs jævne eksempler at fremdrage en dansk byggestil, der ikke var en gentagelse af de klassiske ordner, men en byggestil grundet på regionale præg og håndværk. I dette tiltag lå en kulturel interesse for at accentuere det nationale som en tradition, der var bundet til stedet og dermed Danmark.

Dette skisma i den akademiske interesse mellem store prestigefyldte kunstneriske opgaver og mere ydmyge huse markerede et moderne skisma, som ifølge den amerikanske arkitekturteoretiker Karsten Harries egentlig kan iagttages langt tilbage i historien som en dobbelthed i arkitekturens mening. Karsten Harries har i bogen *The ethical function of architecture* foreslået, at bygningshistorien drejer sig om to poler:

It is therefore significant that architectural theory has turned not around one but two paradigms. It is an ellipse that has one center in the house, tied to the family more than the individual, the other center in the church or temple; it is significant

*also that in the eighteenth century the former came to displace the latter. Still, we must not forget that while the idea of the original house has haunted architectural theory, so has that of a sacred structure of divine origin. While the former addresses itself more to the need for physical control, the latter addresses itself more to the need for spiritual control.*¹⁰

¹⁰ Karsten Harries, "The Ethical Function of Architecture", MIT Press, 1997, s. 286

Der er her tale om en dobbelthed, der i dag ikke er repræsenteret ved Gud som den ene pol, men ved fællesskabet, det offentlige rum, over for det private. Det private rum, boligen, er historisk set et legitimt arkitektonisk projekt. Der var altså arkitektonisk mening i at give form til boliger. Legitimiteten i dette projekt bredte sig med arkitekturdisciplinens videnskabeliggørelse til de brede masser. Jeg tænker her på funktionalismens brede politiske og samfundsmæssige mål.

Boligen var det middel, gennem hvilket arkitekten kunne udtrykke sit moderne sociale engagement. Et engagement som sigtede på at hjælpe de svageste grupper i samfundsstrukturen. Det er også på dette tidspunkt, man ser en bølge at kunsthåndværk dukke frem. Et ønske om at genforene det æstetiske og det nyttige i en ny syntese, der kunne komme 'almindelige' mennesker til gavn. Målet var på mange måder en art Gesamtkunstwerk, hvor alt var designet og tilrettelagt for den almindelige arbejder, der var fremtidens samfundsborger. Som eksempler på dette ses bl.a. Deutsche Werkbund og egentlig også det senere Bauhaus.

Det er altså i dette århundredeskiftemiljø, at parcelhuset for alvor dukker op som en ideal boligform i Danmark, ikke kun for de få, men for de fleste. Et velfærds-ideal for boform, kunne man sige. Det er i dette samfundshistoriske lys, at man skal se parcelhusets enkelte komponenter, som jeg herefter fokuserer på.

1. komponent - Huset

Huset hører som arkitektonisk kategori til bygningskunsten. Denne finder i forbindelse med parcelhuset sin oprindelse i landvillaen, der lå placeret frit i landskabet, langt fra byen. Det var da også dette forbillede, der inspirerede de første velhavende danskere til at bygge villaer uden for Københavns beskyttende mure i forrige århundrede.¹¹ I disse villaer blev der investeret mange arkitektoniske kræfter, og det er sandsynligvis også derfor, at mange parcelhusbeboere foretrækker at kalde deres parcelhus for en villa frem for den noget anonyme betegnelse parcelhus. Når den fritliggende villa nævnes som oprindelse, skyldes det, at det almindelige danske længehus ikke var det, der først blev efterlignet, idet de første parcelhusbyggere var velhavere med mere romantiske fiktioner at indfri.

¹¹ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 37

Det fritliggende hus med have var fra et sundhedsperspektiv en ideal boform. Intentionerne om at gøre folkesundhed til et arkitektonisk anliggende og dermed inddrage arkitekturen i sociale anliggender gjorde det vanskeligt at bevare forestillingen om bygningskunsten som et spørgsmål om at skabe værker. Bedre Byggeskik var et forsøg på at standardisere den æstetisk/håndværksmæssige gode

løsning for generelt at højne den arkitektoniske standard, mere end at skabe arkitektoniske værker. Som nævnt foregik dette med baggrund i en national kulturel bevidsthed.

Boligens funktionelle udformning blev med boligens videnskabeliggørelse til det generelle træk i de moderne arkitekters kamp mod de historicistiske vaner i boligudformningen. Den regionale træghed, der bygger på den danske tradition med arkitekter som Kay Fisker ved roret, styrede dog uden om funktionalismens mere markante æstetiske udtryk. Enkelte arkitekter forsøgte dog at bryde den regionale tradition med internationalt inspirerede huse. Disse var f.eks. Arne Jacobsen og Mogens Lassen, der i 30'erne byggede flere modernistiske villaer. Men den internationale inspiration var længe om at trænge ned i det mere almindelige parcelhusbyggeri, og det skete kun delvist. Bungalowen er måske det tætteste, man dengang kom på en modernistisk type i dansk parcelhusbyggeri. Man holdt sig til det fornuftige, traditionen. Som Olaf Lind udtrykker det:

Der blev naturligvis bygget spændende funktionalistiske villaer tegnet af tidens førende arkitekter, men i det almindelige småhusbyggeri havde den rendyrkede funktionalisme svært ved at trænge igennem. Det gjorde den til gengæld i etagebyggeriet, hvor den skabte regulære fornyelser som altanen, parkbebyggelsen, nedstyrtningskakten m.m. Parcelhusbyggeriet var ikke upåvirket af de nye signaler, men ved oversættelsen til den jævne, danske byggejargon blev de noget udvandede og overfladiske.¹²

¹² ibid. pp. s. 93-94

Den funktionelle og modernistiske danske arkitektur havde helt i den moderne ånd fremskridtet og den historiske udvikling som sin implicite motivation. Dette sås f.eks. i Arne Jacobsen og Flemming Lassens 'Fremtidens hus' fra 1929, der med en cirkulær planløsning indikerer et udtryksmæssigt brud med det kendte formvokabular.

En væsentlig faktor, når det gælder udbredelsen af parcelhuset som boligform, er statsstøtten. Op gennem det 20. århundrede har statsstøtte været en mere eller mindre fast del af boligsektoren. Sammenholder man dette med den generelle velstandsstigning, har man et økonomisk motiv for parcelhusets succes. Den direkte statsstøtte forløb over en 20-årig periode fra 1938 til 1958, hvor der bl.a. i 1940 blev afholdt en arkitektkonkurrence om udformningen af et statslånsfinansieret hus. Faktisk var statsstøtten en overgang med til at betegne en bestemt type huse, nemlig statslånshuset. Kravet var, at byggeriet skulle kunne udføres inden for en snæver økonomisk ramme, hvilket hang sammen med, at denne type huse specielt var beregnet for mindrebemidlede familier. Disse familier skulle som en del af Socialdemokratiets velfærdspolitik også have mulighed for at bo ideelt.

Denne konkurrence og den efterfølgende udvikling af statslånshustypen peger i retning af den hustype, vi i dag kender som parcelhuset. Etplanshuset uden kælder og med direkte adgang til haven. Et lavt saddeltag, der ikke skabte rum for at udnytte loftsetagen, var endnu et kendetegn ved denne type. Planløsningen var blevet fri som resultat af centralvarmens spredning af varmekilder. Denne forkla-

ring af de mere frie planløsninger skal ses i sammenhæng med, at mange arkitekter var inspireret af modernismens store forbilleder som Le Corbusier og Mies van der Rohe. Måske var denne inspirationskilde ikke uden betydning for opløsningen af den korsformede murermeisterplan.¹³

¹³ ibid. p. 119

I 1959 fremkom SBI med en rapport om *Små huse med statslån*. Denne rapport indeholdt en grundig analyse af de eksisterende småhuses udformning. Resultatet var, at de stort set var ens:

*Konklusionen af dette grundige arbejde var, at de mange huse kunne inddeles i ganske få plantyper, at de utallige små variationer i husenes udformning som regel var ganske umotiverede og forringede boligværdien, og at husenes planer 'ikke er på højde med vores nuværende [1959] viden om boligens brug'.*¹⁴

¹⁴ ibid. p. 111

Dette påpeger Olaf Lind, skal ses i forhold til, at den offentlige bygge og boligstyring med Boligministeriet var ved at spore Danmark ind på en industriel fremstilling af boliger. SBI's direktør skrev i forordet til rapporten, at rapportens konstanter...

*.....er kraftige argumenter for den typisering af småhusbyggeriet, som er begyndt, og som giver økonomiske muligheder for en mere omfattende gennemarbejdning af problemerne i udformningen af det lille hus.*¹⁵

¹⁵ ibid. pp. 111 -114

Arkitekt Knud Krølls
statslåns hus fra 1947. Op-
ført i Århus.



Denne institutionaliserede opfordring til industriel fremstilling af boliger i Danmark ligger samtidig med begyndelsen på den kraftige vækst i parcelhusbyggeriet, vi i dag kan skue tilbage på i 60'erne og 70'erne. Efterkrigstidens økonomiske opsving var årsagen til den kraftige efterspørgsel af huse. Den mest effektive måde at imødekomme denne efterspørgsel var gennem industrifremstilling af typehuse. Den homogenitet, der er kendetegnende for mange parcelhuskvarterer i Danmark, finder sin forklaring i denne form for industrialiseret og rationelt byggeri. Husene blev alle, mere eller mindre, fremstillet efter industrielle standarder med statslåns huset som typeforbillede. Herudover er der selvfølgelig den tidslige faktor, der betyder, at de fleste huse er opførte inden for samme periode i 60'erne og 70'erne.

Erik Nygaard skriver i pjecen *Danske énfamiliehuse gennem 100 år* om statslåns husets medvirken til at gøre parcelhuset til en udbredt boligform:

*Med statslånene vandt parcelhuset derfor yderligere udbredelse, både geografisk og socialt. Det blev nu muligt for brede dele af befolkningen at få eget hus, og det lille statslåns hus udviklede sig i halvtredserne til en slags Folkehus, på linje med for eksempel Folkevognen og Folkeferien.*¹⁶

¹⁶ Erik Nygaard, *Familiens hus – Danske énfamiliehuse gennem 100 år*, udgivet af Nybolig/Nykredit, 1997

¹⁷ ibid. p. 12

Ifølge Nygaard er det også specielt i forbindelse med udviklingen af statslåns hus-typerne, at man finder arkitekternes engagement i parcelhuset.¹⁷ Arkitekternes fortrængning fra enfamiliehusmarkedet findes ifølge Nygaard ligeledes i forbindelse med den udvikling, som statslåns husene satte i gang. Der var tale om typificeringer, der effektiviserede og rationaliserede byggeriet. Dette betød, at ikke kun arkitekterne kunne spare ressourcer i forbindelse med opførelsen af parcelhuse, men at almindelige murer mestre og andre håndværks mestre kunne opføre parcelhuse efter allerede eksisterende typer. Nygaard påpeger, at dette forhold medførte, at arkitekterne fra i 50'erne at have været involveret i ca. halvdelen af alt enfamiliehusbyggeri, i 70'erne måtte se sig selv fuldstændig fortrængt fra dette marked.¹⁸

¹⁸ ibid. p. 16

2. komponent - Haven

Som tidligere nævnt er landvillaen blevet urbaniseret og gjort folkelig via parcelhuset. I denne sammenhæng er landskabet som en velfærdsressource blevet ligeligt fordelt via parcelleringen. Omdrejningspunktet i den arkitektoniske diskussion af parcelhuskvarteret har altid været, om det skulle være mere landskabeligt eller mere urbant. Hver retning har sin egen kritiske grænse. Noget tyder på, at de mest landskabelige parcelhuskvarterer også er de mest værksprægede. Som eksempler kan nævnes Søndergårdsparken fra 1948 i Bagsværd af Hoff og Windinge, der som udstykningens navn antyder, nærmest er en parkbebyggelse uden nogen skarp parcellering. Ligeledes er Utzons terrassehuse i Fredensborg fra 1962 et eksempel på et landskabeligt parcelhuskvarter.

Det er måske problematisk at karakterisere disse bebyggelser som parcelhuskvarterer, idet parcelleringen som grundliggende mønster er opløst i landskabsbearbejdningen. I terrassehusenes tilfælde kunne man påstå, at parcellen var blevet identisk med selve huset og derved egentlig blot understreget modsat forsvunden, men et faktum er det i hvert tilfælde, at der ikke er noget ortogonalt gridsystem tilstede. Der er opstået en art dialektik mellem parcelhusene og landskabet, hvor husene ved at afgive landskab i fællesskab til gengæld opnår en landskabelighed, der er forskellig fra de adskilte haver, der er typiske i parcelhuskvarterer. Denne situation kunne karakteriseres som en nedre kritisk grænse for det urbane, idet parcelleringen næsten er forsvundet for at opnå en samlet landskabelighed. Eller man kunne måske sige, at det urbane her er søgt landskabeliggjort.

Ser man mere generelt på parcelhuset, findes den enkelte parcells landskabelige træk i haven. Som navnet 'haveby' antyder, er landskabet omformet til en by af haver, hvilket vil sige et urbaniseret og dermed parcelleret landskab. Historisk set kan man ifølge *Bag hækken* lokalisere et brud i dansk havekunst omkring 1920. Dette brud hænger sammen med at det stigende antal parcelhuse og den dertil knyttede formindskelse af parcelstørrelsen, gjorde det umuligt at anlægge en landskabshave, uden at det blev patetisk. Om denne forandring fra den landskabelige have til den moderne skriver Olaf Lind med hjælp fra Malene Hauxner:

En slags funktionalisme var ved at vise sig i havens opbygning. Græsplænen var ikke mere bare baggrund for romantiske småbede og trægrupper, men blev udlagt som en ubruds flade, der var noget i sig selv. Haven i øvrigt blev opdelt i klare kategorier som rosenhave, staudehave, vandhave, stenhave, frugthave og urtehaver. Nyttehaven var nu en anerkendt del af villaens omgivelser. Begrebet 'den moderne have', som det er defineret i Malene Hauxners afhandling fra 1993, udviklede sig i 1920'erne. 'Den moderne have' betragtes som landskabshavens modsætning, og det gælder ikke kun regelmæssighed kontra uregelmæssighed og ret kontra krum linie, men også forskellen mellem landskabshavens 'være i sig selv' og den moderne haves funktion som bindeled mellem hus og omgivelser.¹⁹

¹⁹ Olaf Lind, Jonas Møller op. cit. p. 45

I denne forbindelse kunne den ultimative moderne have beskrives som en ubruds græsflade med enklaver af ortogonalt udformede funktionsflader til f.eks. leg eller dyrkning af diverse frugter og grøntsager. Altså en sub-parcellering inden for parcellen. Denne funktionelle indretning af haven minder til forveksling om den funktionalistiske byplanlægnings zoneopdeling af byen og giver minder om den modernistiske by som et Gesamtkunstwerk, der måske på mikroplan i kraft af parcelleringen mimer griddets åbenhed, men som på makroplan er underlagt den æstetiske (form og rum) planlægnings nødvendige afsluttede figur.

Haven er som nævnt et grundliggende træk ved parcelhuset, og græsplænen er et grundliggende træk ved haven. Ethvert luftfoto af et parcelhuskvarter vil afsløre de grønne flader, der som regel gemmer sig bag huset på parcellens mere private afskærmede område.

Med udgangspunkt i græsplænen kan centrale træk ved parcelhusets kultur udfoldes. Dette har været emnet for udstillingen 'The American Lawn: Surface of Everyday Life' afholdt 1998, der udfolder græsplænenes amerikanske kulturhistorie. Her er der selvfølgelig ikke tale om danske forhold, men om amerikanske. Tager man i betragtning, at de amerikanske byer efter europæisk standard nærmest ligner vores forstæder, er det efter min mening alligevel relevant at inddrage en amerikansk beskrivelse af et fænomen, der efterhånden er globalt - græsplænen.

En af folkene bag udstillingen, Georges Teyssot, har i en artikel med udgangspunkt i udstillingen skrevet følgende om græsplænen:

*In popular television and film, it seems that nothing is more 'human' than grass. Standard images of lawns appear countless times to symbolise the idealised lifestyle of the viewer, a lifestyle meant to be as generic and predictable as the front lawn. More than the frame of suburban life, the threshold of domesticity, the lawn is the frame of human life, the threshold of the planet. In science fiction films, aliens land their spacecraft on the lawn, and the fate of the planet can be decided only on grass. In early television shows, the dark side of suburban life is suppressed to provide a comforting image. The lawn, equated with domestic harmony, is a public image of private life. Threatening that image endangers the normative view of domesticity and unleashes a wide range of anxieties.*²⁰

²⁰ Georges Teyssot, 'Lawnmowers and machine guns', *Blueprint*, juli/august, 1998, s. 30 - 31

Græsplænenes kulturanalytiske rolle fremgår af dette citat: Det er spændingen mellem det private og det offentlige, mellem det indre - det kendte, og det ydre - det fremmede, der udløser denne rolle. Græsplænen er privat, men alligevel ikke en del af husets beskyttende indre. Det liv, der foregår på plænen, er privat men overvåget, hvilket indebærer, at det ofte er en iscenesættelse af den måde, det ydre skal iagttage det indre liv. Det er privatheden set udefra, som privatheden ønsker at blive set. Græsplænen repræsenterer på denne måde en strategisk 'kampzone' mellem det kollektive billede af demokrati og den individuelle ejendomsret. Græsplænen spænder den private flade ud og indikerer i sit udtryk af domesticeret natur den libido, den enkelte ejer projicerer ud på dette private udtryk, tilgængeligt for det offentlige blik.

Erindrer man i denne forbindelse Howards hesteskodiagram og de beskrivelser, der knyttedes til den landlige magnet, var det f.eks. *fresh air, need for freedom, trespassers beware, lack of society*. Alle betegnelser der må siges at knytte sig til privatheden, det individuelle liv. Parcelhushavens begrænsede areal sætter selvfølgelig grænser for den absolutte opfyldelse af disse krav, men mimer dem alligevel. I Howards by-land hestesko befinder sig da også ordet *freedom* som en understregelse af, at havebyen netop opfylder dette fundamentale krav, som den industrialiserede by tilsyneladende, hvis man følger Howard, ikke kan tilbyde at opfylde.

Hvis haven udtrykker og understøtter følelsen af frihed, må dette i dag knytte sig til den afstand til naboen, som havens areal skaber. Nutidens parcelhuse dækker så stort et areal, at haven efterhånden er blevet reduceret til en græskant omkring huset. Hækken er den eneste form for beplantning, der umiddelbart rager op. Hvor haven engang blev betragtet som en ressource, hvis man følger Olaf Lind, synes denne i dag nærmest reduceret til et overskudsareal, der friholder parcelhusene fra hinanden. Den parktanke, der oprindeligt lå bag havebyen, er i dag svær at få øje på. Tilsyneladende fokuseres der udelukkende på de enkelte huse og ikke så meget på det rum, de danner omkring sig.

Søndergårdsparken i Bagsværd. Tegnet i 1948 af arkitekterne Hoff og Windinge. Husene ligger som dobbelthuse placeret omkring en central grønning.



3. komponent – Vejen

Når vejen medtages som noget grundlæggende for forståelsen af, hvad et parcelhus er, skyldes det, at vejen i kraft af havebykonceptets spredte bykarakter bliver central i opbygningen af et sammenhængende byområde. Udover at fungere som effektiv trafikfordeler har vejen opnået en rolle på linie med den traditionelle bys offentlige rum. Det er her børnene leger, og familiens bil bliver vasket. I nogle af de mere socialt aktive kvarterer afholdes der årligt vejfest arrangeret af vejens beboere. Der er ingen grund til at afspærre vejen og søge om tilladelse, for de eneste der bruger vejen, er dem der bor der.

²¹ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 204

²² ibid. p. 203

Ser man på dimensionerne af almindelige parcelhusveje, som de blev udlagt i 70'erne, virker de voldsomt overdimensioneret.²¹ Det virker som om vejen er dimensioneret ud fra den maksimale trafikthed, der kun finder sted om morgenen, når familien skal på arbejde og i skole og om aftenen, når familien atter vender hjem. Tager man i betragtning, at disse veje primært er udlagt inspireret af Radburnprincippet trafikseparering²² og dermed ikke beregnet på gennemgående trafik, virker dimensionerne endnu mere overvældende.

Olaf Lind og Jonas Møller beskriver i *Bag hækken*, hvordan Radburnprincippet nærmest blev et dogme for den modernistiske byplanlægning. Parcelhusområderne blev planlægningsmæssigt bygget op omkring en trælignende vejstruktur, hvor hårde og bløde trafikanter stort set ikke mødtes. Den hierarkiske træstruktur har medført, at parcelhuskvartererne virker som blinde veje, hvor kun beboerne kommer. Dette betyder igen, at der ikke kan siges at være et offentligt liv i bred forstand, men kun for dem der bor omkring den givne vej. Parcelhuskvarterets veje bliver nærmest semi-private på grund af denne mangel på gennemgående trafik.

²³ ibid. p. 204

²⁴ En lignende kritik findes i Albert Pope, *Ladders*, Princeton Architectural Press, 1996

Dette forhold har da også været en af de medvirkende grunde til kritikken af parcelhuskvarterenes manglende urbane kvaliteter. Lind og Møller fremhæver Christoffer Alexanders generelle kritik af den funktionelle planlægnings hierarkiske byopbygning. 'A City is Not a Tree', var titlen på Alexanders kritiske artikel om resultaterne af den moderne planlægning.²³ Heri understreger han netop, at de blinde ender i træstrukturen medfører, at der aldrig kan opstå traditionelt urbant liv i disse områder.²⁴

Kuren mod denne træstruktur er en planlægning, der er åben og uhierarkisk, hvilket kunne være noget, der kommer tæt på et grid. Det paradoksale er, at gridplanen måske er den ældste form for byplanlægning, vi kender, og at træstrukturen reelt set kun er et resultat af det 20. århundredes besættelse af trafikseparering, men fordi så store dele af vores urbane områder er blevet bygget i dette århundrede, er træstrukturen efterhånden den mest fremherskende i byernes morfologi.

Radburnprincippet bygger grundlæggende på trafikken som et problem. Veje er farlige, kunne man også sige. Dette er selvfølgelig ikke forkert, men veje er også muligheder og glæde. Et perspektiv der synes helt glemt i denne form for 'negativ'

planlægning. At parcelhusbeboerne tilsyneladende har været i stand til at indtage de store vejarealer på en positiv måde, virker umiddelbart som et tegn på, at byens borgere instinktivt søger dækning for deres behov inden for de rammer, der nu engang er givet. Dette behøver ikke nødvendigvis at være efter de forskrifter, som planlæggerne har udstukket, men efter de erfaringer beboerne selv gør sig.

At det f.eks. kunne lade sig gøre at afvikle en tenniskamp på en bred villavej sammen med naboens børn, oplevede jeg engang midt i 70'erne under et besøg hos min fætter, der netop var flyttet ud i et nyt parcelhuskvarter i Nyborg. Kun få gange måtte kampen afbrydes for at lade en bil passere.

Et sidste karaktertræk der må fremhæves ved parcelhuskvarterets veje er manglen på krumninger. Dette forhold gør sig specielt gældende i nyere udstykninger fra 60'erne og frem til i dag. De pittoreske kvaliteter, som man finder i de første havebybebyggelser i Danmark, er fuldstændig forsvundet i 60'erne og 70'ernes udstykninger. Et eksempel er Skjoldhøjparken i Århus, der stort set er ortogonal overalt. Der er nærmest tale om et trafiksepareringsdiagram lagt direkte ned på den bare pløjemark.

Dette forhold har dog ikke kun rationelle årsager, men lige så meget æstetiske, hvis man følger påstanden i *Bag hækken*. Her skriver Lind og Møller:

*I denne æstetik var klarhed og overskuelighed det afgørende og dermed var de æstetiske idealer med til at fremelske de skarpt adskilte byfunktioner og den hierarkiske træstruktur i trafiksystemerne. Den super-funktionalistiske byplanlægning udviklede sin egen diagramæstetik, der i sig selv var et indforstået fagsprog.*²⁵

²⁵ Olaf Lind, Jonas Møller op. cit. p. 207



Skjoldhøjparken i Tilst ved Århus. Bebyggelsen er fra slutningen af 1960'erne og karakteristisk for tidens trafikseparerede planlægning. Man ser tydeligt den trælignende vej- og stistruktur.

Det var altså ikke kun rationelle trafikingeniører, der stod bag 60'erne og 70'ernes ensformige parcelhusudstyknings, men derimod også arkitekter og planlæggere der ifølge Lind og Møller dyrkede disciplinens rationelle æstetik. Arkitekturdisciplinen synes altså på dette tidspunkt at have dyrket en normativitet knyttet til det rationelle og effektive. Denne normativitet satte sig ifølge Lind og Møller igennem i de mange konkurrencer, der blev afholdt på daværende tidspunkt omkring de ny byvækstområder.

4. komponent – Parcelen

I afhandlingens indledning påpegede jeg, hvordan parcelhuset som begreb optræder som en artsbetegnelse, der dækker over flere forskellige typer. Et parcelhus kan således både være en eksklusiv arkitekttegnet villa og et standardtypehus. Kernen i definitionen er, at parcellen må medtages for at forstå en grundliggende betingelse for at tale om et parcelhus. Parcellen er det udparcellerede jordstykke, der udgør en del af en helhed. Parcellens areal skaber et frirum omkring huset, der hermed definerer sig som et afgrænset objekt i forhold til de omkringliggende huse. Dette forhold adskiller parcelhusområdernes fysiske fremtræden fra den traditionelle, tætte bys fremtræden, ved at være karakteriseret af horisontalitet fremfor vertikalitet, spredthed fremfor tæthed. Dog er det vigtigt at fastholde, at parcelhuset i kraft af parcellen ikke kan siges at ligge frit i landskabet, men netop indgår i en form for urban sammenhæng. Spørgsmålet er, hvilken urbanitet der er tale om?

Sociologen Niels Mortensen har skrevet følgende:

*....Enfamiliehusets udbredelse har været med til at ændre begrebet om, hvad en by er, fundamentalt.*²⁶

²⁶ Niels Mortensen, 'Enfamiliehuset i den tertiære by', i *Storbyens Sociologi*, Ålborg Universitetsforlag, 1988

Selv om Niels Mortensen er sociolog, er han alligevel opmærksom på, at parcelhusets medfølgende urbanitet, som denne kommer fysisk til udtryk, betinger en anden forståelse af, hvad en by er. I denne sammenhæng kan parcelhusets urbanitet ses som del af en større problematik omkring det, der betegnes forstaden.

Forstaden er betegnelsen for den urbanitet, der er kendetegnet ved at udgøre de byområder, der ligger før eller uden for den egentlige by, hvilket betyder, at der er tale om en meget bred betegnelse. En generel kategori der primært dækker over den voldsomme byvækst, der har fundet sted i den sidste halvdel af det 20. århundrede, altså i tiden efter 2. verdenskrig og frem. Væksten i parcelhusbyggeriet kan ses som sammenfaldende med forstadens vækst. I et lidt større tidsperspektiv kan forstadens vækst siges at være kendetegnende for hele det 20. århundredes byvækst. I hvert tilfælde kan etableringen af Dansk Byplanlaboratorium i 1921 ses som udtryk for et behov for at beskæftige sig med, og kontrollere, byens hurtige vækst. Ligeledes kan den første byplanlov fra 1938 ses i denne sammenhæng.²⁷

²⁷ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 130

Dansk Byplanlaboratorium havde rødder i Bedre Byggeskik, hvilket betød, at udgangspunktet for Byplanlaboratoriet var et forsøg på at styre den kaotiske vækst i de nye stationsbyer i begyndelsen af det 20. århundrede. Olaf Lind skriver:

*Bebyggelsen i de nye småbyer, der ofte skød op i et rent ud amerikansk tempo, gav gåsehud hos folk med æstetisk sans. Byplanlægningen var stadig mest et anliggende for skønånder.*²⁸

²⁸ ibid. p. 130

Når Lind skriver 'stadig' hænger det sammen med, at byplanlægningen efterhånden, i takt med en funktionalistisk drejning i styringen af den store byvækst i 60'erne, bliver mere økonomisk/rationelt orienteret.²⁹ Dette er også, hvad Erik Nygaard påpeger. Nygaard underbygger sin påpegning med et eksempel på byplanlægningens 'dispositionsplan', som denne tog sig ud i et forslag til styringen af byvæksten i Tønder i 1971. Planen viser, hvordan Tønder frem til 1984 kunne disponere over nye byarealer. Arealer der er markant større end det bebyggede byareal, der forelå i 1971. Planen viser også, hvordan der tænkes i diagrammatiske zoneopdelinger, mere end planæstetiske kompositioner.

²⁹ Erik Nygaard, *Tag over hovedet – dansk boligbyggeri fra 1945 til 1982*, Arkitektens Forlag, 1984, p. 180

Tilsyneladende er byplanlægningen skredet fra det æstetiske praksisfelt over i det økonomisk/effektive. Et skred der afspejles i arkitektskolernes disciplinære udgrænsning af byplanfaget i 1980'erne. De seneste år har planlægningsdisciplinen dog vundet lidt terræn igen, men dette hænger sandsynligvis sammen med, at disciplinen i højere grad er blevet drejet i retning af bygningskunstfeltet, således at der er tale om uddannelse af byplanarkitekter.³⁰ Dette synes at være det overordnede udsagn, når man læser *Byplanhistoriske Noter* nr. 38 fra Dansk Byplanlaboratorium, der fokuserer på byplanuddannelsen i Danmark i perioden 1930 til 1997.

³⁰ se Ole Hæstrup, 'Byplanuddannelserne i Danmark, 1930 til 1997', *Byplanhistoriske Noter*, nr. 38, Dansk Byplanlaboratorium, 1997, p. 52

Den fælles historie, man her kan læse, er, at byplanlægningen har bevæget sig fra et smalt byfokuseret praksisfelt i 50'erne og 60'erne over en mere global, marxistisk totalplanlægning i 70'erne, for i 1980'erne næsten fuldstændig at forsvinde som uddannelsesområde på arkitektskolerne. Feltet syntes at være blevet overtaget af andre professioner såsom de samfundsfaglige, økonomiske og juridiske. Arkitekter beskæftiger sig, set fra et uddannelsesperspektiv, stadig med byen i form af bygningen, men planlægningen som en tvær- eller multidisciplinær størrelse har det vanskeligt på arkitektskolerne, hvilket måske også er årsagen til, at Hans Mammen i sit oplæg i ovennævnte skrivelse fremhæver ønsket om, at der oprettes en selvstændig byplanlæggeruddannelse. Han siger:

*Jeg er derfor ganske enig med 'Mefisto consult', der i Byplan slår til lyd for at byplanuddannelsen skal frelses fra såvel arkitektskolerne som universiteterne og henlægges i en selvstændig dansk byplanlæggerskole under kulturministeriet.*³¹

³¹ Hans Mammen, 'Byplanuddannelserne i Danmark, 1930 til 1997', *Byplanhistoriske Noter*, nr. 38, Dansk Byplanlaboratorium, 1997, p. 28

Byplanlæggerne har således haft en hård tid på arkitektskolerne, til trods for at faget stadig udøves i praksis både på private byplantegnestuer og i den offentlige forvaltning. Arkitekt Peder Boas Jensen siger om byplanlæggernes underordnede rolle uddannelsesmæssigt i forhold til bygningskunsten:

³² Peder Boas Jensen, *ibid.* p. 68

*Og endelig prøver vi at få etableret et samarbejde med Bygningskunst og der har samarbejdet hidtil været temmeligt ensidigt i den forstand, at vi optræder som konsulenter på bygningskunst.*³²

Set fra et Bourdieusk synspunkt lider byplanlægningen af at være offer for en distingverende udgrænsning fra bygningskunstfagene, hvilket skyldes byplanlægningens pragmatisk/økonomiske fagdisciplinering. Som det også fremgår af ovenstående, betyder dette, at byplanfaget ikke rigtig hører hjemme nogen steder. Det er forvist til at overleve på egne ben, hvis det ikke vil underlægge sig de øvrige arkitektoniske discipliner.

Den moderne forstad, der som nævnt primært er opført i det 20. århundrede, er i høj grad den moderne byplanlægnings barn. Et forhold der betyder, at det arkitektoniske magtfulds opbygning afspejles i selvsamme fulds forhold til forstaden.

Forstadsbegrebet har for det meste negative konnotationer, hvilket f.eks. påpeges i Vibeke Meylings bog *Forstaden i nyt lys*, hvor der fokuseres på den negligering, som forstaden udsættes for. Meyling beskriver bogens mål på omslaget således:

*Det er på tide, at vi bryder med vore fordomme om forstadens kedsommelighed og bruger energi, fantasi og indlevelse på at lære forstadens sjæl at kende, så vi finder ud af, hvad denne del af byen består af, så vi kan behandle den som by og lære at begribe de værdier, som den indeholder. At tage fat på dette er én af de vigtigste byplanfaglige opgaver i de kommende år.*³³

³³ Vibeke Meyling, *Forstaden i nyt lys*, Dansk Byplanlaboratorium, 1999

Yderligere finder man en beskrivelse af de negative konnotationer i sociologen Niels Mortensens artikel 'Livet i enfamiliehuset i den tertiære by', hvor Mortensen skriver med henvisning til Howards begejstrede fremtidsbillede af havebyernes muligheder:

*Men det moderne enfamiliehus har ifølge mange opfattelser i stedet for en forsoning, ført til en perverteret genskabelse på et nyt niveau af en kedsommelig bornert livløshed i byerne. De uendelige forstæder bliver til 'purified communities', som Sennett (1974) kalder det, eller til 'de tavse majoriteters' tilholdssted, hvor alt imploderer i en bevidstløs, kulturløs og historieløs gennemsnitlighed, hvilket er Baudrillards diagnose.*³⁴

³⁴ Niels Mortensen, *op. cit.* p. 193

Forstaden er altså både et problem set fra et fysisk/arkitektonisk perspektiv og fra et planlægningsmæssigt/sociologisk perspektiv. De etablerede arkitekturdiscipliner holder sig gerne fra dette problembarn, som Meyling skriver:

I parcelhuset kan man realisere sin drøm, her kan man få jord under neglene, her kan man selv bestemme osv. Men resultatet, essensen af en række individuelle løsninger, er blevet til en næsten karakterløs by, noget man som fagmand ikke finder interessant [...]. Uviljen mod at tage parcelhuskvarteret alvorligt, afspejler

*sig også i mange arkitekters dyrkelse af det individuelle, parcelhuset, med dets eksotiske eller udvalgte beliggenhed, uden interesse for kvarteret.*³⁵

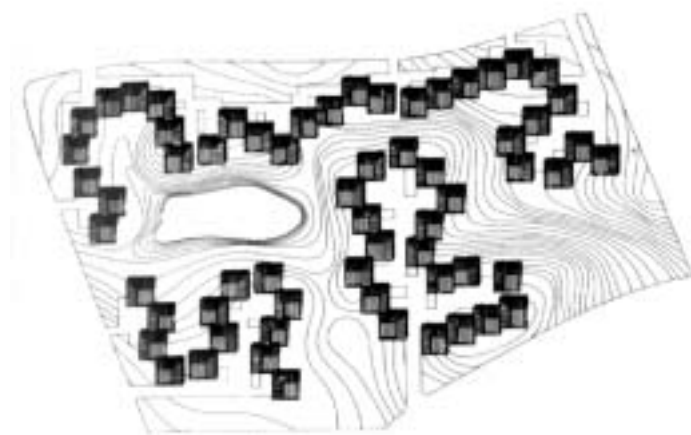
³⁵ Vibeke Meyling, op. cit. p. 44

Konklusion på parcelhusets fire komponenter

Hvad er så et parcelhus defineret gennem dets fire grundkomponenter? Mit umiddelbare svar er, at det er en kompliceret ligning, der består af kombinationer af arkitekturdisciplinens tre sub-felter og ovennævnte fire komponenter. Vibeke Meyling pointerede, at arkitekterne ofte fokuserer på det enkelte hus og derved glemmer kvarteret, hvilket svarer til, at de arkitektoniske bestræbelser tilhørende det kunstneriske sub-felt investeres i husets udformning, mens resten af parcelhusets fire komponenter sandsynligvis overlades til enten professionelle eller pragmatisk/økonomiske interesser.



Parcelhusbebyggelsen Klokkefaldet i Århus. Tegnet af arkitekterne Wickman og Møller i 1965.



Klyngehusbebyggelsen Kingohusene i Helsingør. Tegnet af Jørn Utzon i 1958.

³⁶ Bygget 1958 - 60

Spørgsmålet er, om der overhovedet findes parcelhuse, hvor alle fire komponenter finder sammen inden for det kunstneriske sub-felt. Er der med andre ord parcelhusvarterer, der kan siges at være værker, der lever op til disciplinens højeste normative niveau? Jeg er ikke sikker på det. En mulighed kunne være at pege på f.eks. Jørn Utzons Kingohuse i Helsingør.³⁶ Denne bebyggelse betegnes af Olaf Lind som en homogen helhed, hvilket hænger sammen med at landskabet, vejen og husene spiller sammen i én komposition. Parcelleringen er opløst i retningen af en landskabelig komposition, der underlægger sig stedets topografi. Husene er ligeledes udformet med hensyn til terrænet, dog er der tale om en gennemgående type, hvilket betyder, at det enkelte hus ikke kan siges at være unikt. Der er tale om en typisering, der nok giver homogenitet i bebyggelsen, men som også giver byggeøkonomiske gevinster. Ikke desto mindre mener jeg, at man her kommer meget tæt på et parcelhuskvarter, hvor alle fire komponenter befinder sig inden for arkitekturdisciplinens kunstneriske sub-felt.

Dette er et sjældent fænomen, som Meyling gør opmærksom på:

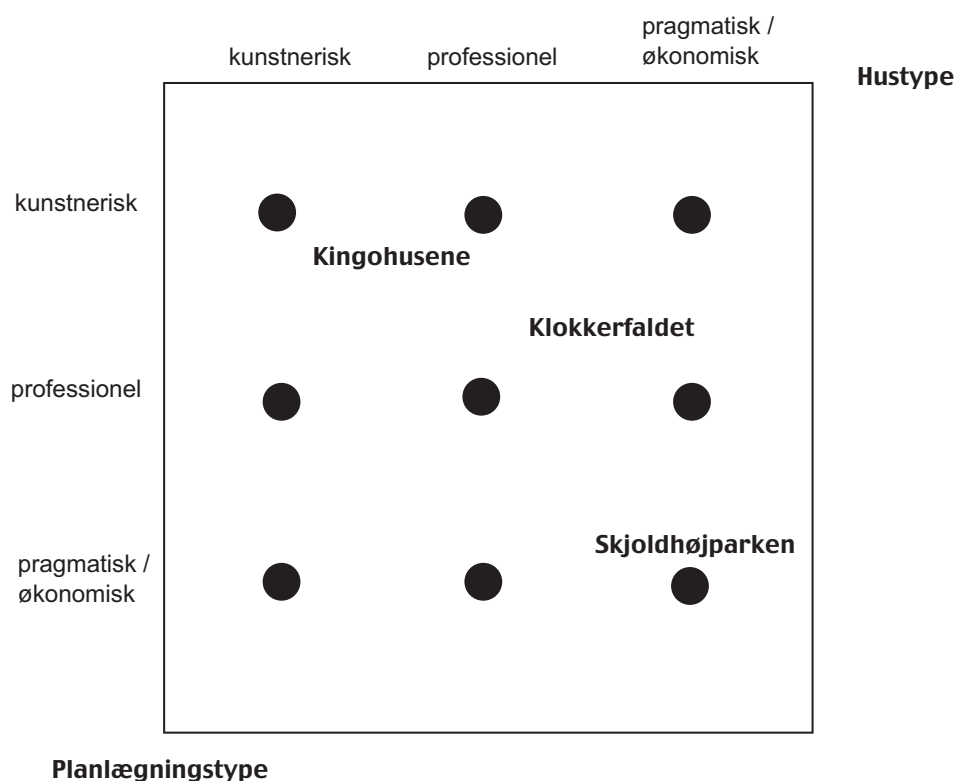
*Boligområder planlagt af arkitekter, er kun en lille del af forstaden. [...] ganske vist findes der parcelhusområder, planlagt af arkitekter, hvor boligkvaliteten ikke er begrænset til den enkelte bolig, men hvor nærmiljøet, bl.a. i form af fælles udearealer og smukke veje, er lige så væsentligt. Men i de store vækstår, hvor parcelhusbyggeriet eksploderer, bliver det de rationelle 'landinspektørudstyknings', der kommer til at dominere.*³⁷

³⁷ Vibeke Meyling, op. cit. p. 9

Dette betyder, at man i den anden ende af skalaen finder parcelhuskvarterer, hvor der stort set ikke er nogen overordnet koordination mellem de fire komponenter. De finder så at sige sammen gennem økonomiske og pragmatiske hensyn. Et eksempel på dette er f.eks. Skjoldhøjparken i Århus. Disse bebyggelser har dog en markant fordel i forhold til de værk-lignende bebyggelser som f.eks. Kingohusene. De er principielt åbne og fleksible for forandring, mens værker i sagens natur er låst fast af et autenticitetskrav. Hvem kunne forestille sig at fortsætte udstykningen af Kingohusene med andre hustyper end de eksisterende? En udvidelse af Skjoldhøjparken ville sikkert ikke skabe de store problemer. I hvert tilfælde ikke for arkitekturens disciplinære selvforståelse.

Der findes selvfølgelig også bebyggelser, der placerer sig mellem Kingohusene og Skjoldhøjparken. Et eksempel på dette er Klokkefaldet i Århus fra 1965, tegnet af arkitekterne Wickmann og Møller. Her er bebyggelsen et resultat af en landskabskomposition kombineret med 'almindelige' typehuse på næsten 'almindelige' parceller. Den landskabelige bearbejdnings kunstneriske kvaliteter anvendes til at samle bebyggelsen og give den identitet i forhold til de mere almindelige landinspektørudstyknings, som Meyling henviser til som de mest udbredte på dette tidspunkt.

Den Bourdieuske distinktionsmekanisme, som jeg har påpeget inden for arkitektfaget, synes også at gælde for de fag, der grænser op til arkitektfaget. Byplanfaget udgrænses, såfremt det er pragmatisk/økonomisk. Et forhold der også strækker sig til det arkitektoniske felts afsmag for byplanlægningens resultater - forstaden (groft sagt). Dette betyder, at det almindelige danske parcelhus indtræder i en dobbelt udgrænsningsmekanisme. 1) Som arkitektonisk objekt udgrænses det fra det arkitektoniske felts disciplinære kerne, fordi det prioriterer de økonomisk/effektive sider af byggeriet og ikke de kunstneriske. 2) Som byplanlægningsobjekt udgrænses det qua dets position som forstadsobjekt og problem, hvilket Meyling gjorde klart. Altså som et objekt der indgår i planlægningens økonomisk/effektive og pragmatiske disciplinering.



Diagrammet viser hvordan forskellige hustyper og planlægningstyper kan kombineres i forhold til arkitekturens tre sub-felter.

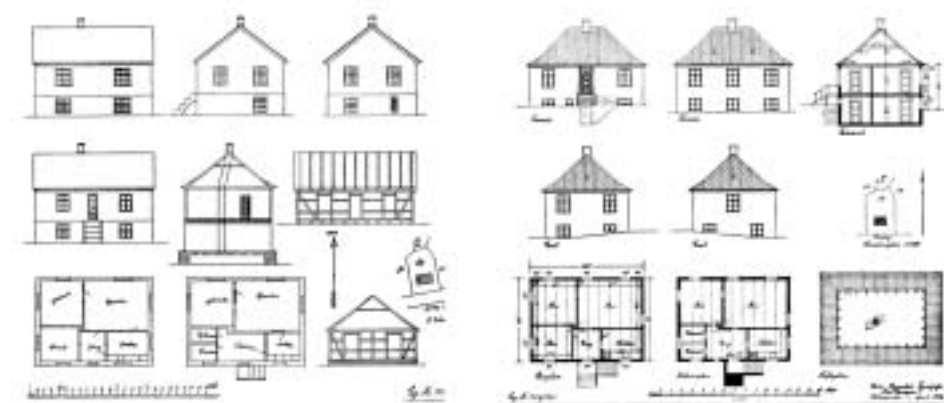
Kapitel 2

Parcelhuset som arkitektur

I de næste to kapitler vil jeg gennemgå og diskutere den konkurrence, som Statens Kunstfond udskrev i 1997 med den intention at forbedre det almindelige danske parcelhus samt ikke mindst genvinde markedsandele til arkitekterne på markedet for nybyggede parcelhuse.

Konkurrencen kan ses som en forholdsvis klar disciplinær tilkendegivelse fra det arkitektoniske, kunstnerisk sub-felt med hensyn til parcelhuset. I denne forstand er konkurrencen central for denne afhandling. Både konkurrenceprogrammet og konkurrenceresultatet er interessant. Programmet fordi det klart udpeger det almindelige danske parcelhus som et problem, der ikke kan inkluderes i arkitekturdisciplinen, med mindre det assimileres og omformuleres i forhold til den gældende norm inden for det kunstneriske sub-felt, der i dette tilfælde får magt gennem at være statsautoriseret, som Statens Kunstfond. Konkurrencens vinderprojekter er interessante, fordi de bogstaveligt talt tegner et billede af, hvordan danske arkitekter forstår det egenskabsfulde danske parcelhus. Hermed kan man sige, at man får et klart indblik i dansk arkitekturs forhold til det udgrænsede parcelhus.

Som afslutning på 1. del forfølger jeg disciplinens diskursive italesættelse gennem samtaler med tre af parcelhusmarkedets aktører. De tre aktører er: Stadsarkitektens kontor ved Århus Kommune, typehusfirmaet Frydkjær A/S og tegnestuen Entasis. Tanken med disse samtaler er at få repræsentanter fra arkitekturens praksisfelt til at sætte ord på forholdet mellem arkitektur og parcelhuse for at skaffe et indblik i, hvilken normativitet der styrer formgivningsprocessen. Eller sagt på en anden måde, hvordan aktørerne lader sig disciplinere i forhold til arkitekturfeltets tre sub-felter det kunstneriske, det professionelle og det pragmatisk/økonomiske.



Til højre Tegnehjælpens anvisninger på hvordan huset til venstre kunne blive et acceptabelt hus. Eksemplet er fra 1926.

Parcelhuset som arkitektur

Ekspllosionen i byggeriet af enfamiliehuse eller parcelhuse til almindelige danskere så, som nævnt i forrige kapitel, sin begyndelse i forbindelse med jernbanens udbygning. Overalt i Danmark opstod nye stationsbyer med dertil hørende nye erhverv. Dette betød, at der i perioden fra 1860 til 1920 blev bygget ca. 100.000 nye parcelhuse rundt omkring i Danmark.¹ Arkitekterne var ikke involverede i udformningen af disse mange huse, hvilket sandsynligvis skyldtes, at et nyt marked voksede op i en, for arkitekterne, blind vinkel. Stationsbyerne var ikke en arkitektonisk opfindelse, men et resultat af nye økonomiske muligheder. Det var blevet muligt for almindelige mennesker at låne til byggeri af eget hus.² Dette betød også, at der opstod en byggekultur af bygmestre, der opkøbte jord i udkanten af et byområde for derefter at opføre parcelhuse til de, der kunne låne til køb.

¹ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 24

² ibid. p. 24

De parcelhuse der blev opført på denne tid, bar præg af tilfældig 'nedsivende' inspiration fra de velhavendes villaer, hvilket i længden førte til den tidligere nævnte modreaktion fra arkitekterne. Denne kom i form af bl.a. Bedre Byggeskik bevægelsen, der søgte at kalde til æstetisk orden. Olaf Lind skriver i *Bag hækken* om begyndelsen til Bedre Byggeskik:

I 1907 stiftede Akademisk Arkitektforening 'Tegnehjælpen', der skulle skaffe småårsfolk tegninger til billige, sunde og praktiske huse og yde gratis vejledning. Der lå nok et socialt engagement i initiativet, men hensigten var dybest set at højne det æstetiske niveau i landets vildtvoksende stationsbyer.³

³ ibid. p. 58

Dette kald til orden lå også bag den tidligere nævnte Landsudstilling i Århus i 1909, hvor Arkitektforeningen stod bag opførelsen af en idealstationsby, der skulle foregå de eksisterende byer med et godt eksempel. Arkitekterne bag stationsbyen var prominente figurer som Hack Kampmann, P. V. Jensen-Klint og Andreas Clemmensen, hvilket gav udstillingen et manifestagtigt præg, som Lind skriver. Værdisættet eller den disciplinerende norm bag det gode eksempel var den klassiske arkitektur kombineret med fornuftige håndværkerløsninger, kendt fra den danske tradition.

På denne måde begyndte arkitekterne at arbejde sig ind på det parcelhusmarked, som var opstået i forbindelse med de nye økonomiske forhold, som gjorde sig gældende i begyndelsen af det 20. århundrede.

Arkitekternes opdyrkning af markedet for almindelige parcelhuse fortsatte op gennem det 20. århundrede, som man f.eks. kan se ud af de konkurrencer, der er blevet afholdt med initiativ fra arkitekternes side. Jeg har tidligere nævnt konkurrencen om forslag til statslånshuset, som efterfølgende kom til at præge udformningen af Danmarks mange parcelhuse. Den typisering der kendetegnede disse huse, var det, der med tiden medførte mulighederne for en industrialisering og effektivisering af parcelhusbyggeriet. Situationen i slutningen af 1960'erne og 70'erne kom på mange måder til at minde om situationen i begyndelsen af århun-

dredet, hvor bygmestre opførte parcelhuse uden hjælp fra en arkitekt. I 60'erne og 70'erne var der dog tale om typehusfabrikanter, der opførte standardiserede huse i stort tal.

Det er denne periode, der ofte får skylden for arkitekternes forsvinden fra parcelhusmarkedet. F.eks. skriver Kim Dirckinck-Holmfeld i en leder i *Arkitekten*:

*Arkitekterne blev åbenbart slået så eftertrykkeligt af banen i 60'erne og 70'erne, at de aldrig har forvundet dette barnesår. Slagent på valen ligger et afmægtigt fag [.....] De større tegnestuer undskylder sig med, at honoraret er for lavt og besværet for stort.*⁴

⁴ Kim Dirckinck-Holmfeld, *Arkitekten*, nr. 13, juni, 1998, p. 1

Denne situation ligger da også bag de konkurrencer, der har været udskrevet omkring parcelhuset i de sidste ca. 30 år. F.eks. kan nævnes Kreditforeningen Danmarks *Fornyelse af typehuset* fra 1992, hvor Tage Lyneborgs forslag blev udvalgt som det bedste. Konkurrencen var måske ikke et dækkende arkitektonisk udsagn fra de danske arkitekter, idet kun fire arkitekter var blevet indbudt af kreditforeningen til at udarbejde forslag. I 1997 blev konkurrencen *Parcelhuset som arkitektur* så udskrevet på initiativ af Statens Kunstfonds Arkitekturudvalg. Denne konkurrence gav i sit program direkte udtryk for et ønske om at reetablere arkitekterne som udbydere på markedet for almindelige parcelhuse.

I konkurrenceprogrammet kan man læse, at konkurrencen tager udgangspunkt i den forøgede interesse for parcelhuset, hvilket skal ses i sammenhæng med den lave rente (1997), der gjorde det muligt at bygge nyt og sidde til samme pris som ved køb af et ældre hus. Dernæst synes parcelhuset som boform ifølge programets forfattere stadigvæk at være populært, på trods af opkomsten af alternative boformer i 60'erne og 70'erne.

Arkitekternes involvering skal i denne sammenhæng ses i forhold til en selvforståelse, der ligger i forlængelse af den, der kendes tilbage fra Bedre Byggeskik bevægelsen. Det er ønsket om at forbedre byens æstetiske fremtoning, hvilket igen betyder, at arkitekternes kamp for at 'gen-erobre' markedet for enfamiliehusbyggeri tjener et større samfundsperspektiv. Konkurrencens interesse i at 'hjælpe' den gode arkitektur på vej står at læse i det sidste afsnit af Olaf Linds indledning til konkurrenceprogrammet:

*Alt imens er interessen for at bygge parcelhuse stigende, hvorfor det skal blive interessant om denne konkurrence, der nu er taget initiativ til, kan medvirke til en udvikling af nye og mere individuelt prægede huse, der adskiller sig fra de ofte lidt stereotype hustyper, der udgjorde 'guldalderens' masseprodukter.*⁵ [.....] *Målet med konkurrencen er, at man med fremtidens parcelhuse kommer ud over den vanetænkning, der præger langt den overvejende del af de eksisterende parcelhuse og de bebyggelser, de indgår i.*⁶

⁵ Olaf Lind, Program til arkitekt-konkurrencen *Parcelhuset som Arkitektur*, DAL, 1997

⁶ *ibid.* p. 4

Man kunne måske sammenfatte dette til, at arkitektens rolle opfattes som den, der skaber differens og heterogenitet. Den der skaber det individuelle og specia-

liserede. Samtidig er arkitekten også den, der overvinder *vanetænkning* og er innovativ. Denne indstilling minder på mange måder om motivationen bag Landsudstillingen i Århus i 1909, hvor arkitekterne netop søgte at bryde de vaner, der dengang prægede de nye stationsbyers vækst og deraf følgende arkitektur.

Ser man på Parcelhuskonkurrencens vinderprojekter er der en overvejende inspiration fra både den tidlige modernismes hvide villaer og den sene danske modernismes japansk inspirerede villaer. Man er, som Lene Dammand Lund skriver i *Arkitekten* i forbindelse med konkurrencen, med *et slag hensat til 50'erne, da Erik Christian Sørensen, Utzon, Friis & Moltke og andre byggede deres alt for få huse*.⁷

⁷ Lene Dammand Lund, *Arkitekten*, nr. 13, juni, 1998, p. 2

Anlægger man en lidt kritisk fortolkning af Parcelhuskonkurrencens ny-modernistiske parcelhuse, kan det konstateres, at de stort set er identiske med højmodernismens huse. I en kritisk tolkning kunne dette udlægges således, at husene mere end at repræsentere en fornyelse af parcelhuset optræder som 'historiske citater', legemliggørelser af billeder fra en svunden tid. Denne påstand kan ses i relation til Dammand Lunds fremhævelse af tegnestuen Entasis' hyldest til den modernistiske tankegang. Entasis skriver på deres konkurrenceforslag:

*Dette forslag udspringer af en tro på det menneskelige ideal der lå til grund for modernisternes radikale kulturtænkning. [...og videre i teksten fra et andet af tegnestuens i alt tre forslag...] Projektet er åndeligt i familie med bygninger af Arne Jacobsen, Mogens Lassen, Vilhelm Lauritzen, Asplund og Aalto. Ved tærsklen til årtusindskiftet mener vi, at visionerne fra starten af dette århundrede paradoksalt nok er aktuelle, idet virkeligheden er modnet til at tage imod de radikale visioner.*⁸

⁸ Lene Dammand Lunds referat af plancheteksten fra tegnestuen Entasis' konkurrenceforslag. *Arkitekten*, nr. 13, 1998, p. 2

På denne måde kommer de nye anvendelser af modernismens arkitektur til at indtage den rolle, som den klassiske arkitektur engang indtog for Bedre Byggeskik bevægelsen. I dette sidste tilfælde spillede den håndværksmæssige tradition også en rolle, men fra et normativt æstetisk synspunkt var disciplineringen først og fremmest bundet op på en klassisk tradition. Modernismen inddrages som en normativ faktor, der kan angive arkitektoniske retningslinier på linie med Bedre Byggeskik. Dette er måske også en af årsagerne til, at *Arkitekten* i det nummer der kommenterer konkurrencen, indleder med netop at pege på sammenfaldet mellem Bedre Byggeskiks kalden til orden, og så Statens Kunstfonds kalden til orden i 1998. Sammenfaldet kommer til udtryk som en billedserie af nutidige parcelhuse komplementeret af en gammel kommentar fra P. V. Jensen-Klint:

*Traditionen brister [...] og er først den studerte Arkitekt, der i gamle dage var den sikre bærer af smagen, bleven holdningsløs, løber spredtheden rask nedad til håndværkere og byggespekulanter [...] Vi leder efter den tabte tråd, og finder vi den, binder vi en ny tradition så fast, at selv rhabarber-arkitekter skal bygge med smag, fordi de ikke ved andet.*⁹

⁹ P. V. Jensen-Klint, citeret i *Arkitekten*, nr. 13, 1998, p. 1

At arkitekten måske alligevel ikke helt følger Jensen-Klints overbevisning om arkitekternes smagssikkerhed, viser sig efterfølgende, når Kim Dirckinck-Holmfeldt i sin leder polemisk spørger, hvem der tør gå til en arkitekt for at få tegnet sit hus. Svaret er, at de fleste ved, at det kan blive dyrt og besværligt med en arkitekt. Herudover peger Dirckinck-Holmfeldt på angsten for at *få prakket en livsstil på, som man ikke ønsker sig*.

Dirckinck-Holmfeldt peger her direkte på, hvordan en distinktionsmekanisme kan give sig udtryk.¹⁰ Eventuelle kunder til de arkitekttegnede huse ønsker måske ikke at få prakket arkitektens livsstil på og holder sig derfor på afstand. De ønsker ikke at træde ind i arkitekturens felt, hvilket kan skyldes mangel på økonomisk, men også kulturel kapital. Det er sandsynligvis også vigtigt i denne sammenhæng at holde fast i, at parcelhusmarkedet går forud for arkitekterne forstået på den måde, at arkitekterne melder sig på banen, efter markedet er etableret. Dette var tilfældet i begyndelsen af det 20. århundrede og senest nu i forbindelse med Statens Kunstfonds Parcelhuskonkurrence.

¹⁰ For en nærmere bestemmelse af distinktionsbegrebet se: Pierre Bourdieu, *Distinktionen - En sociologisk kritik af dømmekraften*, Det Lille Forlag, 1995, p. 15 n.



Villa tegnet af arkitekt Mogens Lassen i 1934. Ligheden til Le Corbusiers samtidige villaer fornægter sig ikke - Og det gør ligheden til nogle af Parcelhuskonkurrencens huse heller ikke....

Arkitekten som velfærdsagent - Den professionelle arkitekt

Der er ikke mange parcelhuse i Danmark, der er tegnet som individuelt udformede arkitekttegnede huse. Derimod kan man i mange af de eksisterende parcelhuse aflæse inspiration fra de typer, arkitekterne har udviklet. F.eks. kender de fleste muremestervillaen¹¹ og senere statslånshuset, som også kom til at danne grundlag for en typedannelse i form af de parcelhuse, der blev opført i 60'erne og frem. De danske arkitekter har været involveret i udviklingen af forskellige typer med henblik på at tilvejebringe økonomisk tilgængelige hustyper for samfundets mindrebemidlede. På denne måde kan man sige, at disse typeudviklinger var et udslag af arkitekternes deltagelse i opbygningen af landets fysiske velfærdsstruktur. Mest tydeligt er dette i forbindelse med det arbejde, arkitekterne lagde i udviklingen af statslånshusene, idet netop denne type huse sigtede på at gøre det økonomisk muligt for selv lavindkomstfamilier at få eget hus. Bedre Byggeskik må i denne sammenhæng primært ses som forkæmpere for den klassiske æstetik og den danske håndværkstradition.

Arkitekternes samfundsorienterede indsats kan ses som et udtryk for, at arkitekterne når det gjaldt parcelhusbyggeri, på daværende tidspunkt udgjorde et stort professionelt sub-felt i forhold til det kunstneriske og det pragmatisk/økonomiske. Niels Albertsen beskriver det professionelle sub-felts værdier på følgende måde:

For den professionelle er det imidlertid ikke den økonomiske indkomst, der er det afgørende, fornægtelsen af økonomien giver sig her udtryk som fremhævelsen af kompetence og ,social ansvarlighed' i forhold til samfundet og i forhold til klienten.¹²

Arkitekternes involvering i opbygningen af velfærdsstatens fysiske strukturer, som f.eks. sygehuse, skoler, plejehjem osv. samt socialt boligbyggeri, kan også ses som en af grundene til, at de lod parcelhusmarkedet ,gå'. Der var simpelthen rigeligt med arbejde, hvilket betød at parcelhusmarkedet, da krisen satte ind, var blevet overtaget af andre aktører. Specielt i 80'erne indsnævres den professionelle arkitekts arbejdsområde i forbindelse med nedgangen i det offentligt finansierede byggeri. En situation der samtidig gør, at arkitektens rolle som professionel generalist toner over i arkitekten set som kunstner.

Parcelhuset som folkelig model udspringer som tidligere nævnt i de anti-urbane havebyidealer, og det er da også i denne sammenhæng, at man først og fremmest skal finde motivationen for den modernistiske arkitekts involvering i parcelhusbyggeriet. Havebytanken var en model for, hvordan urbane formationer kunne dannes og fungere uden at forfalde til metropolens fortættede og uorganiserede slum. Det der blev lagt op til med havebytanken var en fuldstændig omstrukturering af det urbane, af byen. Den skulle opløses i mindre enheder, der var mere eller mindre selvforsynende.

¹¹ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 62

¹² Niels Albertsen, 'Arkitekturens praksis - habitus, felt og kulturel kapital', i *Videnskabsteori - sådan relativt set*, Danmarks Universitetsforlag, 1997, pp. 146 - 147

Som noget nyt gik staten ind i disse projekter, der før var forbeholdt velhavende filantroper. I Danmark ser man statens direkte involvering, da Statens Boligfond oprettes i 1922. Det havde været muligt at optage kreditforeningslån siden midten af det 19. århundrede, men dette var ikke altid en mulighed for lavtlønnede arbejdere, der havde vanskeligt ved at stille garanti for lånet. Derfor ser man i løbet af 1930'erne en række låneordninger, der skulle gøre det muligt for mindrebemidlede at bygge eget hus. Det var Socialdemokratiet, der stod bag disse ordninger, og det var partiets vælgere, der fik gavn af dem. Frem til 1958 hvor statslånsordningens støtte til enfamiliehuset bortfalder, blev der opført et stort antal parcelhuse, således at der ved udgangen af 50'erne fandtes ca. 440.000 parcelhuse i Danmark.¹³

¹³ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 83



Et eksempel på arkitekten som professionel velfærds-agent kan ses i Arne Jacobsens Kubeflex. Der er godt nok tale om et system til at bygge sommerhuse af, men alligevel er det tankevækkende at en prominent arkitekt som Arne Jacobsen beskæftiger sig med denne type byggesystemer og ikke kun med arkitekturværker.

I 1960'erne oplevede Danmark som resten af verden en generel velstandsstigning, hvilket betød at byggeriet af parcelhuse fortsatte og endda steg til trods for frafaldet af statslånsordningen. Ser man på antallet af opførte parcelhuse synes der ingen tvivl om, at denne boform af de fleste blev og bliver betragtet som den ideale. Sociologen Niels Mortensens artikel, nævnt tidligere, indledes da også med referat til to andre artikler, der påpeger og hævder parcelhusets høje status blandt befolkningen. I det første tilfælde refereres der til Peter Halls 'The World Cities', fra 1966, hvor han skriver:

*I lande med et frit og varieret boligmarked [.....] tyder alle tilgængelige oplysninger på, at den overvældende majoritet af storbyernes befolkning vil bestemme sig for et enfamiliehus i et område med middel eller lav bolig-tæthed, hvis de har mulighed for at vælge.*¹⁴

¹⁴ Peter Hall, 'The World Cities', World University Press, London, 1966, p. 236

Det andet tilfælde er en konkret undersøgelse af boligpræferencer blandt 1.500 beboere i etageblokke eller højhuse i København. Undersøgelsen er fra 1974 og viste, at seks ud af ti ønskede at bo i et fritliggende enfamiliehus.¹⁵

¹⁵ Niels Mortensen, op. cit. p. 187

Arkitekterne synes dog ikke helt at dele denne begejstring med resten af befolkningen. For at forstå dette kunne man måske sige, at arkitektens engagement i den folkelige ende af parcelhusskalaen næsten altid har været præget af interne faglige bekymringer. Ser man på Bedre Byggeskik bevægelsen, der var medvirkende til indførelsen af muremestervillaen, var denne bevægelses primære motivation bekymringen over det simple folks uvidenhed om arkitektonisk orden og principper. Det samme gør sig til dels gældende i arkitektkonkurrencen *Små huse med Statslån* fra 1940. Arkitekterne har set det som deres opgave at levere kvalificerede bud på nye hustyper, der kunne optimere udnyttelsen af de økonomiske rammer, der var sat via lånestørrelserne. Huset måtte typisk koste kr. 15.000.¹⁶ Der er sikkert ingen tvivl om, at de huse som arkitekterne tegnede, på mange områder var forbedringer i forhold til det, der eksisterede i forvejen. Arkitekterne udviklede nye typer, der så kunne inspirere eller ligefrem kopieres til den brede befolkning uden de store midler. Denne form for maksimal indflydelse med minimal indsats holdt indtil 60'erne og 70'ernes enorme parcelhusboom satte ind. Den hustype der havde set dagens lys i forbindelse med statslånsperiodens sidste år, var på mange måder ideel - dog ikke kun for potentielle købere, men også for bygmestre der hurtigt så mulighederne i at udnytte typiseringsfordelene til at rationalisere byggeprocessen. En situation som arkitekterne ikke brød sig om at erkende.

¹⁶ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 110

Dette kommer delvist til udtryk i den begrænsede omtale af typehusfænomenet i arkitekternes fagblade som *Arkitekten* og *Arkitektur DK*. Ikke hermed sagt at alle danske arkitekter stod i opposition til typehusbyggeriet, men at periodens (60'ernes og 70'ernes) voldsomme parcelhusbyggeri ikke afspejles volumenmæssigt i tidsskrifterne. En gennemgang af disse viser, at enkelte arkitekter end ikke mener, at det typiserede byggeri hører hjemme i et arkitekturtidsskrift som reklamer.

Følgende er refereret fra *Arkitekten* nr. 3, 1960, hvor en arkitekt ved navn Mogens Black-Petersen giver sine følelser frit løb:

....Men Arkitekten nr. 26 var komisk – tragikomisk – på grund af en indlagt reklame om typehuse. Nu mangler vi blot reklamer i Arkitekten fra entreprenante håndværker- og ingeniørfirmaer om, at karreer, kontorhuse, fabrikker o. m. m. leveres 'friskkernet' ganske uden brug af praktiserende arkitekter – men incl. arkitekt-honorar. Og siden vil man i ugeskrift for læger finde tilsvarende annoncer fra 'kloge' mænd og koner.¹⁷

¹⁷ Mogens Black-Petersen, *Arkitekten*, nr. 3, 1960, p. 43

Arkitekten's redaktion svarer Black-Petersen på følgende måde:

Vi skal iøvrigt ikke ved denne lejlighed tage stilling til den udvikling i småhusbyggeriet, som den omtalte annonce er et karakteristisk eksempel på. Men det tjener ihvertfald ikke arkitekternes interesse at lukke øjnene for denne udvikling.¹⁸

¹⁸ Redaktionen på *Arkitekten*, nr. 3, 1960, p. 43

Udviklingen var, som nævnt, at parcelhusbyggeriet blev industrialiseret og typiseret til fordel for bygmestre uden arkitektonisk skoling. Arkitekterne forsøgte at forblive centralt placeret på markedet for parcelhusbyggeri via en ordning, der mindede om Bedre Byggeskiks tegnehjælp. Arkitekternes Typehuskontor¹⁹ hed denne ordning, der udarbejdede typer, der mod et mindre honorar kunne erhverves af lokale arkitekter, der så kunne bistå parcelhusbygherren med kvalificeret arkitektbistand. Dette var det officielle tilbud fra arkitekterne, men mange arkitekter var dog involveret i den mere rationaliserede fremstilling af typehuse og dermed blandt de såkaldte *entreprenante* typer på markedet.

¹⁹ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 162

Arkitekternes Typehuskontor måtte lukke i 1968, 10 år efter dets start, konkurreret ud af markedet af typehusfabrikanter og andre entreprenante håndværkere. *Typehustanken var som en troldmands lærling, der helt tog magten fra sin mester*, skriver Olaf Lind og Jonas Møller i *Bag Hækken*. De danske arkitekter havde udviklet typer, der som nævnt ikke blot gjorde det billigt og nemt for bygherren at bygge sit eget parcelhus, men ligeledes gjorde det nemt og billigt for de såkaldte *entreprenante* typer at bygge huse til et hungrende parcelhusmarked.

På denne måde forsvandt den officielle arkitektoniske kompetence fra parcelhusbyggeriet og dermed fra en stor del af det private boligbyggeri. Arkitekterne, der i begyndelsen af århundredet havde set sig selv som del af og avantgarde for en bedre byggeskik, måtte her konstatere, at de var blevet sat af - mod eller med deres gode vilje. Som Lind skriver:

De 450.000 parcelhuse der indtog landet fra 1960 - 80, hørte klart til på den folkelige side af kulturkløften. Husene var ganske vist fulde af formgivning og udtryk, men kunst dvs. arkitektur i datidens forstand var de bestemt ikke. De var bare byggeri ligesom de fleste andre millioner af kvadratmeter hus, der blev bygget. Arkitekturbegrebet har udvidet sig siden dengang og man kan i dag sige, at parcelhusene fra 'guldalderen' er et stort, tungt og meget fortællende monument for en karakteristisk periode i Danmarkshistorien.²⁰

²⁰ *ibid.* p. 153

Lind og Møllers samfundshistoriske arkitekturdiskurs blotlægger her de kulturforskelle, der gør sig gældende i faget. Arkitekturen står som et kulturelt fænomen på den anden side af kløften i forhold til det folkelige. Samtidig hermed fremhæves det, at disse huse kan kategoriseres som 'bare byggeri', hvilket står i opposition til arkitekturen forstået som kunst. Med andre ord præsenteres periodens huse som hørende primært under det pragmatisk, effektive sub-felt eller måske endda helt udenfor arkitekturens felt.

²¹ ibid. p. 144

Arkitekterne havde altså udviklet typerne til et nyt mellemklasse-Danmark, som havde taget imod husene og fortsatte med at gøre det i 60'erne og 70'erne, men det var ikke længere arkitekterne, der stod bag. Danmark oplevede i perioden det, der betegnes som mellemklassens exodus til forstæderne²¹, hvor hen imod 1,5 mio. mennesker flyttede fra byerne ud i de nye forstæder. Denne folkevandring oversteg i omfang, de sidste 100 års vandring fra landet ind til byerne. Den 'flygtende' gruppe var de, der kunne låne til investeringen i eget hus, og ser man på tallet 1,5 mio., må man vel konstatere, at der var tale om en meget stor del af Danmarks befolkning.

²² ibid. p. 124

At der var og er tale om en mellemklasse hænger sammen med, at denne befolkningsgruppe blev ejere af deres egen bolig. Et forhold der betød, at denne del af befolkningen ud over en lønindkomst også akkumulerede kapital i form af ejerboligens værdistigning. Der var tale om en hybrid mellem fortidens arbejdere og kapitalister. Arbejdere blev nu ejendomsbesiddere og modtagere af kapitalgevinster, uden dog at blive styrtende rige. Dette forhold blev allerede observeret tilbage i 1920 i forbindelse med kategoriseringen af de ny parcelhushaver, som spredte sig rundt i landet. Disse haver fik navnet middelstandshaver. Det var haver, der var en del af et almindeligt parcelhus; ikke særlig stor i udstrækning og delvist udnyttet til dyrkning af nytteplanter.²²

²³ ibid. p. 142

Set i forhold til havebyidealet, der lå bag parcelhusbyggeriets urbane udformning, er realiseringen af idealet ikke opfyldt, idet de danske parcelhuse ligger på private parceller modsat den andelsånd, der lå bag havebytanken. I det hele taget synes parcelhuskulturen i Danmark at repræsentere det stik modsatte. Her knyttes parcelhuset til den enkelte borgers kapitalakkumulation og private ejendomsret. I *Bag Hækken* henvises f.eks. til en bog af Preben Wilhjelm med titlen *Dansk boligpolitik - forbrydelse eller dumhed*.²³ Bogens kritik af parcelhusbyggeriet er selvfølgelig primært af økonomisk karakter, idet der peges på den værditilvækst, som de fleste parcelhusejere oplevede i slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne. Dette gav sig udslag i, at husets markedsværdi i løbet af få år var fordoblet i forhold til anskaffelsessummen. Og ser man på en 20-årig periode, var husets værdi tidoblet²⁴ fra en værdi i 1961 på kr. 61.400 til kr. 506.382 i 1979. Ud over denne markedsmæssige værdistigning var der fordelene ved rentefradraget, der reelt betød, at skattevæsenet betalte halvdelen af de renteudgifter, der var forbundet med lånet i huset.²⁵

²⁴ ibid. skema p. 141

²⁵ Man finder en lignende kritik i første udgave af *Blød By*, 1978, p. 9, hvor Morten Daugaard stiller spørgsmålstegn ved den private ejendomsrets reelle frihed.

Den 'nye' store mellemklasses etablering i efterkrigstidens økonomiske opsving var den samfundsøkonomiske årsag til det voldsomme parcelhusbyggeri. Den kulturkløft som Lind og Møller peger på, med arkitekturen og kunsten på den ene side og det folkelige på den anden, kan også ses som udtryk for problemet med at insistere på arkitekternes involvering i parcelhusbyggeriet. Hvis arkitekturens værdier disciplineres i forhold til et kunstnerisk sub-felt, og parcelhusmarkedet trækker i retning af det pragmatiske, effektive sub-felt, altså i retningen af det Lind og Møller refererer til som 'bare byggeri', så er det ikke så svært at få øje på diskrepansen mellem markedet og fagets værdier.

Sammenholder man dette forhold med den generelt voldsomme byggeaktivitet i 60'erne og 70'erne, kan man måske ligefrem hævde, at arkitekterne har udnyttet muligheden for at komme væk fra det, ikke særligt prestigefyldte, parcelhusbyggeri.²⁶ Og samtidigt med dette har kulturkløften gjort sit til, at nye bygherrer kun med skepsis indlod sig med arkitekter. Holdningen dengang var sandsynligvis, som den er i dag, når Dirckinck-Holmfeld peger på angsten for at *få prakket en livsstil på, som man ikke ønsker sig*.

²⁶ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 149

Kapitel 3

Vinderprojekter: Gennemgang af Statens Kunstfonds arkitektkonkurrence

I efteråret 1997 udskrev Statens Kunstfonds Arkitekturudvalg konkurrencen *Parcelhuset som Arkitektur*. Konkurrencen afsluttedes i foråret 1998. I selve tilrettelæggelsen af konkurrencen var følgende involveret: Boligministeriet, Realkredit Danmark, Randers og Vejle Kommune samt Danske Arkitekters Landsforbund. Konkurrencen bød på en omfattende dommerkomité bestående af elleve dommere. Disse var:

Arkitekt MAA Svend Felding, Statens Kunstfonds Arkitekturudvalg
Arkitekt MAA Per Feldthaus, Statens Kunstfonds Arkitekturudvalg
Arkitekt MAA Anna Galster, Statens Kunstfonds Arkitekturudvalg
Direktør Rud Werborg, Boligministeriet
Direktør Jørgen Nue Møller, Dansk Arkitekturcenter, Gl. Dok
Salgsdirektør Flemming Borreskov, Realkredit Danmark
Borgmester Keld Hüttel, Randers Kommune
Borgmester Flemming Christensen, Vejle Kommune
Arkitekt MAA Gehrdt Bornebusch, DAL
Arkitekt MAA Vibeke Lydolph Larsen, DAL
Landskabsarkitekt MDL Anne Marie Lund, DAL

Altså seks arkitektfagdommere og fem lægdommere.

Ser man på virkeliggørelsen af konkurrencens resultater, fremkommer der en kompliceret fletning af endnu flere aktører. For det første etableres der en fond under navnet Danske Studiebyer. Denne stiftes af Realkredit Danmark og skal på længere sigt fungere i andre udviklingssammenhænge med fokus på dansk boligbyggeri. Fonden administreres af Kuben, der varetager fondens forretninger, hvilket i denne sammenhæng vil sige styringen af salg og opførelse af Parcelhuskonkurrencens vinderprojekter. Salgsstrategien er 'pakkeløsningsmodellen', hvilket vil sige, at køber tilbydes grund og projekt samlet.

Ser man på den formidlingsmæssige side af sagen, altså markedsføringen, etableres der en formidlingsorganisation bestående af Dansk Arkitektur Center, de deltagende kommuner, sponsorer, herunder Realkredit Danmark, By- og Boligministeriet, samt Arkitekthjælpen der fungerer som projektsekretariat. Det skal i denne sammenhæng påpeges, at Arkitekthjælpen er en del af Realkredit Danmark. Formidlingsorganisationen står bl.a. bag udstillingerne af konkurrenceforslagene og byggeudstillingerne i forbindelse med studiebyernes åbning.

Ovenstående to afsnit omkring organiseringen af Parcelhuskonkurrencen og virkeliggørelsen af dens resultater er hentet fra udstillingskataloget til udstillingen *Hen ad Vejen*.²⁷ Der er altså tale om et seriøst forsøg på at opbygge et apparat,

²⁷ *Hen ad vejen*, udstillingskatalog udarbejdet i forbindelse med udstillingen af konkurrence *Parcelhuset som arkitektur*, på Gl. Dok Arkitektur Center, 1998. Den primært refererede artikel er af Jørgen Nue Møller.

der kan markedsføre arkitektur til den almindelige danske befolkning. Dette var da også intentionen, så vidt som man kan læse i det oprindelige program til konkurrencen. Heraf fremgår det, at det er konkurrencens mål at frembringe et innovativt parcelhus til en pris, der kan konkurrere med de eksisterende på markedet. Der opereres med en total pris på kr. 8.750 pr. m². Dette beløb er inkl. moms og udgifter til haveanlæg. Prisen er beregnet på baggrund af en husstørrelse på 140 m², der så i alt ville koste kr. 1.225.000. Prisen er et ideal, der i konkurrenceprogrammet sikkert har skullet fungere som antydning til konkurrencens deltagende arkitekter om at tænke over økonomien i deres forslag.

Vinderprojekterne

Som et magisk udslag af arkitekturfeltets ikke altid lige reflekterede normativitet, synes økonomien at være et nedprioriteret fænomen i vinderprojekterne. Der er ikke belæg for generelt at hævde, at alle husene konsekvent er dyrere end et almindeligt typehus, idet kun ét af husene er opført og de faktiske byggeomkostninger dermed kun kendt for dette hus (prisen skulle ligge omkring kr. 2,2 mio.). Herudover vides med sikkerhed, at et af vinderprojekterne, Entasis tegnestuens villaer, ligger i en prisklasse omkring 2,3 mio., uden grund vel at mærke.²⁸ Denne pris er beregnet af entreprenørfirmaet Skanska, der har afgivet bud på byggeriet af Entasis' villaer.

²⁸ se det senere interview med Christian Cold fra Entasis.

At konkurrencens vinderprojekter generelt falder uden for det almindelige parcelhusmarked, påpeges i *Arkitekten* ca. to år efter konkurrencens virkeliggørelse, hvor Lene Dammand Lund skriver:

*Indtil videre er konkurrencetitlen 'Parcelhuset som arkitektur' ironisk nok en realitet i bogstavlig forstand. Det velfungerende, velkendte, billige men grimme familiehus med meget begrænsede rumlige oplevelser er blevet udfordret af et smukt, rimelig funktionelt, men alt for dyrt, arkitekttegnet parcelhus: Parcelhuset er med kunstfondens konkurrence godt nok blevet til arkitektur(projekt), men det mangler den gennemslagskraft, der for alvor kan gøre det til et alternativ til typehuset.*²⁹

²⁹ Lene Dammand Lund, *Arkitekten*, nr. 09, april 2000, p. 3

Sammenholder man det høje prisniveau med Dirckinck-Holmfelds påpegning af den almindelige parcelhusbyggers formodede fordomme mod arkitekter, der bl.a. bestod i angsten for at blive påduttet en livsstil, man ikke ønsker sig, så har man et godt billede af hvilke årsager, der formentlig ligger bag det faktum, at kun ét af konkurrencens vinderprojekter er blevet opført. Dette dog kun som udstillingshus på foranledning af fonden Danske Studiebyer.

Jeg har kortfattet gengivet de 14 vinderprojekter her for at give et indtryk af den arkitektur, der fremhæves som de danske arkitekters svar på nutidens parcelhus. For at opnå en struktureret gennemgang anvender jeg den opdeling i formelle kategorier, som *Arkitekten* foreslår i deres gennemgang af vinderprojekterne. Husene rubriceres her i forhold til det valgte planprincip. a. Værelser en suite i et længehus. b. Variationer over den kvadratiske grundplan. c. Zoneopdeling i husets længderetning.

I gruppe a. der også mere generelt kan betegnes som variationer over længehuset, finder man følgende seks huse:

1.

Hanne Højgaard Sørensen
Liv Bach Henriksen



2.

Kim Thomasen



3.

Vidar Lundström
Erik Schytt Poulsen
Thomas Schytt Poulsen
Michael Schytt Poulsen



4.

Christian Cold
Signe Cold
Claus Pedersen



5.
Christoffer Harlang
Signe Læssøe Stephensen



6.
Cubo Arkitekter



I gruppe b. den kvadratiske grundplan finder man følgende arkitekter og huse:

1.
Bystrup Arkitekter



2.
Julie Kierkegaard og
Henrik Schmidt



3.
Christian Karlsson
Jørgen Taxholm
Peter Thule Christensen



4.
John Øe Nielsen
Torben Rix
Lars Borgen



5.
Christian Cold
Signe Cold
Claus Pedersen



6.
Niels Fagerholdt



I gruppe c. planer med parallelle zoner finder man følgende huse og arkitekter:

1.

Cubo Arkitekter



2.

Christian Cold
Signe Cold
Claus Pedersen



Bebyggelsesplanerne

Konkurrencen var delt op i to dele, hvor de deltagende arkitekter ud over at levere et forslag til en bolig også skulle aflevere forslag til denne boligs indpasning i en urban/landskabsmæssig sammenhæng. De to vinderprojekter her var:

1.

Korshagen Arkitekter



2.
Pia Wiberg
Christian Tranberg



Når man ser på husene, er det ikke svært at følge Dammand Lund, når hun i *Arkitekten's* kommentering af konkurrencens vinderprojekter beskriver dem med henvisning til 50'ernes danske modernister. Som en slags bagvendt pointe konstateres det, at tiden ikke er løbet fra 50'er modernismen, men at tiden først nu er ved at indhente den arkitektur, der kendetegner disse huse.³⁰ Denne påstand kunne være interessant at få uddybet, idet det kræver en større samfundskulturel analyse at pege på de forhold, der skulle gøre vores tid mere egnet til 50'ernes modernisme end lige præcis den tid, hvor den blev skabt. Alligevel synes denne sympati for 50'ernes danske modernisme at være et acceptabelt grundlag for dommernes udpegning af konkurrencens vinderprojekter. Følger man imidlertid konkurrenceprogrammets eget ekspliciterede ønske om opgør med vanetænkning og deraf følgende innovation, kan det forekomme mærkeligt, at vinderprojekterne i den grad står som udtryk for arkitektonisk konservatisme forstået på den måde, at parcelhuset som boligform ikke omtænkes eller udfordres konsekvent.

Allan De Waal påpeger da også i sin kommentering af præmieoverrækkelsen, at dommerne Per Feldthaus og Gehrdt Bornebusch udtrykte skuffelse over, at ingen af konkurrencens deltagere havde forsøgt at tænke parcelhustanken om helt fra bunden.³¹

50'er modernismen er mest tydelig i husene med 'skivemotiver', hvor rumdannelsen sker gennem vægskivernes indbyrdes rumlige samspil. I visse tilfælde indgår ski-

³⁰ Lene Dammand Lund, op. cit. p. 2

³¹ Allan De Waal, *Information*, 2. – 3. maj, 1998, p. 8

verne i husets modulering, som i Cubos længehus. I andre tilfælde synes skivernes rumlige spil at indordne sig mere konsekvent under husets overordnede figurlige disposition, som eksempelvis i forslag nr. 168/35287 fra den unge Københavnske tegnestue Entasis. Her bliver skiverne nærmest til vægge, hvori dørene i sig selv bliver til mobile skiver. I Entasis husene virker inspirationen, som om den ikke begrænser sig til 50'erne, men strækker sig tilbage til 20'erne og 30'ernes modernisme. Inspirationen fra Le Corbusier og danske Mogens Lassen er til at få øje på. Et forhold som Entasis da også selv understreger i teksten til deres konkurrenceforslag. Andre af vinderforslagene bliver nærmest helt Looske i deres kubiske form. Planernes spiralerende rumforløb og facadernes tyngde minder til forveksling om en Loos villa fra 20'erne. Jeg tænker her specielt på modelfotoet i forbindelse med forslag nr. 257/13857 udarbejdet af Julie Kirkegaard og Henrik Schmidt. Andre forslag holder sig da også inden for det kubiske, men er generelt kendetegnet ved store glasarealer i facaderne.

Præferencen for genkendelighed går igen i det ene af de to præmierede forslag til bebyggelsesplaner. Forslag nr. 291/08180 bebyggelsesplan for Vejle, udarbejdet af Korshagen Arkitekter, trækker på inspiration fra C. Th. Sørensens kolonihaver i Nærum og De Geometriske Haver i Herning. Det andet præmierede forslag til en bebyggelsesplan, i dette tilfælde for Randers, er udarbejdet af arkitekterne Pia Wiberg og Christian Tranberg. Hvor den første plan arbejder med de geometriske formers figurlighed, arbejder det sidste forslag med den gennemgående linie som afløser for den traditionelle parcellerings gridstruktur. Begge forslag forsøger at give identitet til stedet og derigennem opnå den ønskede heterogenitet i forhold til andre eksisterende parcelhusbebyggelser. Tager man i betragtning at bebyggelsesplanerne kun rummer 14 – 16 huse, virker det rimeligt at antage, at den ønskede heterogenitet ikke varer ved, når bebyggelserne når en vis størrelse.

Det lader til at parcelhuskvarterets urbane kvaliteter er blevet nedprioriteret i konkurrencen, hvilket ligger i forlængelse af Vibeke Meylings påstand om, at arkitekter generelt undgår at se parcelhuskvarteret under en urban optik og i stedet insisterer på at formgive det enkelte hus.³²

³² Vibeke Meyling, op. cit. p. 44

Jeg vil ikke gå i dybden med arkitektoniske analyser af de enkelte huse eller bebyggelsesplanerne, da det ikke er min fremlæsnings af kvaliteter eller mangel på samme, der er det interessante i denne sammenhæng. Derimod er det konkurrencens rolle som disciplinerende udsagn. Ensartetheden i vinderprojekterne kan, efter min mening, læses som et udslag af dommerkomiteens ønske om at understrege en bestemt arkitekturopfattelse. Denne påstand kan ikke direkte eftervises, idet dette ville kræve at konkurrencens dommere skulle tilkendegive eller eksplicite den norm, der holder sammen på arkitekturen som et samlet felt. Alligevel mener jeg, at påstanden giver mening, når man betragter de 14 vinderprojekters homogenitet. De kan betragtes som en manifestation på linie med den, Bedre Byggeskik stod bag i 1909 i Århus, da Stationsbyen blev skabt som forbillede.

Det skal i denne sammenhæng fremhæves, at de 14 vinderprojekter kan ses som dommerkomiteens manifestation af arkitekturpræferencer. I alt deltog 300 projekter i konkurrencen, og et nærmere studium af disse ville måske give et andet indtryk, end det dommerkomiteens afgørelse har skabt. Af omfangsmæssige årsager har jeg dog valgt kun at fokusere på dommernes udvælgelse som udtryk for en disciplinerende manifestation. En gennemgang af en del af de ikke præmierede forslag har dog ikke ændret markant ved min opfattelse af konkurrencens samlede udsagn.³³

³³ Min gennemgang af projekterne fandt sted, da konkurrencen var udstillet på Arkitektskolen i Århus, september, 1998.

Realiseringen af Parcelhuskonkurrencen

³⁴ Samtalen fandt sted 26.01.2000.

Efter en samtale med Axel Høyer³⁴ ansat i Kuben og involveret i salget og virkeliggørelsen af Parcelhuskonkurrencens mål – studiebyerne, viser det sig, at studiebyen i Vejle fuldstændig er opgivet, og at studiebyen i Randers måske heller ikke bliver en realitet. Planerne var ellers, at studiebyerne skulle stå færdige i pinsen 1999. Men der er ganske enkelt ikke blevet solgt ét eneste hus, hvilket var forudsætningen for at få studiebyerne realiseret. Som nævnt indledningsvis leverede Realkredit Danmark kun midler til markedsføringen af projektet, ikke til en realisering. Dette har betydet, at eventuelle købere ikke har kunnet se, hvordan deres hus egentlig så ud, før de selv investerede i dets realisering.

Det har fra starten været intentionen at sælge husene på almindelige markedsvilkår, hvilket betød, at selve salget overgik til Home ejendomsmæglerkæden i henholdsvis Randers og Vejle. Home har bl.a. i denne anledning udgivet en reklameavis, der forsøger at sælge konkurrencens vinderprojekter. Alle indsatser til trods er der som nævnt alligevel ikke blevet solgt ét eneste hus endnu til en privat køber. Oven i købet synes konkurrencens vinderprojekter ligefrem at provokere de potentielle bygherrer, som konkurrencen søgte at nå. Dette har bl.a. medført skarpe reaktioner i Vejle fra naboerne til den kommende studieby. Dammand Lund har, sandsynligvis i forundring over fænomet, taget emnet op i *Arkitekten* ca. to år efter konkurrencens afslutning.

Det kommer ifølge Dammand Lund ikke som en overraskelse, at husene har vist sig for dyre til det udvalgte område i Vejle, og at Vejle kommune derfor har valgt at skrotte planerne for en studieby på det udvalgte sted, derimod kommer naboernes reaktion som en overraskelse. Dammand Lund skriver:

Hvad der derimod kan overraske er, at naboerne i Vejle har indsendt en klage til Naturklagenævnet med henvisning til, at de, da de købte deres parceller ikke var blevet advaret om så 'ekstremt anderledes' nabohuse, der er op til 4 etager høje, har facader i 'beton og sorte flader, træ og zink mod teglsten m.v.' og desuden har 'built-up tag med almindelig tagkonstruktion med tagsten'. Området har allerede tilstrækkelig disharmoni med klyngehuse, plejehjem og parcelhuse, mener de.³⁵

³⁵ Lene Dammand Lund, op. cit. p. 3

Konkurrencens huse var intenderet som et reelt indspil på parcelhusmarkedet, men når man ser på ovenstående, kommer konklusionen til at lyde noget i retningen af, at husene fra den almindelige parcelhusbyggers synspunkt forekommer ekstremt anderledes og alt for dyre. Fra arkitekternes synspunkt taler konkurrencen for sig selv, idet den som nævnt er under fagets statsautoriserede 'kunstvinges' beskyttelse. Vinderprojekterne roses generelt fra officiel side, hvilket bl.a. også giver sig udslag i, at det er muligt for Home at få kulturminister Elsebeth Gerner Nielsen til at indlede deres salgsavis. Konkurrencen får hermed et skær af folkeoplysning, hvor staten tager del i promovning af den kulturelle folkesundhed.

Dette forhold bliver ekstra kompliceret når det, som Dammand Lund gør opmærksom på, gøres klart, at Home anser konkurrencens vinderprojekter for at høre ind under kategorien af eksklusive villaer, der ikke kan erhverves, med mindre man er i besiddelse af en større mængde kapital. I denne sammenhæng er der selvfølgelig tale om økonomisk kapital, den kulturelle følger med købet. Dette betyder, at kundepotentialet må siges at være marginalt, hvilket da også gives som en af grundende til det svigtende salg og dermed fraværet af studiebyernes realisering.

Konkluderende kan man sige, at Parcelhuskonkurrencen ramte forbi sit erklærede mål; at generobre dele af det danske parcelhusmarked. Ser man konkurrence-resultatet med Bourdieuske briller, er dette ikke mærkeligt, idet husene som nævnt kræver en stor mængde kapital at erhverve. Dette gælder både økonomisk og kulturel. Dermed understreger konkurrencen nærmest det skel, jeg beskrev i forrige kapitel. Set i relation til denne afhandling må det også konkluderes, at konkurrencen ikke leverer stof til en egentlig reassimilering af det almindelige danske parcelhus i arkitekturens felt. Derimod er der tale om en markering af det skel, som afhandlingen tager udgangspunkt i.

Kapitel 4

Arkitekturens praksis – samtaler med tre aktører på parcelhusmarkedet

Hver gang et nyt parcelhus skal opføres, involveres et utal af aktører lige fra kreditforeningen over typehusfirmaet til den lokale elektriker for ikke at tale om bygherren og dennes familie. For denne afhandling er det dog kun muligt at interesse sig for et begrænset antal af disse. Jeg har valgt at anlægge et perspektiv på parcelhusets aktører, der begrænser sig til arkitekturens praksisfelt, som dette repræsenteres ved det Bourdieuske perspektivs tredeling af feltet. Den primære interesse er derfor på den ene side aktører, der befinder sig i 'stormens øje', altså inden for det kunstneriske sub-felt og på den anden side er det aktører, der befinder sig i 'stormens periferi', altså inden for det pragmatiske/økonomiske sub-felt på kanten af det, der kan betegnes 'rigtig' arkitektur.

Det drejer sig om typehusfirmaet Frydkjær A/S og tegnestuen Entasis. Parcelhusets urbanitet berøres kun sporadisk i denne sammenhæng. Dette skyldes, at der i Danmark stort set ikke findes private bygherrer, der opfører hele parcelhusudstyknings, hvilket igen betyder, at udbydere på parcelhusmarkedet ikke beskæftiger sig med de større urbane sammenhænge. Med dette mener jeg, at parcelhussektoren i Danmark er præget af mindre typehusvirksomheder, der blot leverer husene, men ikke interesserer sig for kvarteret i øvrigt. Dette er simpelt hen for stor en økonomisk opgave for disse firmaer.

Som tidligere nævnt findes der parcelhuskvarterer opført som et samlet 'værk', hvor huse, veje, haver og parcellering går op i en højere homogen enhed. Disse er dog meget få og ofte resultatet af eksperimenterende undtagelser i kommunernes planlægning. F.eks. kan nævnes studiebyerne i Gentofte og Humlebæk, samt Utzons Kingohuse i Helsingør. Parcelhuskonkurrencens bebyggelsesplaner ville, hvis de blev realiseret, ligeledes udgøre undtagelser i henholdsvis Vejle og Randers. Faktisk er bebyggelsesplanen virkeliggjort i Randers, men husene i bebyggelsesplanen bliver efter al sandsynlighed almindelige danske parcelhuse. Dog med undtagelse af det ene der er opført som udstillingshus for sponsorpenge.

Det offentlige, i form af kommunen, er den dominerende aktør, når det gælder udformningen af parcelhuskvarterer. I forbindelse med mine samtaler besøgte jeg Stadsarkitektens kontor på Århus Rådhus. Jeg var interesseret i at få et overordnet indblik i den offentlige magts indflydelse på udformningen af både hus og parcel. Det arkitektoniske objekt og dets urbanitet. Jeg refererer indledningsvis resultatet af dette besøg, men har valgt at gøre det kortfattet og 'overfladisk', idet en dybere indsigt i den offentlige planlægning ville være et forskningsprojekt i sig selv. Referatet er primært bundet op omkring arkitekt Secher, ansat på Stadsarkitektens kontor.

De to aktører, tegnestuen Entasis og typehusfirmaet Frydkjær A/S beliggende i henholdsvis København og Århus, repræsenterer to yderpunkter i arkitekturens praksisfelt. Entasis må siges, med henvisning til tegnestuens tre vinderprojekter i Parcelhuskonkurrencen, at placere sig i 'stormens øje' inden for det kunstneriske sub-felt. Frydkjær A/S placerer sig i 'stormens periferi', i det pragmatisk/økonomiske sub-felt. Firmaet er velvidende om, at de befinder sig her, idet kunderne netop efterspørger masser af kvadratmeter så billigt som muligt. Kvantitet er essentielt her.

Formålet med samtalerne er som nævnt indledningsvis at se, hvor 'skarptskåret' antagelsen om de tre sub-felter sætter sig igennem, når praksisfeltets aktører selv sætter ord på.

Kommunen

Den 12.08.99 besøgte jeg arkitekt Secher på Stadsarkitektens kontor på Århus Rådhus. Formålet med besøget var at få indsigt i det offentlige indflydelse på udformningen af parcelhuskvarterer. Resultatet af samtalen var en erkendelse af, at kommunen stort set ingen indflydelse har, når det gælder parcelhusene og parcelhuskvarterenes udformning. Eller rettere kommunens arkitekter har ingen eller kun ringe indflydelse. Nye udstykninger udformes som regel af landinspektøren på anmodning af grundmodningskontoret. Det sker dog, at arkitekter 'udefra' bliver bedt om at komme med forslag til udformningen af en udstykning. Til tider kommer kommunens arkitekter også med bud på udformninger, men dette sker kun sjældent som følge af ressourcemangel.

Kommuneplanen og regionsplanen sigter på, at Århus skal have en alsidighed, når det gælder boligtyper. Dette betyder, at alle typer beboere kan få deres boligønsker opfyldt. Da efterspørgslen for tiden (sommer 1999) er størst efter parcelhuse, er kommunens politikere selvfølgelig bevidste om, at kommunen må fremskaffe disse i overensstemmelse med efterspørgslen. Kommuneplanen har i sine rammer udstukket forslag til byvækstområder. Blandt disse er der selvfølgelig parcelhuskvarterer. Det er på lokalplanniveau, at man finder reglerne for de enkelte lokale områders udformning. I de seneste år er disse regler dog blevet fraveget i stigende grad. Dette betyder, at der reelt ikke er mange begrænsninger på de nye udstykningers udformning, hverken når det gælder planlægningen eller de enkelte huse.

Eksempelvis er det blevet almindeligt, at der inden for det enkelte lokalplanområde udstykkes et antal storparceller, der så med tiden indtages af den funktion, der for tiden er størst efterspørgsel efter. Således kan et område under samme lokalplan på et lille areal både rumme tæt-lav, parcelhuse, grønne områder og rester af ældre landsbyer.

Arkitekten er her stort set ude af designprocessen. I stedet gælder det om at forsøge at forhandle nogle 'arkitektoniske kvaliteter' ind i de nye udstykninger, der sælges på markedsvilkår. Dette betyder i praksis, at arkitekterne må forsøge at fremhæve kvaliteter fra det kunstneriske sub-felt i forbindelse med forhandlingerne med de folkevalgte politikere. En situation der kan ses i lyset af, at det professionelle sub-felt i forbindelse med parcelhusområdet er blevet indsnævret kraftigt i 80'erne, som tidligere påpeget.

Ser man på arkitektens rolle i kommunens planlægning, er det tydeligt, at der er sket et skred. Secher viste således den gamle regionsplan over Århusområdet tilbage fra 1960'erne. Denne plan var et stort visionært projekt af den type, der kendes fra bl.a. Københavns fingerplan. Århusplanen bestod i en række båndbyer, der i et to km bredt bånd løb langs motorvejene væk fra Århus. Der var fire i alt: en mod syd, en mod vest, en mod nord og endelig en mod nordøst. Secher selv havde på et tidligt tidspunkt deltaget i udformningen af denne storskala plan, men de store planer havde deres endeligt med oliekrisens medfølgende lavkonjunktur i begyndelsen af 70'erne.

Efter regionplanens fald blev skalaen en anden, og man valgte at betragte regionen som sammensat af flere, i princippet, ligestillede centre. De gamle landsbyer skulle fungere som centre, hvor omkring nye lokalsamfund kunne opstå og udbygges. Det er denne model, der stadig gælder i den overordnede planlægning i dag. Om end ligestillingen er svær at opretholde, idet Århus med sit historiske center trods alt stadig har en forrang.

Den politiske beslutning om at tilvejebringe et bredt boligudbud til alle kommunens forskellige centre underbygger selvfølgelig den atomisering, som man kan iagttage af byens gamle sluttede figur. Århus er i den forstand en polynukleær by, en by med mange centre.³⁶

³⁶ Begrebet polynukleær er hentet fra Albert Pope, *Ladders*, Princeton Architectural Press, 1996

Konklusionen synes at være, at parcelhuskvarterer i dag i høj grad er overgivet til markedsmekanismer, når det gælder deres udformning. F.eks. skal det understreges at begrebet servitutter, altså deklarationer om de enkelte huses udformning og materialevalg, er et forsvindende begreb ifølge Secher. Politikerne ønsker at tækkes vælgernes krav om individualitet og selvbestemmelse. Resultatet er en heterogenitet inden for typehusgenren, når man betragter de nye parcelhusområders forskelligartede parcelhustyper. Kun udstykningsplanens forholdsvis stramme økonomi skaber et overordnet indtryk af orden.

Alt tyder på, at en indsigt i kommunens praksis for udformning af parcelhuskvarterer skal findes i den forhandling, der foregår mellem arkitekten, ingeniøren og politikerne. Arkitekten står tilsyneladende svagt her, hvilket kan ses i forlængelse af, at varetagelsen af arkitektoniske interesser søger at holde arkitekturens grundliggende værdier i det kunstneriske sub-felt og ikke det pragmatisk/økonomiske, som tilsyneladende er det fremherskende hos Århus Kommune.

Hvis jeg ville have et mere konkret, praktisk indblik i tilblivelsen af nye parcelhus-udstyknings, kunne jeg ifølge Secher med fordel besøge Grundsalgskontoret på Århus Kommune, der varetager salget af nye udstykninger. Her havde jeg en samtale med ingeniør Helge Haubo.

Byggemodningskontoret tager sig af den økonomiske og tekniske administration af nye lokalplanområder. I Århus sker dette i samarbejde med borgmesterens kontor, med det formål at undgå tab på salg af nye grunde i kommunen. Forholdet til borgmesterkontoret skal sikre en maksimal økonomisk udnyttelse af arealerne i forhold til deres arealværdi. Denne afhænger af lokalplanområdets beliggenhed i forhold til f.eks. midtbyen, hvor de dyreste grunde findes - dem med højest arealværdi. Byggemodningskontoret søger altså at styre den arkitekttegnede plan i retning af en bedre økonomisk udnyttelse af det givne areal. Dette sker bl.a. ved at reducere vejlængder og maksimere antallet af byggegrunde. Som nævnt er byggemodningskontorets opgave primært af koordinerende karakter, hvilket vil sige, at det er eksterne konsulenter f.eks. private ingeniørfirmaer, der foretager de faktiske beregninger og tekniske planlægninger.

Det er typisk Stadsarkitektens kontor, der foretager den overordnede koordinering. Her udformes de første forslag til lokalplanområdets udformning. Dette sker oftest via en ekstern konsulent, f.eks. et landskabsarkitektfirma. Eksempelvis kan nævnes landskabsafdelingen hos Arkitektgruppen i Århus. Dette er den første fase af lokalplanudformningen, hvor alle parter mødes flere gange, før det endelige design falder på plads. Der er altså tale om en forhandlingsstrategi, hvor arkitekterne laver det første indspil i form af et planforslag eller et skitseforslag. Man kunne sige, at dette skitseforslag er en vigtig aktør i forhandlingerne, idet alle tager udgangspunkt i dette.



Byggeudstilling i Kolt ved Århus. Udstykningen er lagt i forlængelse af en ældre udstykning fra 70'erne. Byggeudstillingens forskelligartede typehuse er repræsentativ for den frihed, i valg af byggestil, der efterhånden hersker i mange nye parcelhusudstyknings.

Når de endelige forhandlinger er på plads, foreligger der et overslag på lokalplanområdets udformning, og planen sendes ud i offentlig høring, hvor offentligheden har en periode til at gøre indsigelser mod planens udformning. Efter denne periode kommer planen med eventuelle ændringsforslag tilbage på forhandlingsbordet, og Stadsarkitekten søger herefter at indarbejde indsigelserne i det omfang, det findes nødvendigt. Stadigvæk er alle parter med i forhandlingerne, idet indsigelserne både kan gå på den tekniske/økonomiske udformning som på den arkitektonisk/planlægningsmæssige. Efter denne forhandlingsfase sendes lokalplanforslaget til endelig vedtagelse i byrådet og forhåbentlig foreligger den endelige lokalplan herefter.

Den politiske styring søger fortsat at udstykke forskellige typer lokalplanområder, således at det ikke er markedsøkonomien, der fuldstændig bestemmer. På denne måde overtages alle attraktive grunde ikke af de velhavende parcelhusbyggere, men udstykkes også til f.eks. andelsboliger og ældreboliger.

Besøget på Århus Rådhus fortæller altså om et magtfelt inden for den offentlige planlægning, hvor arkitekterne ifølge Secher er under pres af økonomisk/pragmatiske interesser. Et pres der tilsyneladende skærper opmærksomheden omkring arkitektdisciplinens kerneværdier som værende kunstneriske værdier, der står i modsætning til økonomiske og effektive værdier. Arkitekturens sub-felter genfindes her i et større magtfelt bestående af forskellige professioner, fra ingeniørerne over politikerne til arkitekterne.

Frydkjær A/S

I december 1999 besøgte jeg typehusfirmaet Frydkjær A/S i Århus. Firmaet hører til blandt de større typehusfirmaer i Danmark, med omkring 100 nybygninger pr. år. Der er tale om huse i den mere eksklusive ende af typehusskalaen. I øvrigt fremhæves det, at der kun modvilligt er tale om *typehuse*, idet den foretrukne betegnelse er *individuelle arkitekttegnede huse*. Jeg havde en samtale med sælger og konstruktør Peter Juul Jensen, der i et salgsforløb er i kontakt med alle led i virksomhedens organisation.

Som indledning til samtalen foreviste jeg Peter Juul Jensen en mappe med modelbilleder af vinderforslagene fra Parcelhuskonkurrencen og bad om hans vurdering af husene. Målet med denne handling var at fremprovokere en direkte placering inden for det faglige felt i forhold til disse huse, der som nævnt placerer sig inden for et kunstnerisk sub-felt.

Peter Juul Jensen (herefter PJJ): *jeg tror, det her er sådan noget, mange folk gerne vil vi har jo tit folk, der kommer med deres egne tegninger, de selv har lavet, men det viser sig bare, at det ikke kan lade sig gøre, fordi det bliver for dyrt.*

Konkurrencens idealpris på ca. kr. 8.000 pr. m² ville give en pris i størrelsesordenen 1,3 - 1,5 mio. kr. pr. hus, hvilket PJJ vurderer til at være lige i overkanten af, hvad almindelige typehuse koster. Frydkjærs huse ligger i et prisleje omkring 1,2 mio., hertil skal man så regne ekstra omkostninger, hvilket vil sige omkostninger til andre materialer end de, der er defineret i standardløsningen. PJJ påpeger, at det ikke er ualmindeligt, at der investeres ca. kr. 300.000 ekstra i husets materialer. Frydkjærs standardinventar omfatter f.eks. gulvtæpper som gulvbelægning, men mange kunder foretrækker trægulve, hvilket indebærer en ekstrainvestering.

Dommerkomiteen i konkurrencen *Parcelhuset som Arkitektur* skønnede efter konkurrencen, at vinderforslagene ville komme til at ligge mellem 2 og 3 mio. kr.³⁷, hvilket må siges at være langt over konkurrencens målsætning. Hvis folk ville bygge så dyrt et hus, ville de så være potentielle kunder hos Frydkjær? - Til dette kunne PJJ svare, nej. - Kun en gang i firmaets historie har de solgt et hus til kr. 3,5 mio. Og når prisen ligger i dette leje, ville de fleste gå til en arkitekt, fordi penge som regel ikke er et problem, når der er tale om bygherrer til så dyre huse. De bekymrer sig ikke om at skulle anvende kr. 50.000 ekstra på en arkitekt, ifølge PJJ.

³⁷ Et overslag fra Per Feldthaus i forbindelse med paneldiskussion på AAA, september 1998.



Skagenshuset er ifølge Peter Juul Jensen, sælger hos Frydkjær, et meget populært hus, bl.a. fordi det er udtryk for nostalgi. (Billedebeskrivelsen stammer fra Frydkjærs eget katalog).

Parcelhuskonkurrencens vinderprojekter betragter PJJ som så usædvanlige, at der med stor sandsynlighed vil opstå uforudsete problemer på byggepladsen. Problemer der ikke kan forudses på tegnebordsstadiet. En situation der kan udløse 'byggesjusk', idet løsningerne skal findes på byggepladsen. Dette betyder selvfølgelig ulemper og omkostninger for bygherren. Problemer og omkostninger der kan undgås ved valg af en standard løsning - en type. Herudover skal man tage i betragtning, at f.eks. Frydkjærs håndværkere har bygget huse ud fra de samme standardløsninger i de sidste femten år. Dette giver en stabilitet i byggekvaliteten, som er svær at opnå med nye uprøvede løsninger.

Hvad nu hvis Parcelhuskonkurrencens huse befandt sig i et acceptabelt prisleje, ville der så være kunder til dem?

PJJ: Så tror jeg sagtens, at folk kunne tænke sig det her. For der er trods alt folk, der gerne vil bo lidt anderledes.

PJJ fremhæver dog, at det er vigtigt, at prisen er den rigtige. Dette vil sige, at kunderne afvejer forholdet mellem pris og kvadratmeter. Arkitektkonkurrencens huse kunne bringes ned i et prisniveau som typehusene, hvis de var mindre, men dette ville samtidig betyde at arealet blev mindre, og kunderne ville springe fra til fordel for typehusets større areal - for samme pris. Generelt søger kunderne et hus med stue, køkkenalrum og tre børneværelser. Dette er det klassiske typehus, som PJJ udtrykker det.

Parcelhusmarkedet anno 1999

Frydkjær har ifølge PJJ den fordel, at de gennem deres Skagenshuse allerede har markeret sig på det marked, der er på vej op for tiden. Det er et marked, der peger i retning af nostalgi. Ellers må man generelt sige om parcelhuskunder, der henvender sig til typehusfirmaerne, at de egentlig bare er interesseret i at få tag over hovedet. Målet er, som nævnt, så mange kvadratmeter for så få penge som muligt. Husets udseende er i denne sammenhæng sekundært.

Som sagt, tag over hovedet, masser af kvadratmeter, og så billigt - det er sådan set de tre vigtigste ting, når de kommer til os.

Her er der tale om kundernes ønsker, ikke om Frydkjærs. Skagenshuset er en måde at levere noget anderledes, men samtidig beholde alle de favorable sider ved typehuset. Skagenshuset bygges op over en fast type, men kan efter kundens ønske modificeres inden for rimelighedens rammer, hvilket vil sige, at de indvendige mure kan flyttes. Dette ligger selvfølgelig langt fra den absolutte individualitet, der ofte søges i et arkitekttegnet hus. Men Frydkjærs huse er faktisk også arkitekttegnede. Det er Knud Erik Møllers Tegnastue i Hjørring, der leverer

arkitektarbejdet for Frydkjær. Tegnestuen er PAR og MAA medlem, hvilket vil sige, at der står en akademisk arkitekt bag. På denne måde kan man altså tale om både arkitekttegnede typehuse og 'bare' typehuse.

Fordelene ved typisering hænger selvfølgelig sammen med produktionsformen. Frydkjær råder over et bestemt sortiment af typer. Disse er færdigberegnet og egentlig klar til opførelse, det øjeblik kunden skriver under. Dermed skal der ikke anvendes ressourcer på at beregne huset helt fra bunden hver gang. Kunden har i denne forstand frihed inden for typens rammer, altså ikke en absolut frihed.

Kunden, huset og arkitekten

Som typer er Skagenshusene præsenteret i Frydkjærs katalog gennem planer og enkelte facadetegninger. Det står kunderne frit for at ændre i planløsningerne, men generelt røres der ikke ved ydervæggene. Badeværelser og køkken kan også flyttes omkring inden for planen efter kundens ønsker. Det er en arkitekt, der med udgangspunkt i kundens skitser udarbejder et løsningsforslag inden for den valgte type. PJJ søger, når han mødes med kunderne første gang, at sætte sig ind i deres ønsker og behov. Ofte medbringer kunderne selv et skitseforslag med deres drømmehus. Dette forslags karakteristiske træk sammenlignes med de typer som Frydkjær har, og den mest nærliggende type vælges som regel med de ændringer, der nu kræves for at komme så tæt på kundens oprindelige forslag som muligt.



Frydkjærs salgskontor, hvor kunden kan se et udpluk af de produkter, der indgår i fremstillingen af deres kommende hus.

I det nyeste Frydkjær katalog har arkitekten således udarbejdet 40 forslag til planløsninger under den samme type. Dette gør forhandlingen med kunden lettere, idet kunden måske umiddelbart vil kunne genkende sine ønsker i en allerede eksisterende plan. Frydkjær opnår hermed en forenkling af byggesagen, der igen betyder besparelser for firmaet og ikke mindst kunden. Dette bringer også arkitektomkostningerne ned. Den krævende kunde vil forlange mange rettelser i planerne, og da planerne tegnes af arkitekten, betyder dette flere penge til arkitekten.

Arkitektfirmaet har været knyttet til Frydkjær gennem ca. 20 år. Normalt afregnes der med en fastpris pr. hus til arkitekten, hvilket udregnes som en fast procentdel af entreprisesummen. I denne pris indgår også, at arkitekten laver skitseforslag til kunder. Som PJJ formulerer det:

Jeg har en kunde her, som jeg tror jeg får i land nu - prøv lige at skitsere lidt om på det.

³⁸ Dette begreb vender jeg fyldigt tilbage til i 2. del af afhandlingen.

PJJ anvender i denne forbindelse arkitektens skitser som salgsredskaber, der kan overbevise kunden. Som en mediator³⁸ kunne man sige. Dette er en dyr affære, der ifølge PJJ skal ses i forhold til, at arkitekten allerede besidder de grundliggende tegninger, og at skitserne blot er ændringer af disse. Arkitekten besidder ligeledes 'byggeklare' tegningssæt, eller 'myndighedstegninger', som det hedder. Vælger en kunde et typehus uden de store ændringer, skal arkitekten altså stort set ikke levere noget arbejde, men kan hæve honoraret blot for at udlevere tegnings-sættet for den valgte type.

Huset ligger færdigt på arkitektens computer med varmetabsberegninger og ingeniørberegninger, klart til at blive bygget. Frydkjær har ud fra typiseringen mulighed for at tilbyde det, de kalder fastpris eller standardpris, hvilket betyder, at kunderne får en fast prisberegning på huset. Ud over standardprisen gælder det for firmaet om at sælge så meget ekstraudstyr som muligt selvfølgelig under hensyn til, hvad kunden har råd til.

Selve huset her er der ikke særlig stort dækningsbidrag på, så hvis du bare sælger et standardhus, hvor folk kommer og siger - vi vil have det hus, der skal ikke gøres noget ved det - så er der ikke så mange penge at tjene på det. Der hvor vi begynder at have lidt avance, det er på, hvis de siger at de går op til HTH og køber for en formue i køkken. Lad os sige de pludselig køber for 150.000 kr., så er det vi begynder at tjene lidt penge. Eller at de vil have trægulve i hele huset - det er der vi tjener penge, hvis de f.eks. vil have gipslofter i stedet for de almindelige trælofter. Det er sådan nogle ting der er avance på.

Dette skyldes ifølge PJJ, at Frydkjær har opnået store rabatter hos leverandører som f.eks. HTH-køkkener. Rabatter der altså kommer kunden til gavn, idet kunden ikke betaler ekstra for et HTH-køkken, selvom det købes gennem Frydkjær. Kunden slipper for besværet og risikoen ved selv at foretage entreprisens enkelte

investeringer, disse holdes under et af Frydkjær, der repræsenterer totalentreprisen.

Det Frydkjær leverer er altså selve styringen af hele byggeforløbet. Det er kunderne, der kommer til Frydkjær med en grund og en skitse, hvorefter Frydkjær opfører huset for kunden. Frydkjær tilbyder heller ikke finansiering, men udregner gennem et ejendomsmæglerprogram, hvad kundens brutto/netto husleje vil blive. PJJ understreger at disse beløb må inkludere alt, idet firmaets troværdighed i høj grad bygger på, at der ikke forekommer skjulte beløb. Selve finansieringen må kunden selv klare. Frydkjær anbefaler, at kunden går i banken for dette.

Hvad er en type for Frydkjær?

Nu er typehusfirmaet for os og for mange lidt af et bandeord, når man siger typehusfirma, og det er det også for kunderne. Der er ikke rigtig nogen, der vil bo i et typehus, det er ikke så god en.... så derfor undgår man helst at bruge det ord. Selvom det jo egentlig er et typehus. Og fordelene for byggefirmaet det er jo, at alt er koordineret, alt er klart til at blive lavet. Men altså, vi kalder dem individuelle arkitekttegnede huse, og det er de i og med, at det er en arkitekt, der har tegnet dem og man kan gøre med dem, hvad man vil derinde.



En af Frydkjærs mere almindelige hustyper kaldet 2000



De eksisterende typer og nye typer opstår som en forhandling mellem arkitekten og Frydkjærs medarbejder, der gennem samarbejdet med kunderne opnår en erfaring og indsigt i, hvad kunderne generelt søger. Typerne udvikles videre med arkitekten som hovedaktør, mens Frydkjær fungerer som erfaringsbase. Der skelnes i denne forstand mellem det generelle arbejde med udviklingen af nye typer og den mere specifikke enkeltopgave, hvor kunden kommer med egne skitseforslag.

Generelt gemmer arkitekten de skitseforslag, som sendes til dem. Det er disse, der danner grundlaget i nyudviklingen af typer. Disse skitser sammenholdes altså med det, kunderne erfaringsmæssigt efterspørger hos Frydkjær. PJJ påpeger, at kunderne f.eks. ofte efterspørger et stort køkkenalrum. Dette sker som regel på bekostning af opholdsstuen, der ikke prioriteres så højt som den gjorde i 60'erne og 70'ernes parcelhuse. Herudover vælger flere og flere ifølge PJJ entreen fra til fordel for bryggerset. Dette sparer ca. fire m²., der for de fleste kunders vedkommende kan anvendes til noget bedre.

Det er klart, at typiseringsfordelene betyder, at Frydkjær som regel ikke tegner huse fra bunden. PJJ: *folk vil gerne have de der sjove huse, men de vil ikke betale prisen.* Derfor søger Frydkjær at tale kunden fra disse specielle huse fra starten, idet de bliver alt for dyre. De der alligevel fastholder deres egne ideer findes, men det er folk med mange penge, der ifølge PJJ alligevel ender med at gå til en arkitekt for at få det, de vil have. PJJ nævner som eksempel en direktør, der netop havde købt en byggegrund i prislejet kr. 800.000 - 1.000.000 i Skanderborg og her ønskede at opføre et hus efter egen ide. Dette var et hus med forskudte planer og generelt udviklet. Frydkjær involverer sig helst ikke i denne type opgave, idet det bliver for kompliceret og omkostningskrævende. Ofte melder kunderne fra, og Frydkjær taber opgaven. Denne type kunder har plads til en arkitekt i budgettet, og opgaven peger ifølge PJJ også i denne retning, hvilket mange kunder i løbet af projektet indser.

Firmaets organisation

PJJ er konstruktør og er i sin rolle som sælger for Frydkjær i stand til at give kunderne tekniske informationer udover, hvad en almindelig sælger ville kunne. I det hele taget har Frydkjærs direktør søgt et sælgerkorps med en bred viden. Dette betyder, at der udover PJJ er ansat en sælger, der er tidligere ejendoms-mægler, en sælger der er tidligere bankmand, en der er tidligere forsikringsmand og endelig en, der er tømrer. Sælgerne kan hermed trække på hinandens viden og erfaring, når kunderne stiller mere specifikke spørgsmål. Dette betyder selvfølgelig også for kunden, at Frydkjærs sælgere besidder en bred viden, der ligger ud over det, man måske kunne forvente af en almindelig sælger. Sælgerne hjælper altså hinanden. PJJ nævner et eksempel, hvor han med fordel kan trække på sine kollegaers kompetencer:

Nu har jeg f.eks. en økonomimand lige i øjeblikket, og han kan finde de mest avancerede økonomiske hypoteser, som han går i gang med - og jeg fatter ikke en lyd af, hvad han siger.

I dette tilfælde kan PJJ henvende sig til den tidligere bankmand og her forhøre sig om kundens forespørgsler. Sælgerkorpset fungerer dermed nærmest som en art neuralt netværk, hvor lokale erfaringer kan komme alle tilgode.

Der er ca. 30 ansatte i Frydkjær, hvilket inkluderer håndværkerne, der udgør de 15 til 18 af disse. Frydkjær har altså et fast hold af håndværkere, der er ansat i firmaet. Disse er primært tømrere og en enkelt flisemurer. Murerarbejdet udføres af muremestre, som firmaet har haft en fast tilknytning til i mange år. Det samme gælder for vvs-manden. Ved at anvende de samme håndværkere ved hvert nyt byggeri opnår Frydkjær stabilitet. Der foregår ingen licitation i denne form for byggeri, det ville være alt for tidskrævende og forhindre et jævnt flow i produktionen, som PJJ udtrykker det.

Frydkjærs håndværkerkorps er mere eller mindre permanent, hvilket vil sige, at ordrerne ikke bestemmer, om der skal ansættes eller fyres folk. Bygherrerne får besked på, at deres hus må vente, hvis ordrebogen er fuld. Denne situation er selvfølgelig ikke optimal, men det er fremgangsmåden ifølge PJJ. Ny ansættelser ville betyde, at nye folk skulle oplæres for en periode med opsving i byggeriet og derefter fyres, når konjunkturerne atter går ned. Dette kan ifølge PJJ ikke betale sig. Derimod planlægges medarbejderstaben i forhold til det gennemsnitlige flow af ordrer. De sidste års opsving har dog betydet flere ansættelser hos Frydkjær.

Det urbane aspekt

Kunderne kommer altid selv med grunden til Frydkjær, og PJJ beskriver det typiske forløb således:

De kommer så og fortæller; vi har købt en grund i Lystrup, og den ser sådan og sådan ud, og der vil vi gerne have bygget et hus på. Det skal gerne se nogenlunde sådan ud - Vi vil i hvert fald ha'mange kommer med sådan en liste, for det skal i hvert fald ha' tre børneværelser, også gerne et stort køkkenalrum og det skal være med de og de materialer.

Som tidligere nævnt er det primært prisen og kvadratmeterne, kunderne interesserer sig for, men taler kunderne om kvarteret hvor huset skal bygges? Interesserer de sig for den kontekst, hvori deres hus skal indgå?

PJJ: *Det er meget forskelligt. Der er nogen, der har det sådan, at de gerne vil udskille sig faktisk. Sådan er det blevet efterhånden - janteloven er åbenbart ikke så fremtrædende, som den har været. Der er nogle, der meget gerne vil bygge et anderledes hus. Det er der, hvor vores Skagenshuse går ind og bliver interes-*

sante. Det er jo i sådan et kvarter, hvor der er bygget mange valmtaghuse, i et plan, der vil de pludselig gerne have et Skagenshus, og så skiller de sig ud fra de andre og ser spændende ud. Men det er generelt sådan, at folk lægger mærke til, hvad der bliver bygget i kvarteret. Problemet er jo tit, at en ny udstykning bare er en bar mark, så der er ingen, der aner, hvad der bliver bygget der. Så derfor har vi også tit spørgsmålet - har i solgt noget andet derned til, eller hvad har i solgt dernede.

Kunderne er altså nysgerrige efter hvilken type kvarter, de skal bygge i. De har dermed mulighed for enten at udskille sig (distinktion) eller indordne sig i forhold til de huse, der i øvrigt opføres på udstykningen. Som PJJ påpeger, vil nogen af hans kunder gerne udskille sig, men dette er selvfølgelig besværligt, når der kun er et givent antal forskellige typer til rådighed. Alternativet hertil er selvfølgelig at vælge et 'rigtigt' arkitekttegnet hus, hvilket de færreste der bygger i disse kvarterer har råd til. Det arkitekt tegnede hus bliver i denne sammenhæng den ultimative distinktion fra de andre. Dette kan selvfølgelig have den bagside, som PJJ fremhæver, at de øvrige beboere i kvarteret tror, at man er sindssyg, når man bygger et hus, der adskiller sig så radikalt, (dette blev sagt med henvisning til parcelhusene fra Parcelhuskonkurrencen).³⁹

³⁹ Dette ligger også i forlængelse af naboklagen fra Vejle i forbindelse med den mulige opførelse af en studieby her.

PJJ påpegede i øvrigt, at der synes at være en geografisk sammenhæng med kundernes lyst til at skille sig ud. Bevæger man sig væk fra de større byer, ud på landet oplever man ifølge PJJ, at folk hellere vil være som de andre. Her er lysten til at skille sig ud altså mindre. Dette viser sig bl.a., når man bevæger sig mod nord (nord for Randers i dette tilfælde). Her foretrækker kunderne firmaets etplanshuse frem for det mere prangende Skagenshus. Nærmer man sig derimod Århus og de lidt mere 'moderne mennesker', som PJJ udtrykker det, falder præferencen ud til fordel for Skagenshuset.

På linie med den holdning som Århus Kommune udviste, når det gjaldt den overordnede strukturering af nye udstykninger, blander Frydkjær sig heller ikke i den 'urbane' debat omkring udstykningernes udformning. De blander sig ikke i lokalplaner og underlægger sig generelt de krav og klausuler, der findes i disse. PJJ siger med henvisning til byggefirmaernes interesse i udformningen af de nye udstykninger:

Der må vi nok se i øjnene, at vi er for griske. Det drejer sig først og fremmest om at sælge et hus. Og om det ikke passer til de andre - det er sgu' ikke vores problem altså; der har jeg det nok sådan lidt, at det må bygherren selv klare. Det er ham, der skal bo der, så hvis han gerne vil have sådan et hus.... Nu har vi den fordel, at vi ikke mener, at vi bygger grimme huse. Der er ikke rigtig nogen steder, hvor vores huse de skæmmer og slet ikke med Skagenshusene. Det er jo et klassisk hus, og de er jo altid selv om der er både nye og gamle huse, så vil det klassiske hus altid bare løbe lige så stille igennem og altid være et pænt og hyggeligt hus.

En ting er selvfølgelig den bebyggede kontekst, men hvad med det klassiske tema havebyen. Føler kunderne i dag, at de flytter på landet, når de bygger et nyt parcelhus? Ja, mener PJJ. De kunder, der køber eller bygger et parcelhus, mener at de flytter på landet. Det er pr. definition (PJJ's definition) på landet, fordi en ny parcelhusudstyknings er en mark, og de fleste accepterer dette, fordi det er billigere. Tager man Århus som eksempel, er en byggegrund i f.eks. Skæring meget dyr. Folk skal altså endnu længere væk fra Århus for at finde 'billige' grunde. Et populært sted for tiden (efterår 99) er Rønde på Djursland. De kunder der vælger dette, har før boet i Århus og arbejder fortsat her, men priserne på byggegrunde bevirker, at det bliver attraktivt at flytte til Rønde og så pendle ind til Århus.

Fremtiden?

Ifølge PJJ er den nostalgiske bølge det umiddelbare bud på inspirationen i fremtidens parcelhuse. Dette kan bl.a. spores i Skagenshusets udformning og type. Denne romantiske nostalgi står helt klart i kontrast til Parcelhuskonkurrencens modernistiske bud på fremtidens parcelhuse. Man kan selvfølgelig hævde, at Parcelhuskonkurrencens huse er udtryk for 'arkitektnostalgi', men ikke desto mindre er udtrykket radikalt forskelligt fra f.eks. Frydkjærs Skagenshuse.

Med henvisning til Parcelhuskonkurrencens prioritering af de flade tages genkomst rejser det oplagte spørgsmål, om dette endelig bliver fremtidens tag og dermed bygningsudtryk? (Fremtidens udtryk har gennem det tyvende århundrede ofte været knyttet til de flade tage). PJJ er skeptisk og forklarer, at kundernes erfaringer og fordomme går i retningen af de negative erfaringer, der blev knyttet til denne tagform i 60'ernes og 70'ernes byggeri. Det ville i hvert tilfælde kræve en større markedsføringsindsats, som PJJ udtrykker det, at få folk til at tro på det flade tag igen. Lige nu peger alt i den modsatte retning, hvor dem med flade tage faktisk får bygget nye tage med større hældning. Ifølge PJJ er der heller ikke mange af Frydkjærs kunder, der synes at flade tage er pæne.

PJJ: Der var jo de der 70'er huse, man ser rundt omkring. De der rigtige typehuse du ser med fladt tag. Og de ligner et eller andet, der er løgn! - De er ikke pæne, vel? At man så kan lave noget pænt, det er så det, man måske skulle udforske og lave et flot fladt tag - hvis der noget, der hedder det.

Som udgangspunkt ville de fleste kunder ifølge PJJ takke nej, hvis de blev tilbudt et hus med fladt tag.

Opsummering

Frydkjær A/S er et kommercielt typehusfirma, der leverer individuelle arkitekttegnede parcelhuse, tegnet af Knud Erik Møllers tegnestue i Hjørring. Tegnestuen er PAR medlem og arkitekten, der tegner typerne, er MAA. Der er altså tale om

professionel arkitektur, der udøves inden for et pragmatisk/økonomisk felt, hvor det kunderne ønsker sig er tag over hovedet, mange kvadratmeter og helst billigt. Kunderne er sandsynligvis de, der med henvisning til Dammand Lunds artikel om de utilfredse naboer i Vejle, fandt Parcelhuskonkurrencens huse 'ekstremt anderledes'.

I denne sammenhæng giver det altså mening at hævde, at arkitekturen i Danmark også består af et pragmatisk/økonomisk sub-felt, hvor økonomiske interesser og effektive løsninger vejer tungt i den arkitektoniske beslutningsproces. Følger man PJJ's udsagn, er Frydkjær udmærket klar over deres status på markedet. Han peger jo selv på, at kunder der har råd, sandsynligvis er bedre tjent med at gå til en 'rigtig' arkitekt med deres ønsker. På den anden side fremhæver han også, at firmaet netop er i stand til at levere et udmærket funktionelt hus til de kunder, der har begrænsede økonomiske muligheder.

Der er tale om standardløsninger, der kun langsomt ændres i takt med kundernes efterspørgsel. Der investeres således ikke store ressourcer i arkitektoniske innovationer. Husene er udtryk for markedets efterspørgsel her og nu og i den forstand pragmatiske svar på kundernes efterspørgsel.

Firmaets positionering, som jeg indledningsvis søgte at fremprovokere gennem forevisning af Parcelhuskonkurrencens vinderprojekter, var ikke så skarp, som jeg havde troet. PJJ så tilsyneladende ikke noget behov for at føle sig provokeret af husenes fremtoning, som naboerne i Vejle. Derimod var det husenes pris, der skabte distancen til projekterne. PJJ fremhævede, at prisen ville være den største blokering for at bygge den slags huse, og at kunderne som nævnt burde gå til en arkitekt, hvis de ønskede denne type komplicerede unikke huse.

Konkluderende kan man sige, at arkitektens rolle i forbindelse med denne form for pragmatisk/økonomisk praksis synes at være type-udvikler/designer. Arkitekten er leverandør af designet, af formgivningsprocessen, der i øvrigt står åben til forhandling, dog inden for bestemte økonomiske rammer. Kunden opnår ved at gå til typehusfabrikanten fordelene ved en totalentreprise, hvor det er typehusfirmaet, kunden forhandler med og ikke arkitekten, mureren eller tømreren enkeltvis. Dette giver de fordele, der normalt findes ved at købe færdige produkter frem for specialfremstillede. De er billigere, og andre har gjort sig erfaringer med produktet, som man kan lære af. Ulempen er selvfølgelig, at kunden ikke får et specialiseret og individuelt produkt. Dette kræver, når det drejer sig om parcelhuse ifølge PJJ, at man går til en arkitekt.

Som nævnt ønsker de fleste typehusfirmaer ikke at blive betegnet typehusfirmaer, idet de selv foretrækker betegnelsen individuelle arkitekttegnede huse, når det gælder deres produkter. Olaf lind skriver i *Bag Hækken* om fænomenet:

Begrebet 'det individuelle typehus' er selvmodsigende [.....] Bygherrerne strittede imod det typeagtige med alle midler - så langt økonomien tillod det. [.....] Typehus-

foreningen tog selv konsekvensen af forbrugernes aversioner mod det typeagtige hus, da den i 1987 ændrede navn til nyhusforeningen.⁴⁰

⁴⁰ Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 172

Jeg antydede tidligere i forbindelse med min kommentering af Statens Kunsthofonds Parcelhuskonkurrence, at der var en homogeniserende tendens i mange af forslagernes præferencer for den danske 50'er modernisme. En tendens der måske kunne gå under betegnelsen arkitekternes typehus.... Dette burde selvfølgelig også være selvmodsigende, idet arkitekten som antydet af PJJ ofte opfattes, som den der gennem innovation skaber differens og ikke typer. Arkitekten er den kunderne skal gå til, hvis de ønsker noget anderledes og specielt. Min næste samtale er med den københavnske tegnestue Entasis, der netop med deres vinderprojekter i Parcelhuskonkurrencen står for det 'ekstremt anderledes', der måske ikke er så anderledes, når det ses i relation til det, de øvrige deltagere i Parcelhuskonkurrencen leverede. Det anderledes kommer først frem, når sammenligningen foregår på tværs af arkitekturpraksissens tre sub-felter.

Entasis

I slutningen af januar 2000 besøgte jeg tegnestuen Entasis i København. Tegnestuen er en ung tegnestue, der gennem de sidste år har markeret sig i flere danske arkitektkonkurrencer. Udgangspunktet for dette besøg var selvfølgelig tegnestuens tre førstepræmier i Statens Kunsthofonds arkitektkonkurrence *Parcelhuset som Arkitektur*. Samtalen var med Christian Cold, der er en af tegnestuens tre indehavere.



Entasis tegnestuens lokale i København C. Lokalet deles med andre så antallet af personer afspejler ikke tegnestuens størrelse.

Forevisningen af Frydkjærs katalog

Som en spejling af mit besøg hos Frydkjær A/S, indledte jeg samtalen med at forevise typehusfirmaet Frydkjærs seneste katalog fra efteråret 1999. Ønsket var her det samme som i forbindelse med besøget hos Frydkjær at fremprovokere en placering i forhold til det pragmatisk/økonomiske sub-felt. Christian Colds (herefter CC) kommentar var følgende:

De her huse de er jo som alle de huse, der blev bygget i tresserne - et mareridt af små lukkede rum og af ganglinier som gør, at nummer 1. de er stort set umulige at møblere, nummer 2. de er meget lidt fleksible, nummer 3. opfattelsen af rum: Den rumlige kvantitet er fantastisk lille, og det er egentlig en af de ting, hvor jeg synes, at vores debat herhjemme er lidt for 'spinkel'. Vi snakker hele tiden om minimumsboligen, hvor alt kan foldes ud og klappes ind og den høje kvalitet i detaljen og sådan noget typisk dansk. Jeg er meget mere til at sige: byg noget som er billigt og grimt, bare der er nok rum i det, fordi vi har et kæmpe behov for at have noget luft omkring ørene med familiens stressede hverdag. Hvad fanden skal man så med det der lille soveværelse, hvor der står nogle skabe klemt op i det ene hjørne [sagt med henvisning til en af Frydkjærs planer].

Danskerne vil altså ifølge CC gerne have store, flotte, rumlige rum, men har bare ingen referencer. CC mener, at dette kan aflæses i den måde befolkningen hver weekend valfarter til kunstmuseerne. Det de søger her, er ikke så meget kunsten, som det er de store, lyse, museale rum. Det er med andre ord, rumoplevelsen folk søger.

Den danske hang til hygge og små kroge i boligen er en vanesag, der blot udspringer af, at beboerne aldrig har prøvet andet. CC eksemplificerer ved at fortælle, hvordan mange ikke-arkitekter føler ubehag ved tanken om at skulle bebo Philip Johnsons Glasshouse. Der er ingen kroge, hvor man kan finde privathed og ingen steder, hvor man kan sidde op mod en væg. Det er netop denne usikkerhed, der giver beboeren en udfordring og gør det spændende at bebo et hus som Johnsons ifølge CC.⁴¹

⁴¹ For en uddybning af hvordan det er at bo i et glashus se: SBI-rapport 317 – *Det højisolerede glashus*.

CC påpeger, at det efter hans mening blot er et spørgsmål om at prøve at bebo Johnsons Glasshouse og derigennem vænne sig til den type boform. Denne mening finder CC understøttet af modernismens menneskesyn og bo-opfattelse. Det dynamiske, åbne rumforløb, der præger den modernistiske arkitekturopfattelse, er det, der kræver, at beboeren må træffe egne valg. Rummet er ikke statisk defineret, men åbent for forandring. Denne tilstand er ifølge CC med til at modne os som mennesker, og CC ser derfor et stort problem i den rumtype, som de fleste typehuse er eksponenter for. Typehusenes statiske 'kasserum' modner ikke beboeren, men fratager ham derimod valgfriheden og den deraf følgende modningsproces.

At det så bliver pakket ind, næsten så det ser ud som om, at det er lavet for hundrede år siden.... Nu har jeg godt nok lige siddet og plæderet for, at vi skulle bygge en masse huse, som blev bygget for halvtreds år siden af f.eks. Philip Johnson og Le Corbusier eller sådan noget lignende. Men man kan måske sige om de huse, at de var så meget fremme, altså de var så 'ufo-agtige' i forhold til samtiden. Måske er de nu på det niveau, hvor at det er interessant for langt flere. At vores folkelige kultur er blevet modnet til at tage imod de gaver, der blev skabt på det tidspunkt. At man så også kan lave nogle ting, som er endnu mere fremadskuende, det er da klart..... Men det her er nostalgi, så det basker! [CC peger på et billede af et Frydkjærhus] Man kan godt snakke folk ud af det ved hjælp af god gammeldags almindelig folkeoplysning.

Denne sidste påstand bliver eksemplificeret ved tegnestuens første forslag til en villa, der dog aldrig er blevet bygget. Villaen blev tegnet til Signe Colds bror, og ifølge CC var udgangspunktet et ønske fra broderen om et hus i klassisk stil med Mansardtag, glaserede teglsten og en løve udenfor. Dette ønske kunne eller rettere ville Entasis tegnestuen ikke imødekomme. For at komme videre i sagen blev broderen spurgt om, hvad det var, han godt kunne lide ved denne type huse. Det var begreber som værdighed, tyngde og familien som omdrejningspunkt, der blev knyttet på den klassiske villatype. Entasis' reaktion på dette var et forslag, der i en moderne udformning arbejdede ud fra og med de samme værdier og begreber.



Eksempel på en planløsning
fra Frydkjær

En af måderne at overbevise broderen om det fornuftige i denne tankegang var, at forevise ham nogle Richard Meier og nogle Le Corbusier villaer. Begge dele eksempler der som regel falder i de fleste menneskers smag, ifølge CC. På denne baggrund udarbejdede tegnestuen en række planskitser og en hvid papmodel, der medtog broderens ovennævnte begreber. Efter tre måneders arbejde med projektet fremlagde Entasis resultatet for broderen, hvis reaktion var positiv. Entasis havde formålet at rykke denne bygherre fra en klassicistisk villa over til en moderne nutidig villa ved hjælp af dialog. CC fremhæver den dannelsesproces, som arkitekten her må arbejde med som central. At huset aldrig er blevet bygget, skyldes ikke villaens endelige udformning, men andre private årsager.

Det urbane perspektiv - Kopier af kendte værker

I forbindelse med Parcelhuskonkurrencens planer om en studieby fantaserer CC videre og foreslår, at man kunne forestille sig bykvarterer bestående af kendte arkitekturværker. Philip Johnsons Glasshouse multipliceret ud over landskabet akkurat som vi kender almindelige typehusbebyggelser. Argumentet er, at god arkitektur burde komme flere til gavn og glæde. Med lidt hjælp fra en landskabsarkitekt kunne man faktisk anvende Johnsons Glasshouse som en almindelig hus-type, påpeger CC. Mange kendte arkitekturværker har så stærk en værdi, at de må kunne tåle at blive kopieret. Det er altså ikke værkets originalitet, men værkets generelle arkitektoniske kvaliteter, der interesserer CC. CC er godt klar over, at han her berører et ømt punkt i arkitekturens selvforståelse, men påpeger samtidig, at vi alle hører Mozarts strykekvartetter på cd uden at blinke. Det samme gælder med plakater, hvor vi sagtens kan nyde kopier af kendte værker. Arkitekturen derimod synes at være et område, hvor vi ikke kan finde ud af denne form for glæde ved kopien, mener CC.

Spørgsmålet er, om en Le Corbusier villa bliver en banalitet, hvis den mangfoldiggøres. Bliver den et populistisk produkt, der kan konsumeres på linie med Disneys produkter? For CC er dette egentlig ligegyldigt, idet villaen som god arkitektur aldrig kan blive en banalitet for de, der beboer villa-kopien. Dette er et væsentligt argument, idet der ikke fokuseres på arkitekturværker som museale objekter, der ikke må røres, men derimod på arkitektoniske værker som forbilleder, der med stor gevinst kan kopieres. Originaliteten ligger altså ikke i tid og rum, men i de arkitektoniske kvaliteter som et givent værk legemliggør. Disse kan kopieres og anvendes når og hvor som helst, afhængig af omstændighederne.

Men sker der alligevel ikke en udhulning af værket, når dets kvaliteter spredes i tid og rum og bliver 'almindelige' populære træk ved alles boliger. Philip Johnsons Glasshouse opløses vel som noget interessant og spektakulært det øjeblik, der bliver opført ti kopier på en dansk parcelhusudstyknings. Dette er måske mest en problemstilling, der drejer sig om arkitektfagets egen identitet forstået gennem referencer til historiske objekter.

CC henviser til Peter Zumthor, der i forbindelse med et besøg i København tilkendegav, at den mangfoldige publicering af hans badeanlæg har medført, at det aldrig vil blive oplevet spontant. Kun hvis man ikke læser arkitekturtidsskrifter og ikke aner, hvem Zumthor er, har man en chance for den spontane oplevelse. I det hele taget har mediernes multiplicering og mobilisering af arkitekturværkernes billeder betydet, at det er håbløst romantisk at forestille sig værkerne som unika. I stedet mener CC, at man bare skal massekopiere værkerne, idet de aldrig vil kunne 'udhules' mere, end de er i dag.

- Som CC siger:

Det ville da være fedt at have Villa Savoye.

Man kunne f.eks. forestille sig en dansk forstad med verdens 100 mest kendte villaer. Dette vil dog være umuligt på grund af den danske byggelovgivning, som stort set ingen af disse berømmede villaer lever op til. CC påpeger, at dette i sig selv er tankevækkende og egentligt rejser spørgsmålet omkring lovgivningens indflydelse på udformningen af boliger i Danmark. Generelt kendes f.eks. det homogenitetskrav, der viser sig i mange lokalplaner, hvor røde sten og røde tegltage er det eneste, der tillades. CC ser dette som et stort problem og henviser til deres seneste villabyggeri, der med inspiration fra Le Corbusier var udformet med tagterasse. At dette var problematisk vidste tegnestuen allerede fra begyndelsen, idet lokalplanen for byggeriets område foreskrev et maksimum på halvanden etage. En tagterasse regnes for en hel etage, og villaen ville således kunne betegnes som en toetages villa og derfor ikke kunne opføres inden for ovennævnte lokalplanområde. Tegnestuens svar på begrænsningen var at indhente tilladelse fra alle naboerne på, at de gerne måtte opføre huset med tagterasse. Alligevel fik tegnestuen ikke lov af kommunen.

Dette stemmer ikke helt overens med de tendenser, der er fremherskende i Århus, når det gælder kommunens styring af nye parcelhusbyggerier. Samtidig har naboerne åbenbart heller ikke fundet dette modernistiske byggeri 'ekstremt anderledes', hvilket antyder, at beboerne i Vejle ikke nødvendigvis er repræsentative for parcelhusbeboere i hele Danmark. PJJ fra Frydkjær gjorde jo opmærksom på, at jo længere væk fra større byer kunderne kom, jo stærkere var tendensen til at holde sig til allerede kendte løsninger eller typer. De mere specielle huse, som f.eks. Skagenshuset, blev primært solgt til bygherrer i større byområder.

Generelt er der mange love, der dikterer arkitekturens udformning og dermed forhindrer, at arkitekterne kan lave spændende rum og rumforløb. Som CC udtrykker det:

Et Frank Lloyd Wright hus hvor man kommer ind i en foyer, hvor der kun er to meter til loftet, og så bevæger man sig lidt videre, og så er der pludselig 5 meter, og det føles, som om man går ind i en hel katedral. Hele den der spænding i

arkitektoniske virkemidler, det kan man ikke herhjemme, fordi der hele tiden skal være 2,40 meter til loftet, der skal være 1,30 meter til siderne. En gang der kun er 80 centimeter bred er pisse flot, men en rullestol kan ikke dreje rundt.

Der savnes altså ifølge CC en differentiering på det lovmæssige område, idet den fuldstændige standardisering ødelægger mulighederne for at skabe forskelligartede rum.

Det arkitektonisk velfunderede typehusfirma

Jeg ville ud ad ovenstående være fristet til at foreslå, at et typehusfirma der producerede eller kopierede kendte værker, ville være en succes. Denne type firmaer har kapitalen og muligheden for at være med på byggeudstillinger som andre firmaer og i det hele taget tilbyde potentielle kunder den sikkerhed, de ikke får hos en 'almindelig' arkitekt. CC afviser ikke tanken og foreslår, at Entasis meget gerne ville levere skitseforslag efter fast aftale med et typehusfirma. Problemet, påpeger CC, er imidlertid, at et skitseforslag koster omkring kr. 50.000 og det er der ikke mange typehusfirmaer, der vil betale, hvilket forundrer CC, idet pengene sikkert sagtens kunne hentes ind igen ved forhøjet salgspris.

Entasis har ikke denne type løbende aftale med noget firma, men står netop overfor at skulle opføre et stort antal boliger i udkanten af Roskilde - dog ikke parcelhuse.... Det er entreprenørfirmaet Monberg og Thorsen, der står bag, samt en privat bygherre. Projektet rejser et problem, der ikke er specifikt for dette projekt, men som ifølge CC er et generelt problem ved al dansk boligbyggeri - brugerdeltagelse!

Brugerindflydelsen, generelt herhjemme, er så ukvalificeret, og når det kommer til den private bolig - jeg kan godt forstå, de gerne vil blande sig - men de har ikke kvalifikationer til det. Det er et kæmpe problem.

Private bygherrer hænger sig i ligegyldige detaljer, hvilket besværliggør ethvert projekt. Denne form for bekymring er ikke problemet med entreprenørerne, der er vant til at arbejde i stor skala og derfor mere interesserer sig for overblikket. CC forklarer, at tegnestuen foretrækker at overlade de praktiske arrangement til entreprenøren, idet tegnestuen ikke har ressourcerne til at diskutere alle mulige små detaljer med en eventuel bygherre.

På denne baggrund erklærer CC, at han tror på ideen med et samarbejde med et typehusfirma, da dette ville betyde, at Entasis kunne overlade den praktiske side af sagen til typehusfirmaet og dermed koncentrere sig om arkitektarbejdet. Faktisk har CC ført samtaler med typehusfirmaer, men firmaerne mener ikke, at der vil være tilstrækkelig efterspørgsel på den type huse, som Entasis leverer. Dette overrasker CC, der påpeger, hvordan typehusfirmaerne netop markedsfører deres huse gennem slogans om individualitet og unik udformning.

Fleksibilitet

Fleksibilitet i byggeriet ses ofte som en måde, hvorpå en bygherre har mulighed for at give sin bolig et individuelt præg, afhængig af behov og smag. De fleste typehusfirmaer reklamerer i dag med en vis form for fleksibilitet, hvor kunden kan flytte rundt på de lette vægge i huset. Selve hustypens ydre form kan dog ikke ændres grundlæggende. CC siger følgende om fleksibiliteten i deres huse:

Forskellen på de der huse, det er, så vidt jeg kan gennemskue, og så de huse vi har tegnet Vi har jo en fast pris på den fra Skanska - de er kraftedeme konkurrencedygtige det er at vores huse er betydelig mere fleksible. Hvor vi har et tungere råhus lavet af tungere betonelementer, er alt, hvad der er væg her [peger på en Frydkjær plantegning], det er stort set bærende og stabiliserende for at knibe det ned på et minimum, hver eneste komponent, hvilket vil sige, at de huse reelt set ikke er til at ændre. Vores huse det er næsten to skiver og nogle søjler. Så er det ellers åbne rum; om man så vil sætte en væg op i rød plastic presenning, eller om det skal være en gipsvæg, det er os uvedkommende. Det er også meget analogt med det der Charter 99 grundrumstanke, eller med den måde Rem Koolhaas arbejder på. Man har noget som er blivende, og som er synligt, og som er stærkt, og så kommer der så en leg med nogle materialer, som er ganske uhøjtidelig, som giver en eller anden ide om, at det her er 'work in progress'.

Fleksibilitetens pris - figur eller struktur?

Men hvordan tager denne fleksibilitet sig ud i forhold til f.eks. Arne Jacobsens Kvadreflex og Kubeflex, der jo også er et byggesystem? – Mangler der ikke et 'billede' af et hus, en genkendelig figuration, for at køberne, husbyggerne forstår, at det faktisk er et hus, de køber. Og er man i denne sammenhæng ikke i den samme situation, som præger strukturalismens byggerier generelt altså manglen på genkendelig figuration. Kan de strukturalistiske boligbyggesystemers 'fiasko' ses i sammenhæng med denne manglende figuration, eller er der mere tale om dårlig markedsføring?

Jeg tror, at hvis man skal se sådan lidt hard core på det, så tror jeg, at problemet har været markedsføringen. De systemer har krævet, at en anden arkitekt satte sig ned og tog imod noget, som en anden arkitekt havde lavet. Og det strider så meget imod vores selvopfattelse som arkitekter. Jeg tror såmænd godt, at folk kan finde sig tilrette lige så godt i de huse, forhåbentlig også bedre, fordi de er lavet af gode arkitekter, end i et hvilken som helst typehus, men jeg tror det er et spørgsmål om, at når folk de skal bygge til sig selv; altså at man køber en grund, og så skal man bygge et hus til sig selv. Så står man over for i de flestes øjne en række problemer, mere end en stor og glad opgave, så er det en række problemer, der skal løses.

Dette forhold sammen med den økonomiske risiko gør ifølge CC, at de fleste vælger den sikre vare. Den sikre vare i denne forbindelse er den, hvor bygherren kan pege på én person og sige, dette er dit ansvar. Når ansvaret er samlet hos én person, må denne stå for både tegninger og udførelse samt tilsyn. Dette er som regel hvad typehusfabrikanterne ifølge CC tilbyder.

Tager man som bygherre en arkitekt ind, bliver sagen straks mere kompleks:

Arkitekter vil tage ansvar for eget arbejde, men sådan noget som finansiering, det ved de jo ikke specielt meget om og vil i hvert tilfælde ikke tage ansvaret for det. Så alene den side af sagen, det er jo noget typehusfirmaerne også står for.

CC gør i denne sammenhæng opmærksom på, at tegnestuen i forbindelse med et nyligt villabyggeri gjorde bygherren opmærksom på, at 'dette her bliver enormt hårdt for jer'; hvilket selvfølgelig skal ses i forhold til den ovennævnte kompleksitet i byggeprocessen, der introduceres med arkitekten. Bygherren skal selv overskue byggeriet. Når bygherren alligevel vælger at fortsætte med arkitekten, kræver dette ifølge CC 'noget af en fighterånd' fra bygherrens side. Tegnestuens åbenhed, omkring besværlighederne omkring opførelsen af et arkitekttegnet hus, har da også 'skræmt' en del potentielle kunder bort. CC nævner, at tegnestuen har fået omkring 30 – 40 seriøse henvendelser, men at de indtil nu kun har opført én villa. Henvendelserne kom primært umiddelbart efter Parcelhuskonkurrencen.

CC vender selv tilbage til typiseringsspørgsmålet og spørger polemisk, hvorfor typiseringen ikke bliver anvendt mere begavet. Svaret kan måske, ifølge CC, ligge i at de arkitekter, der beskæftiger sig med typehusbyggeriet simpelthen ikke er dygtige nok. Et udsagn der i denne sammenhæng kunne ses som en 'distancerende' markering fra en tegnestue, der bestræber sig på at opretholde integriteten i det kunstneriske sub-felt ved at udgrænse de arkitekter, der beskæftiger sig med at tegne typehuse. Typiseringen kan forstås på mange forskellige måder og skalatrin i byggeriet. CC henviser f.eks. til Arne Jacobsens villaer:

Mange af Arne Jacobsens villaer - det er jo de samme materialer, de samme detaljer og den samme arkitektur der går igen, fra familie til familie han nu har tegnet til. På den måde er der ikke taget hundrede procent udgangspunkt i familierne, der er nok mere taget udgangspunkt i Arne Jacobsen selv – og det er også min holdning til det. Vores huse de ligner faktisk i stor grad hinanden. Kommer der nogen og siger, vi vil gerne have et hus i rødt tegl med et rødt tegltag osv. Så må vi sige – så find en anden arkitekt.

Entasis ændrer altså kun deres arkitektur i relation til tegnestuens egne principper, hvilket betyder, at bygherren ikke kan diktere hvilken arkitektur, der ønskes.

Ifølge CC kan typiseringsfordelen udmærket handle om, at tegnestuens arkitektur benytter sig af de samme detaljeløsninger og elementer, der således kan genbruges i andre projekter. Her er der helt klart rationaliseringsgevinster at hente.

CC henviser f.eks. til forhandlingerne omkring opførelsen af studiebyerne i forbindelse med Parcelhuskonkurrencen. Her foreslog han, at der blev tegnet kontrakt med én entreprenør, der så byggede alle husene, og at arkitekterne samarbejdede omkring en vis grad af typisering af byggeriernes basale dele. CC nævner selv fodlisternes udformning som et eksempel, der kunne løses af en enkelt i stedet for af ti forskellige arkitekter hver for sig. Forslaget blev ikke vel modtaget af de øvrige arkitekter, der gjorde indsigelser på baggrund af forestillingen om, at dansk arkitektur drejer sig om 'detaljen' og altså eksempelvis om fodlister.

Så længe man hænger fast i den opfattelse og vil tegne den unikke detalje til hver eneste byggeri, så har vi ikke skyggen af chance i parcelhusbyggeriet. Hvis man tegnede den rigtige detalje én gang og så havde en eller anden masseproduktion af den, så kunne man forestille sig sådan et som Eames house, at det kunne være noget, der kunne ligge tonsvis af. Flere af Frank Lloyd Wrights bygninger, det var de der betonsten med mærkelige indianske relief i. Det kunne man også forestille sig var en byggeklods, som man kunne arbejde med.

Detaljerne i byggeriet kunne altså, ifølge CC, med stor fordel typiseres. Stedet og programmet bliver i denne forbindelse det, der danner det unikke i arkitekturen. Dispositionsforslaget bliver det unikke, mens detaljerne nærmest kan løses ved et 'greb i skuffen', som CC udtrykker det. Selvom detaljerne typiseres skal der dog en vis kvantitet til, før tegnestuen begynder at tjene penge på at bygge villaer.

Det er jo meget tydeligt at alle de store tegnestuer, meget gerne danser uden om de der villabyggerier.

Professor Jan W. Hansen fremførte ved en paneldiskussion efter Parcelhuskonkurrencen⁴², at de store tegnestuer selvfølgelig ikke ville involveres i villabyggerier, fordi omkostningerne var for store. Men følger man CC's synspunkt, afhænger omkostningsforholdet af, hvilket arkitektursyn man har. CC peger selv på dilemmaet omkring villabyggeriet.

⁴² Afholdt på AAA 19. sept. 1998.

I historiebøgerne er der kolossal faglig prestige i at bygge villaer. Måske er det så sådan, at det er lidt afslørende for tegnestuens faglige niveau at bygge en villa, fordi når man ser Arkitektur DK og så bladrer igennem boligbyggeri, så tænker man; det er kraftedeme løgn det her, hvad - bevæger vi os i en eller anden historicistisk periode, eller hvad er det, der sker her. Der er virkelig langt mellem 'snapsene', når man snakker om boligbyggeri. Og det bliver allerværst, når man snakker villaer.

Huset til det almindelige menneske

CC fortsætter:

Det andet spørgsmål vedrørende det her unikke og typiseringen var en diskussion jeg oplevede meget på Akademiet, og som man også finder i forbindelse

med boligbyggeri herhjemme, at så snart man stikker næsen lidt frem, og tegner noget der er lidt anderledes, så får man at vide at, jamen det er jo enormt eksklusivt det der, selvom det måske er pisse rationelt, eller det er for nogle særlige mennesker, og det skal være akademikere og det ene og det andet. Prøv lige at tegne til et almindeligt dansk menneske - hva' fanden er et almindeligt dansk menneske! Hvis der findes sådan et, så må man sige, så må behovet være dækket. 89 procent af vores boligmasse, den er almindelig. Og der skal meget lidt til før, at boligmæglerne skriver noget om, hvor unik boligen er med lysindfald osv. Det er en udemærket salgsartikel, når der er noget, der bare er lidt ved siden af. Og så må man sige - jeg tegner kraftedeme til mig selv! - Det er det eneste, jeg kan stå inde for. Og så må man jo håbe, at der er en promille af fem millioner mennesker, som har samme behov, samme lyster og som kan forelske sig i det samme rum. Det er så fem tusinde mennesker. Hvis der er en familie på tre personer, så kan jeg få lov til at bygge 1200 enfamiliehuse.

CC ser direkte forestillingen om at 'tegne til det almindelige menneske' som det dårligste udgangspunkt for at tegne en villa, eller en bolig generelt. Faktisk mener CC, at det er en arrogant holdning at tro, at man kan tegne til 'almindelige mennesker'. Resultatet vil som regel blive en andenrangs vare, som arkitekten som kunstner ifølge CC reelt set ikke kan stå inde for.

CC's opfattelse af arkitektens rolle, når det gælder villa eller enfamiliehusbyggeriet, baserer sig altså på, at arkitekten skaber ud fra egen kompetence, og at denne kompetence egentlig er det, bygherren får. Arkitekten er altså ikke en 'modstands-fri' oversætter af bygherrens ønsker, men nærmere en fortolker, der tager udgangspunkt i sit eget sprog, når bygherrens ønsker skal omsættes til form og rum. CC forklarer det selv på følgende måde:

Altså hvis man skal give sådan et meget forståeligt billede på det, med hensyn til enfamiliehuse, så må det være ligesom at få malet et selvportræt. Der kommer jeg jo ikke hen til en kunstner og siger, at han skal male som en anden, bare fordi han nu bor tættest på, eller sådan noget lignende. Man må tage en kunstner, der taler til én med de billeder, der nu er blevet lavet og så sige, 'jeg lægger det over i dine hænder' - man går ikke hen og selv griber penslen og maler sin næse grøn, fordi man synes, det er morsomt. Så der er sådan en kæmpe respekt omkring kunstmaleriet; men omkring arkitekturen der er det noget lidt andet - 'Det er jo smag og behag' og 'min kone hun er enormt god til det der med farver'. Der er så stor en kulturbrist mellem de intentioner, vi sidder med som arkitekter, og så det som vores kunder og klienter som regel går til fadet med, som skaber nogle konflikter i sig selv. Og så skal man være meget ivrig som kunde, hvis man går ind i den konflikt og får den løst og accepterer rollerne. Er man knapt så ivrig, siger man 'nej, om jeg vil arbejde sammen med sådan en idiot' - og så går man til en typehusfabrikant.

Parcelhuskonkurrencen - projekterne fra Entasis

Tegnestuens villaer er, som CC udtrykker det, tegnet med udgangspunkt i, hvordan CC og Signe Cold selv kunne forestille sig at bo:

De er tegnet ud fra vores egne navlepillerier. Tre forskellige situationer, tænkt ud fra samme stemning, samme måde at leve familieliv på med de forskelle der nu er. Der er forskel på at bo i et og i to plan. Det er tænkt som åbne rumlige sammenhænge med så meget luft omkring ørene som overhovedet muligt. Det er tænkt som familiehuse, hvor de enkelte personer har en rimelig stor kontaktflade med hinanden. Lige nu bor vi i et hus, hvor der ikke er en eneste dør, jo der er en i toiletet. Men ellers er der ikke nogen. Vores børn er fire og to år, og det fungerer fantastisk. Jeg ville hade om ti år, når de skal sidde og læse lektier, at de gør det i deres eget værelse. Det kan de kraftedeme sidde og gøre sammen med os, mens vi sidder og tegner, så kan de sidde og bøje verber.....Det må man gøre i et eller andet værkstedslignende sted, eller i et study eller hvad vi nu kalder det, som måske senere hen også kan blive til en teenager lejlighed, eller blive til vores tegnestue. Der skal i hvert tilfælde en fleksibilitet ind i forhold til den almindelige opfattelse af: her har man et køkken, her har man en stue.... de der rigide opdelinger, de duer ikke.

Villaerne er altså på mange måder udtryk for en livsstil, som CC og Signe Cold selv drømmer om og egentlig til dels allerede udlever i deres nuværende hus. Men hvad med villaernes modernistiske udtryk. CC forklarer, at det er den modernistiske drøm om det frigjorte menneske, der sammen med egne ønsker danner det programatiske udgangspunkt. Det er også i denne sammenhæng, at man skal forstå de mange formreferencer til modernismens kendte villaer, forklarer CC. At man i dag taler meget om ændringer i forhold til den kropslige perception af rum forårsaget af cyberspace, foruroliger ikke CC, idet han mener, at mennesket dybest set altid er det samme. CC mener ikke, at tegnestuen har nogen direkte arkitektoniske referencer til andre villaer eller huse. På denne måde forsøger tegnestuen at være en nutidig eksponent for den modernistiske tankegang, som den udspandt sig i den første halvdel af dette århundrede.

Denne måde at tænke arkitektur på inkluderer klassiske begreber som forholdet mellem ude og inde, hvilket f.eks. kommer til udtryk i konkurrenceforslagenes arbejde med gårdrummet som en overgangszone. Herudover, fortæller CC, er der arbejdet med distancer i boligen, i stedet for lukkede rum. Privathed opstår altså ikke via en lukket dør, men via distancen fra andre i boligen.

Anvendelsen af gårdrummet giver husene en afsluttet lukket karakter, der rejser spørgsmålet om parcellens betydning i forhold til huset. Er det f.eks. vigtigt at understrege parcellen som et privat jordstykke, eller er den privathed, der udtrykkes i selve husets krop, tilstrækkelig? - CC indrømmer, at der ikke er arbejdet meget med landskabet, og at husene godt kan ligge tæt. I det hele taget er det ikke de bebyggelsesmæssige overvejelser, der har fyldt mest i tegnestuens ar-

bejde med konkurrenceforslagene. Udgangspunktet var blot, at husene kunne ligge frit, hvilket vil sige ingen hække og markeringer af parceller. Beplantning kunne placeres under hensyn til 'indkigsgener', som CC udtrykker det. I øvrigt mener CC ikke, at denne form for gener er noget problem. Han fremhæver selv Kartoffelrækkerne i København, hvor han selv bor. Her kan man se lige ind i folks stuer, når man går tur om aftenen, men det er der ingen, der tager sig af. CC beskriver forholdet i parcelhuskvarteret:

Så snart man kan gå rundt om et hus, så vil der være den dobbelte afstand til naboen under alle omstændigheder [den dobbelte afstand henviser til tætheden i kartoffelrækkerne]. Så jeg ved ikke, hvad folk er bange for af perversiteter, siden at de hele tiden skal ha'..... er så bange for, at folk kan kigge ind til deres hus. Det er sku' svært at gennemskue.

CC beskriver her overfor fordelene ved gårdrummet:

Gårdrummet det er en fantastisk introduktion til en bolig, og det er en god måde at have et relativt ugeneret udeophold. Det er en god måde at arbejde med klimazoner på. Primært er det så en fascination af en af Mogens Lassens villaer, jeg kan ikke huske, hvad den hedder, men det er en, der arbejder på Boje og Lenes tegnestue, hvor jeg også har arbejdet, som har en af de her Mogens Lassen villaer, hvor man kommer igennem sådan et lille gårdrum først. Man kommer ind, og så er der et lille køkken og ildsted, som man kigger igennem ind til køkkenet. Det er simpelthen så veltilrettelagt, så man tror, at det er løgn!

I forlængelse af denne diskussion kommer CC i tanke om, at prisen på deres huse inkluderer terrassen med de matterede glasinddækninger og flere andre små detaljer. Køber man et almindeligt typehus, er terrassen som regel ikke inkluderet i prisen, og det samme gælder flere andre små detaljer. Der kan findes i hvert tilfælde et par hundredtusinde, påpeger CC med henvisning til prisforskellene på et typehus og deres arkitekttegnede hus. Det er for CC vigtigt at få alle disse detaljer med, idet de udgør en vigtig del af husets arkitektur. Dette betyder ifølge CC, at man ikke bare kan udelade f.eks. terrassen, hvis den er tegnet med i forslaget, idet denne er medvirkende til husets rumlige integration på stedet. Det samme gælder også de andre omtalte detaljer. Udelader man disse, får man let en 'torso', der står uden kontakt med stedet.

Haven

CC påpeger generelt at haven er noget andet end et landskab og et gårdrum. Ser man på det typiske danske parcelhus, ligger det som regel nærmest midt på parcellen omgivet af græs. Græsfladen er indrammet af en hæk, der markerer parcellens grænse mod naboen. Adgangen til haven foregår ofte via en terrasse, der ligger i niveau med boligens gulv. Man kan således træde direkte ud på stenfladen og videre ud på græsfladen. Adgangen til terrassen foregår med japansk

inspiration gennem en stor glasskydedør. CC henviser til den villa, tegnestuen tegnede til Signe Colds bror. Her tog de udgangspunkt i en standard parcel og opdagede hurtigt, hvor lidt plads der egentlig var til rådighed. Dette resulterede i, at villaen blev i to etager for at frigive areal. Af argumentationsgrunde fremstillede tegnestuen en plantegning med et almindeligt typehus på grunden, der så kunne sammenlignes med deres eget forslag. Heraf fremgår det tydeligt, at der er meget plads at spare ved at bygge i to etager.

Terrassen optræder på en talentløs måde i langt de fleste parcelhuse i dag. Der er ingen rumlig kontinuitet mellem husets indre rum og så det rum terrassen tegner. I stedet virker terrassen 'påklisset' og temmelig uheldig ifølge CC. Den japanske inspiration har måske lagt grunden, men er forlængst glemt.

Der er noget med nogen, som har set noget uden at forstå, hvad det er kvaliteten er, og så kopierer de det og så falder det til jorden.

CC foreslår at typehusfirmaerne burde undlade at lægge terrasse hele vejen omkring selve huset. I stedet skulle de 'rive terrassen løs' af huset og placere den ude på græsfladen under trækroneerne.

Konkurrenceforslagets pris

Prisen på Entasis' villaer er som slutpris inklusiv moms, arkitekthonorar og grund i Vejle ca. kr. 2.700.000. Den mindste på 170 m² ligger på kr. 2.600.000, mens den dyreste på 200 m² ligger på kr. 2.800.000. Priserne er, som CC udtrykker det, prisen for køberen, når han står med nøglen i hånden. Grundpriserne ligger mellem kr. 275.000 og kr. 345.000, hvilket betyder, at prisen for at opføre villaerne ligger omkring kr. 2.400.000. I forlængelse af disse priser påpeger CC, at priserne på opførelsen af en almindelig 'hamrende talentløs' villa i København og omegn ligger på ca. samme niveau som deres villaer. Altså ca. kr. 2.500.000 - 3.000.000.

Ser man på køb af ældre villaer i København i forhold til investeringen i en af Entasis' villaer, mener CC, at prisen stort set vil blive det samme. Dette skal ses i sammenhæng med, at gamle villaer ofte skal renoveres med nyt tag, køkken og bad for at nå standarden i en moderne bolig. Så CC er egentlig forholdsvis rolig, når det gælder priserne på deres villaer. Der er, som han siger, 'ingen ko på isen, når det gælder prisen'.

Typehuse vs. Parcelhuskonkurrencens huse

CC medgiver dog, at prisen på et normalt typehus, f.eks. Frydkjærs, ligger under de fleste huse fra Parcelhuskonkurrencen. Den væsentlige forskel mellem konkurrencens huse og typehusene er, at kunderne har mulighed for at se og røre ved f.eks. Frydkjærs typehus, før de køber det. Dette er ikke muligt ved et normalt

arkitekttegnet hus og slet ikke ved Parcelhuskonkurrencens huse - som det jo egentlig var meningen.

Studiebyernes manglende virkeliggørelse får hovedansvaret for, at der ikke bliver solgt huse fra konkurrencen. CC påpeger, at potentielle bygherrer eller kunder ikke har mulighed for at opleve og mærke, hvad konkurrencens huse egentlig kan i forhold til almindelige typehuse.⁴³ Var studiebyerne blevet en realitet, kunne eventuelle kunder gå og banke på væggene og opleve rummene akkurat som på typehusfirmaernes byggeudstillinger. CC påpeger, at kunderne ikke aner, hvad de går glip af, så længe de ikke har været inde i et arkitekttegnet hus. Hvor mange danskere har været inde i et Mogens Lassen hus? - Stort set ingen. Denne mangel på arkitektoniske referencer blandt 'almindelige' danskere er ifølge CC typehusfabrikanternes held, idet kunderne ikke aner, hvad de egentlig kunne få.

Parcelhuskonkurrencens studiebyer er nu ikke helt uden problemer ifølge CC. Nok får potentielle bygherrer mulighed for at se og føle, hvad de kan investere i, men konkurrencens studiebyer er tænkt finansieret gennem salget af det enkelte hus til modige bygherrer, der således nok bliver pionerer på området, men som samtidig også må være villige til at løbe den risiko, der ligger i at være 'forsøgs-kaniner'.

Problemet med studiebyerne er, at det skulle sælges til private kunder i den lokale Home mæglerforretning. Forestil dig at man kommer ned med tre mio., som glad jyde, i baglommen. Går ind ad den her dør til ejendomsmægleren, der står med sin slipsenål og peger på fjorten hvide papmodeller lavet af en række unge arkitekter. Han skal så forklare om arkitekturens mirakler og vedkommende skal så smide sin livsopsparing, og korse sig og håbe, at de unge arkitekter over i København kan styre de midtjyske entreprenører. Det tror sgu da fanden, at der ikke er blevet solgt et eneste hus!

Som CC her påpeger, vil udgangspunktet for opførelsen af en studieby i denne sammenhæng være dømt til at mislykkes. Modsat kan man se studiebyen i Humlebæk⁴⁴, hvor man byggede husene først og dernæst solgte dem. Dette gav alle de fordele, der ikke blev indfriet i ovennævnte studieby. Yderligere kan man undre sig over, at Parcelhuskonkurrencens studieby ikke er blevet opført som udstillingsby, før husene er solgt, idet dette er den taktik, som helt almindelige typehusfirmaer benytter sig af i deres markedsføring. At opføre husene før de er solgt, kræver selvfølgelig kapital. Typehusfirmaerne har åbenbart denne kapital og ydermere en tro på, at deres huse nok skal blive solgt. Realkredit Danmark, som stod bag konkurrencen, kunne åbenbart ikke finde midler og tro nok på konkurrencens vinderhuse, til at investere de midler der skulle til, for at studiebyen kunne blive virkelighed. CC siger om Realkredit Danmarks holdning til konkurrencen:

Det er helt utroligt, at de med deres kapacitet, økonomisk ikke tror på projektet. Det må de ikke gøre. Hvis de lod husene opføre, så kunne det være, i værste fald, at husene ville blive solgt til kr. 100.000 - 200.000 under, hvad det har kostet at

⁴³ Det skal påpeges, at ét hus, som tidligere nævnt, er opført som udstillingshus. Dette er sket efter interviewet med Entasis.

⁴⁴ Studiebyen i Humlebæk blev opført i 1980 i anledningen af arkitektforeningens 100 års jubilæum. Meningen med studiebyen var at give den almindelige befolkning et indblik i, hvilke muligheder der var for at skabe 'tætte lavere' bykvarterer. Se Olaf Lind, Jonas Møller, op. cit. p. 223

opføre dem. I bedste fald kunne de holde auktion og sælge dem til det dobbelte og stryge overskuddet. Men i og med at en af Danmarks største pengetanke meget præcist viser, at de tror ikke på det her projekt. Hvorfor fanden skulle en almindelig småsparer så kaste hele sin livsopsparing i det.

Tegnestuen

Når man befinder sig på tegnestuen Entasis, kan det måske ved første øjekast undre, at tegnestuen betegnes som lille. Jeg kunne ved mit besøg umiddelbart tælle ca. ti personer i lokalet. CC forklarede, at der ikke var tale om tegnestuens ansatte, men at tegnestuen derimod havde lejet sig ind i et 'tegnestuefællesskab'. De øvrige tilstedeværende var altså selvstændige med egne opgaver og projekter. Entasis trækker på de øvriges kompetencer i forbindelse med forskellige opgaver, men indgår ikke i noget fast samarbejde. CC sammenligner Entasis og det Århusianske arkitektfirma Schmidt, Hammer og Lassen og påpeger, at Entasis lige så vel som Schmidt, Hammer og Lassen kunne tegne et operahus. Forskellen skal ikke findes i arkitekturen, som CC påpeger, men i mængden af ressourcer der er til rådighed. F.eks. har Entasis ikke nogen fast computermedarbejder, der kan fremstille animationer og computertegninger i forbindelsen med en opgave.

I forbindelse med miljøsikring og kvalitetssikring må tegnestuen læne sig op ad større ingeniørfirmaer og henvise til disse, når det gælder en prækvalifikation. CC forklarer, at der kan spares mange ressourcer ved at anvende et stort ingeniørfirma, idet der her allerede er oparbejdet en stor kompetence, når det gælder viden om f.eks. kvalitetsstyring og sikring. Dette betyder, at Entasis ikke behøver at anvende deres arkitektoniske ressourcer på andet end det, de egentlig er bedst til. Bygherren opnår ved samme lejlighed en større sikkerhed i og med, at ingeniørfirmaets kompetence må siges at overgå en lille tegnestue som Entasis' kompetence, når det gælder miljø og kvalitetssikring.

Samarbejdet med ingeniørfirmaerne giver Entasis en frihed til at arbejde på alle skalatrin. Derfor kan CC med rette hævde, at tegnestuen akkurat som Schmidt, Hammer og Lassen kan tegne et operahus. Der er måske tale om et decentralt netværk modsat et centraliseret firma, hvor mange ressourcer samles under ét. CC beskriver arkitektens arbejdsmetode med henvisning til et gammelt Le Corbusier citat, hvor arkitekten sammenlignes med en akrobat. CC mener dog, at citatet skulle omskrives således, at arkitekten kan sammenlignes med en jonglør. Det gælder med andre ord om, at få så mange bolde i luften på en gang som overhovedet muligt.....

...og de bolde det er en fed blyant eller en computer. Det hedder penge, og det hedder statik, og det hedder økonomi, og det hedder det ene og det andet.... Det var derfor, jeg lagde ud med at give vores uddannelse et ordentligt hug i siden, fordi den har sat sig så ensidigt på den kreative proces. Vi ved ikke en skid om

noget som helst andet. Så det gør os i virkeligheden til nogle meget dårlige jonglører - Så det kan godt være, vi er gode til at jonglere med én bold, men det er ret kedsommeligt i længden.

CC understreger, at det ville være skønt at arbejde tæt sammen med ingeniører, men at ingeniører efter hans mening har en tendens til at være for fastlåste i forhold til kendte løsninger. Hvis ingeniøren 'vågner op', er det som regel for sent, idet processen har overskredet et tidspunkt, hvor man kan gå tilbage og lave grundliggende ændringer. Ydermere påpeger CC, at arkitekter, der mener at computeren skulle være ødelæggende for den kreative proces, har et kæmpe problem.

Så på den måde er arkitektur ikke en ren vare, hvor man går fra det ene lysende punkt til det andet. Der skal gerne være det hele på én gang.

Arkitekten - strateg eller utopist?

CC mener at utopien er vigtig. Det er vigtigt at have et eller andet, som man arbejder hen mod. Dette må være en ide og ikke en bestemt form eller et bestemt materiale. Faren ligger ifølge CC i, at midler let bliver til mål. Han nævner f.eks. spørgsmålet, hvad en god bolig er? Og svarer polemisk - 'et gennemlyst rum'. Men et gennemlyst rum kan ikke være et mål i sig selv, men må være et middel. Målet ser CC som noget, der må have en 'filosofisk substans', en tanke der kan krystalliseres ud i en form eller i materialer og rum. Tanken og utopien er for CC sammenfaldende, men dette er ofte problematisk for arkitekter at håndtere, idet vi egentlig ikke ved særlig meget om filosofi. Dette slår ofte ud i det, CC betegner 'lomme filosofi'. Altså hjemmestrikkede konstruktioner der giver sig ud for at sige meget om verden, uden dog at have nogen egentlig substans.

Modstykket til denne type lomme filosofiske arkitekter finder man ifølge CC, hvis man går 70 år tilbage i historien. Der er tale om modernismens arkitekter, der var dannede, hele mennesker, der vidste noget om musik, idehistorie, kunst og filosofi, foruden selvfølgelig arkitektur. Disse danner da også udgangspunkt eller orienteringspunkt, når det gælder tegnestuens identitet:

...en eller anden ide om det gode liv, det gode menneske, ansvar osv., osv., som ligger så ufattelig tæt op ad modernismens tanker og menneskelige utopi. Det er hele tiden udgangspunktet og så har vi så prøvet at tage stilling til, hvilke formmæssige konsekvenser det har haft for modernismen..... De var jo ikke helt dumme, de der verdensstjerner. Så vi forsøger ikke på nogen måde at foretage noget kvantespring, men bare at stå på skuldrene, og det er næsten udgangspunktet hver gang. Det er kernen i bygningen. Den ene tredjedel. Så er der så funktionen: hvad er det for nogle mennesker, vi bygger til. Det er den anden tredjedel. Og endelig stedet. De tre ting kommer op og køre. Når de tre ting er lagt på plads eller formuleret på en eller anden måde, så kommer alting på en gang. Så

kommer skala, lys, akustik, materialer og alting vælter ned i hovedet på os. Så begynder vi, at få det til at hænge sammen.

Entasis fremtræder som en tegnestue, der lever og arbejder i en modernistisk ånd, hvilket måske kan undre, når man tænker på den kritik, der udspandt sig i 70'erne og 80'erne omkring denne position. Modernismens tro på evolution og positivitet er blevet anfægtet af prominente arkitekter, som f.eks. Peter Eisenman og Daniel Libeskind, for blot at nævne to kritikere. Mange ville sikkert hævde, at det er umuligt at være modernist i dag med hele den tænkning og historie, der har fundet sted i det 20. århundrede. Ikke desto mindre insisterer CC på det, han kalder et positivt menneskesyn, der bygger på forestillingen om det gode og dannede menneske. Med hensyn til arkitektur set som et kritisk kunstprojekt, har han ikke meget positivt at sige:

Tonsvis af håb, måske lettere studentikost når man arbejder ud fra de her principper. Hele den der Weltschmerz typologi som tit rammer de arkitekter, der betragter arkitektur som kunst. Jeg kan slet ikke se, at man kan bruge det til noget, det her med at man skal være kunstner. Jeg tror ikke, man behøver at være nede i sølet for at skabe.

Opsummering

Byg noget der er billigt og grimt, bare der er rum nok i det. Denne udtalelse var en af de første, som CC kom med i forbindelse med forevisningen af Frydkjærs typehuse. En udtalelse, der ikke umiddelbart placerer Entasis under det kunstneriske sub-felt. Det er der dog, andre udtalelser der gør, hvilket jeg vil vende tilbage til. Her er det i første omgang værd at understrege, at oplevelsen var lidt den samme som hos Frydkjær. Entasis, alias Christian Cold, lod sig ikke lokke til at indtage det kunstneriske sub-felt suverænt. Hans indsigelser over for Frydkjærs huse var primært motiveret af funktionelle hensyn, så som dårlig udnyttelse af husenes rumlighed.

Når man yderligere tager i betragtning, at CC fremhæver muligheden af at masseproducere arkitekturens kendte værker, som f.eks. Johnsons Glasshouse, bliver det svært ensidigt at holde Entasis inden for det kunstneriske sub-felt. *Det ville da være fedt af have Villa Savoye*, som CC udtrykker det.

En mere klar lokalisering under det kunstneriske sub-felt finder man der, hvor CC beskriver, hvordan en bygherre finder en passende arkitekt. Der trækkes en analogi til valget af en portrætmaler (kunstner). Et valg der ikke afgøres af simple økonomisk/pragmatiske forhold som f.eks. kunstnerens geografiske nærhed til den, der skal portrætteres. Man vælger den kunstner, der taler til en, som CC udtrykker det. Problemet med arkitekturen er blot, ifølge CC, at der ikke er den samme respekt som for kunsten. Arkitektens kompetence må lægge ryg til bygherrer-kommentarer som, *Det er jo smag og behag*, eller *min kone er enormt god*

til det der med farver. En situation der for CC udtrykker en kulturbrist mellem arkitekternes verden og kundernes.

På den ene side forekommer Entasis pragmatisk, når det gælder forholdet til udbredelsen af 'god arkitektur', mens tegnestuen repræsenteret ved CC på den anden side også fastholder arkitektens kunstneriske integritet. Specielt når det gælder om at fastholde arkitekten som den centrale figur i formgivningsprocessen. Brugerdeltagelse forstyrrer, og CC fremhæver, at de i øvrigt tegner til sig selv. Bygherrer, der ønsker røde teglsten, kan gå et andet sted hen, som CC udtrykker det. Entasis udtrykker her nærmest den diametrale modsætning til Frydkjærs holdning, hvor bygherrer, der ønskede noget usædvanligt, blev henvist til en arkitekt. Så på denne måde kan eventuelle bygherrer fordeles mellem de to.

Selv om både Frydkjær og Entasis peger på kvadratmeter og rum som væsentligt for det gode parcelhus, ligger de alligevel langt fra hinanden. CC's store rum sigter nemlig på rumkvaliteter, mens PJJ fra Frydkjær sigter på rumkvantiteter. CC peger jo ikke på, at befolkningens rumsans kan stimuleres blot ved at besøge en stor fabrikshal. Det er derimod arkitektonisk kvalificerede rum, som de der findes på museer, der er centrale for rumoplevelsen.

Det pragmatiske træk ved CC's holdning til arkitekturen præger også hans syn på arkitektuddannelsen, som han finder utilstrækkelig, når det gælder fagets praktiske side. Der fokuseres for entydigt på den kreative side i udviklingen af de studerendes kompetencer. CC fremhæver i denne sammenhæng den tidlige modernismes arkitekter, som generalister der besad en bredere indsigt i arkitektfagets nødvendige kompetencer. CC's arkitektideal er altså fortsat modernistisk eller humanistisk om man vil, på trods af de sidste årtiers kritik af disse positioners grundliggende tro på en sammenhængende hel verden.

Dansk arkitekturs forhold til parcelhuset

Med udgangspunkt i de forrige kapitler mener jeg, at man kan finde det Bourdieuske perspektiv repræsenteret i den danske arkitekturstand. Et perspektiv der gør det muligt at indkredse en kulturkløft eller kulturbrist, som CC betegner det, mellem arkitekterne og de potentielle parcelhusbyggere. Naboerne i Vejle giver direkte udtryk for den frustration, som en kulturkløft kan forårsage, når de betegner Parcelhuskonkurrencens huse som 'ekstremt anderledes'. Det virker, som om der er et reciprokt forhold mellem den almindelige parcelhusbygger og den rigtige arkitekt, der sværger til det kunstneriske i projektet. Parcelhusbyggeren sværger til det effektive og økonomiske: *Tag over hovedet, mange kvadratmeter og billigt*, som PJJ udtrykte det, mens arkitekten sværger til sin egen tradition som den primære kilde til arkitektonisk kvalitet. En kvalitet der i sin helhed må være kunstnerisk, hvis man følger DAL's tilkendegivelse. Brugerindflydelse er et problem i denne sammenhæng, som CC fremhæver i interviewet, fordi brugerne ikke har kompetencen eller er kvalificerede til at tage arkitektoniske beslutninger.

Det paradoksale er, at danske arkitekter tilsyneladende har en udpræget lyst til at tegne parcelhuse, hvilket Parcelhuskonkurrencens 300 indkomne forslag er et bevis på. Problemet synes bare at være, at de huse, arkitekterne tegner, måske henvender sig til et marginalt publikum og altså ikke det store brede parcelhusfolk. Dette kunne hænge sammen med eksistensen af en kulturkløft, der i en Bourdieusk terminologi kan omsættes til forskellen mellem forskellige felter. De forskellige felters agenter, her parcelhusbyggere og arkitekter, ser verden fra vidt forskellige perspektiver, hvilket efter min mening understøttes af afhandlingens 1. del. Den almindelige parcelhusbyggers *illusio* eller *libido*⁴⁵ synes primært investeret i økonomiske og pragmatiske hensyn, når det gælder parcelhuse, mens arkitektens *illusio* er investeret i fagets egen tradition og udvikling. En udvikling der, som det fremgår af DAL, bindes tæt sammen med en kunstnerisk forståelse af faget og dermed af disciplinen.

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Practical Reason - On the Theory of Action*, Stanford University Press, 1998, pp. 76-78

Når arkitekterne 'tabte' parcelhusmarkedet i 60'erne og 70'erne, er det måske ikke helt sandt, at de blev presset ud. De gik også selv, fordi markedet efterspurgte pragmatiske, økonomiske løsninger, som arkitekterne ikke kunne levere uden at gå på kompromis med sig selv og den arkitektoniske kvalitet, som det hedder. Samtidig hermed var der, som påpeget tidligere, rigeligt at lave for den professionelle arkitekt i den hastigt fremvoksende offentlige sektor. Arkitekten var velfærdsagent og kunne her udfolde sig som en kunstnerisk generalist. Som en aktør i det professionelle sub-felt.

Arkitekturen lever og definerer sig gennem kulturkløfter og brister. Den distingverer sig, som Bourdieu sikkert ville sige. Dette forhold betyder ikke, at arkitekturens aktører er blinde for, hvad der i øvrigt foregår omkring dem, hvilket også kommer

frem i *Arkitekten's* svar til Mogens Black-Petersens forargelse over det typiserede byggeris fremmarch i 1960. Redaktionen skriver, at det ikke tjener arkitekternes interesse at lukke øjnene for denne udvikling, hvilket står som en generel tilkendegivelse, der også synes sand i dag, når man ser på Statens Kunstfonds Parcelhuskonkurrence. Det nytter ikke at lukke øjnene for udviklingen, heller ikke når den går imod arkitekturens indre værdier.

Parcelhuskonkurrencen søgte en udglatning af den kulturelle brist, ved bl.a. at prioritere de økonomiske sider af konkurrenceforslagene. Sådan var oplægget i hvert tilfælde formuleret i konkurrencens program. Ser man efterfølgende på resultatet, er det, som om dommerne har trukket i den modsatte retning, væk fra den økonomiske prioritering i retningen af de kunstneriske, eller traditionelle værdier. Problemet lader til at være det, som Christian Cold peger på, når han taler om folkeoplysning. Skal arkitekturen kompromisløst præsenteres for det øvrige samfunds mange forskelligartede felter, der så gennem vedvarende oplysning til sidst ledes ind i arkitekturens spil? Eller skal arkitekturens værdier, de normer der gælder for fagets disciplinering lade sig påvirke af det givne samfunds værdier. Sat på spidsen lyder det noget i retning af, om arkitekturens værdier er substantielt uforanderlige og derfor ikke kan ændres, eller om arkitekturens værdier i realiteten er udtryk for eller en afspejling af, det fællesskab hvori de skabes og dermed foranderlig og relative.

Set fra en Bourdieusk synsvinkel vil der være tale om det sidste, idet arkitekturen som selvstændigt felt konstant må uddifferentiere sig fra andre felter. Dette er en grundliggende social mekanisme i et hvert samfund. Bourdieu skriver:

*At the very foundation of the theory of fields is the observation (which is already found in Spencer, Durkheim, Weber....) that the social world is the site of a process of progressive differentiation.*⁴⁶

⁴⁶ ibid. p. 83

Felter stabiliseres med andre ord ved at være forskellige fra andre felter. Dette er centralt for at forstå, hvorfor arkitekturen som praksisfelt må opretholde distingverende grænser for, hvad der er indenfor og udenfor. Det almindelige danske parcelhus hører ikke til indenfor. Først når der er tale om et arkitekttegnet parcelhus, begynder grænserne at åbne sig.

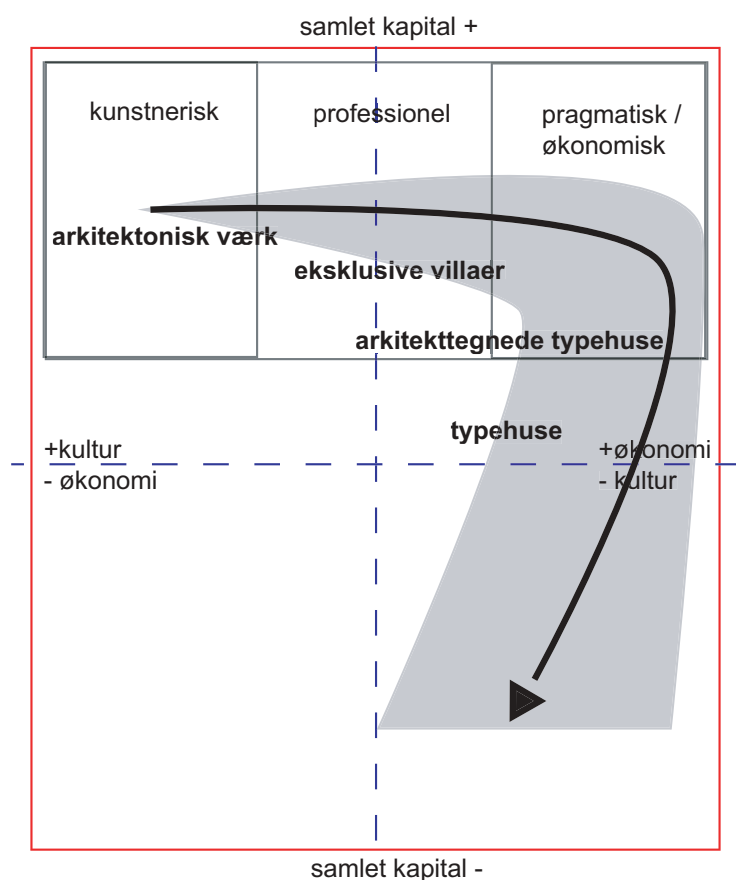
Dette rejser et kritisk problem for denne afhandling. Hvordan er det så muligt at reassimilere det almindelige danske parcelhus i arkitekturens felt, hvor *illusio* er bundet op omkring kunstneriske værdier? Hvis dette felt konstitueres bl.a. gennem en vedvarende differentiering fra de parcelhuse, der opføres af kunder, der ønsker almindelige danske parcelhuse.

Svaret på dette kritiske problem skal findes i rimeligheden af det perspektiv, der gør det muligt for arkitekturen at oppebære en *illusio*, en tro på at den substantielle årsag til feltets differentiering er sand. Der er forskel på kunst og økonomi. De udelukker hinanden som Bourdieu skriver:

This process of differentiation or autonomization thus leads to the constitution of universes which have different, irreducible 'fundamental laws' (an expression borrowed from Kelsen), and which are the site of particular forms of interest. What makes people enter and compete in the scientific field is not the same thing that makes them enter and compete in the economic field. The most striking example is that of the artistic field which is constituted in the nineteenth century by taking the reverse economic laws as its fundamental law.⁴⁷

⁴⁷ ibid. p. 84

Skulle jeg fortolke dette reciprokke forhold mellem kunst og økonomi, ville jeg, som jeg gør det i afhandlingens indledning, foreslå en anvendelse af den franske videnskabsfilosof Bruno Latours udlægning af forholdet. En udlægning der ikke tager udgangspunkt i adskilte universer, felter, men derimod i komplicerede netværk. Jeg vil vende tilbage til dette senere for her at konstatere, at den danske arkitektur disciplineres som praksisfelt, af en distancering fra det kommercielle til fordel for det kunstneriske. Hvad det kunstneriske er i sig selv, når det gælder arkitektur, er straks mere vanskeligt. Men det er heller ikke emnet for denne afhandling at afklare dette. I stedet er det essentielt at pege på, at der tilsyneladende blandt det arkitektoniske magtfelts centralt placerede aktører, er en kon-



Som en lille reminder fra indledningen - det Bourdieuske felt kombineret med:

a) Niels Albertsens forslag til en sub-felt forståelse af det danske arkitekturfelt.

b) Min egen indskrivning af parcelhuset i dets forskellige udgaver

sensus omkring det kunstneriske, når det gælder parcelhuse. Her tænker jeg specielt på dommerne i Parcelhuskonkurrencen og på DAL's Arkitekturpolitiske Handlingsplan. Men også på de markeringer der kan læses ud af Lind og Møllers fremstilling af parcelhusets historie og på Christian Colds opfattelse af arkitekten som en generalist, hvis identitet skal bygges op omkring en kunstnerisk selvforståelse. Arkitekten er som en portrætmaler, der skaber til sig selv; hvis Colds fremstilling, når det gælder arkitektens rolle, skal sættes lidt på spidsen.

At der dog ikke er enighed om, hvad det kunstneriske er i sig selv, kan f.eks. ses ud af Christian Colds påpegning af, på den ene side at betragte arkitektens arbejde med skabelsen af en villa som en opgave på lige fod med portrætkunstnerens, mens han på den anden side ikke giver meget for arkitekturen som et kritisk kunstprojekt. Som han siger: *Jeg tror ikke, man behøver at være nede i sølet for at skabe.*

Entasis og Frydkjær levede ikke helt op til at være repræsentanter for henholdsvis det kunstneriske sub-felt og det pragmatiske/økonomiske sub-felt. Umiddelbart er dette måske skuffende i forhold til at få bekræftet forestillingerne omkring klare sub-feltmarkeringer i arkitekturens overordnede magtfelt. På den anden side bekræfter den feltoverskridende praksis, at der måske er noget, som det Bourdieuske perspektiv ikke får fat i. Det er dette 'noget', jeg beskæftiger mig med i afhandlingens 2. del.

Afhandlingens 1. del kan hermed sammenfattes således: Det egenskabsløse hus som spejl afslører arkitekturens opbygning som magtfelt. Et magtfelt der i sin magtudøvelse disciplinerer de involverede aktører til at 'spille spillet'. Egenskabsløsheden er en konsekvens af, at parcelhuset i de fleste tilfælde fremtræder som repræsentant for en arkitektur, der ligger i udkanten eller måske helt uden for det arkitektoniske felt. Det almindelige danske parcelhus bliver et udgrænset fænomen, der netop gennem det at være udgrænset kan anvendes til at fortælle noget om grænsen og den udgrænsende handling. Det Bourdieu ville kalde distinktionen.

Set i relation til mit indledende ønske om at finde en måde, hvorpå det almindelige danske parcelhus kunne blive en naturlig del af arkitekturens felt i Danmark, må jeg konstatere, at det Bourdieuske perspektiv kun bekræfter parcelhuset som et, for det arkitektoniske felt, problematisk fænomen. Parcelhuskonkurrencen bekræftede den distinktionsmekanisme, jeg mener er central i den disciplinære opbygning af det danske arkitektoniske felt. Konkurrenceintentionernes manglende virkeliggørelse vidner yderligere om dette. Der er tale om en væsentlig kulturkløft mellem arkitekter og 'almindelige' mennesker, der ikke ønsker at få praktet arkitekternes livsstil på sig. En kløft der dog ikke altid er lige uoverstigelig.

Når Peter Juul Jensen fra Frydkjær gør opmærksom på, at folk skam gerne vil bo i de arkitekttegnede huse, men at de som regel er for dyre, drejer det sig manglende økonomisk kapital og ikke kulturel. Omvendt når Christian Cold fra Entasis

gerne så arkitekturverdenens hellige værker mangfoldiggjort og spredt til masserne, handler umuligheden i dette ikke om, at det er den økonomiske men den kulturelle kapital, der er en mangel blandt køberne. 'Almindelige' mennesker kan endnu ikke se fordelene ved modernismens huse, men med lidt folkeoplysning vil den kulturelle kapital, der skal være tilgængelig, for at dette er muligt, være en realitet.

Indfrielsen af disse antagelser kræver en samfundsomstrukturering, der ville gøre distinktionsmekanismen overflødig - et klasseløst samfund. Ifølge Bourdieu vil der altid være en distinktionsmekanisme på spil i ethvert samfund, så længe der er en magtelite. Dette betyder i praksis, at den kulturelle og den økonomiske kapital aldrig i tilstrækkelige mængder vil være tilgængelig for det 'brede publikum'. Overklassen vil altid bestræbe sig på at være distingverede i forhold til massen.

Arkitekturens felt kan med rette indplaceres i toppen af Bourdieus magtfelt, hvilket hænger sammen med, at dette felts aktører typisk er i besiddelse af forholdsvis megen kulturel og til tider også økonomisk kapital. I denne sammenhæng ville et klasseløst samfund uden distinktionsmekanismer betyde, at arkitekturens felt ville nivelleres, fordi alle ville besidde den samme mængde kapital.⁴⁸

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Distinktionen - En sociologisk kritik af dømmekraften*, Det Lille Forlag, 1995, pp. 19-20

Målet med denne afhandling er dog ikke at pege på samfundsrevolution som vejen til reassimilering af det almindelige parcelhus i arkitekturens felt. Jeg mener, at vejen er en anden og måske knap så dramatisk.

Del 2

Arkitekturdisciplinen som designpraksis

Introduktion

Første del tog udgangspunkt i disciplinens diskurs, som denne tog sig ud gennem et Bourdieusk perspektiv. Dette kunne efterlade indtrykket af, at Bourdieu ikke interesserer sig for praksis, hvilket ikke er sandt. Faktisk er Bourdieus sociologi tæt forbundet med praksis, med aktørernes handlingsverden. Det er yderligere denne handlingsverdens værdier, der kommer til udtryk i Bourdieus distinktionsskema, der igen kan ses som grundliggende for Bourdieus udsagn om samfundets distingverende opbygning. Det er altså samfundsaktørernes handlinger, der vidner om et distingveret samfund, hvor der, med et populært udtryk, er forskel på høj og lav.

Vore handlinger afspejler altså vore præferencer i forhold til det kulturniveau, hvorpå vi befinder os. Vi kan være 'højkulturelle' eller 'lavkulturelle', eller et sted midt imellem, på vej mod det ene eller det andet. Dette fænomen er emnet for Bourdieus bog *La Distinction* fra 1979, hvor han gennem empiriske analyser af forskellige samfundsgruppers adfærd og værdier udarbejder sit distinktionsskema. Jeg vil ikke gå videre med denne bog her, blot henvise til den som afgørende for forståelsen af Bourdieus distinktionstankegang.

I stedet vil jeg nu vende blikket mod en anden fransk teoretiker, Bruno Latour. Her er praksis ligeledes i fokus, men en anderledes form for fokus, end den man finder hos Bourdieu. Hvor Bourdieu ser verden som konstitueret gennem praksisfelternes forskelle, opfatter Latour verden som konstitueret gennem et kompliceret netværk befolket af aktører, der både, fra et moderne perspektiv, kan betegnes som subjekter og objekter.

Som jeg skrev i indledningen, er det ønsket om at kunne opstille eller pege på en teori eller teoretisering, der kan fungere som en ny retningslinje for arkitekturens disciplinering af praksis, der er målet for denne afhandling. En sådan teori må, for at kunne reassimilere det almindelige parcelhus, ikke skelne mellem 'høj' og 'lav' kultur. Ikke udelukke eller distingvere det pragmatisk/økonomiske fra det kunstneriske/kulturelle. Det må være en non-moderne teori, der ikke arbejder ud fra en vertikalt opbygget fordom om arkitekturen, men derimod arbejder ud fra et horisontalt netværk, der sigter på at belyse, hvordan arkitektur i praksis kan udfoldes.

Anden del er bygget op således, at jeg først introducerer til Latour for her igennem at give et indtryk af det opgør med den moderne tankegang som Latour er eksponent for. Et opgør jeg finder centralt for muligheden af en reassimilering af det almindelige danske parcelhus i arkitekturen, fordi den moderne tankegang simpelthen ikke tillader opløsningen af arkitekturens tre sub-felter. De må nødvendigvis være adskilte fra hinanden, fordi de fundamentalt set, hver især, er eksponenter for grundliggende modsatrettede træk i den moderne stabilisering af vores samfund.

Efter denne Latour introduktion kommer turen til Designteorien. Jeg skriver Design-teori med stort, fordi det er et etableret teoretisk felt inden for arkitekturforskningen. Et felt der kan beskrives, som jeg gjorde det i indledningen:

*Design Methodology [.....] is the study of the principles of practices and procedures of design in a rather broad and generalized sense. Its central concern is with how design both is and might be conducted.*¹

¹ Nigel Cross, *Development in Design Methodology*, The Open University and John Wiley, 1984, i A. Reza Kazemians forord til *International Conference on Theories and Methods of design*, Royal Institute of Technology, Stockholm, 1992, p. 7

Dette betyder, at der fokuseres på studier af de processer, der fører frem til et stabilt 'slutprodukt'. Arkitekturen forstås hermed gennem dens processuelle karakter.

Disse to introduktioner giver baggrundsstoffet for de efterfølgende kapitler her i 2. del. Her søger jeg at analysere mig ind på, hvad en non-moderne pragmatik indebærer i forståelsen af arkitekturen. Dette sker gennem en non-moderne læsning af den praksis, der foregår på den hollandske tegnestue OMA (Office for Metropolitan Architecture), samt gennem en ide om det arkitektoniske laboratorium, inspireret af Latours 'rejse' ind i de videnskabelige laboratorier.

Introduktion til Bruno Latour

Bruno Latour udgav i 1991 bogen *We Have Never Been Modern*.² I denne bog drager han de filosofiske konsekvenser af en forholdsvis ny forskning, Science Studies. Meget kort fortalt har målet med Science Studies været at erfare, hvordan videnskab foregår i praksis. Dette er foregået gennem antropologiske studier af det arbejde der foregår i laboratorier verden over, eller gennem rekonstruktioner af kendte videnskabelige laboratoriers arbejder. Her kan f.eks. nævnes Latours egen rekonstruktion af Pasteurs arbejde med mikrober.

² Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Edition La Découverte, 1991 (engelsk udg. Harvester Wheatsheaf, 1993)

Det gennemgående træk ved Science Studies er forsøget på at vise, hvordan fakta skabes i et videnskabeligt laboratorium. Dette har selvfølgelig bevirket, at mange inden for de hårde videnskaber ikke ser venligt på denne form for forskning, der efter deres mening relativiserer videnskabens adgang til sandhed og objektivitet. Science Studies fremviser netop, hvordan fakta, objektivitet, skabes inden for et kompliceret netværk af interesser og praksisser.

Latour har dog en vigtig indsigelse i forhold til forestillingen om det videnskabelige faktum som en social konstruktion. Fakta er stabiliseringer af viden i et netværk, men denne stabilisering er ikke kun et resultat af sociale interesser, men derimod også af fysiske objekter, der overhovedet gør det muligt at udbrede stabile fakta i tid og rum. (Jeg vil ikke uddybe dette her, idet jeg vender tilbage til dette senere i afhandlingen under diskussionen af arkitektur som en non-moderne praksis). Ikke desto mindre er det i denne forbindelse, at man skal forstå, hvad Latour mener, når han påstår, at vi aldrig har været moderne.

Den moderne verden bygger, ifølge Latour, på dikotomier, der skelner skarpt mellem subjekter og objekter, mellem det sociale og naturen. Denne skelnen bryder Latour, når han introducerer det sociale i videnskaben og videnskabens objekter i det sociale. Der opstår hybrider, der hverken er natur eller kultur, men quasi-objekter, som Latour kalder dem efter Michel Serres. Det skal fremhæves, at det ikke er Latour selv, der fremstiller disse hybrider, de findes i virkeligheden i et stadigt stigende antal, og det er netop denne tiltagende hybridisering, der for Latour tydeliggør den moderne tankegangs begrænsethed. Latour beskriver på første side i *We Have Never Been Modern*, hvordan det truende hul i ozonlaget involverer alt fra meteorologer, kemikere, politikere, freon, køleskabe, tredje verdens lande, fremtidige generationer osv. Han skriver:

*The same article mixes together chemical reactions and political reactions. A single thread links the most esoteric sciences and the most sordid politics, the most distant sky and some factory in the Lyon suburbs, dangers on a global scale and the impending local elections or the next board meeting. The horizon, the stakes, the time frames, the actors – none of these are commensurable, yet there they are, caught up in the same story.*³

³ ibid. p. 1

Den samme historie, hullet i ozonlaget, har altså både sociale og videnskabelige implikationer, hvilket gør det vanskeligt at sige, hvorvidt hullet i ozonlaget er et videnskabeligt eller politisk spørgsmål. Eller mere radikalt, er hullet i ozonlaget et natur- eller kulturfænomen? Dette spørgsmål er grundliggende i en moderne verdensforståelse, hvor alle spørgsmål enten må afgøres gennem videnskabens objektivitet, eller gennem det sociale subjektivitet. Enten foreligger der en sand ydre objektiv verden, der kan afgøre spørgsmålet, eller også må vi søge sandheden i vores indre.

Denne konstruktion har været gældende for den moderne vesterlandske tankegang i ca. 400 år, siden den franske filosof Descartes søgte absolut sikkerhed i sin viden. Dette er da også startpunktet i Latours senest udkommende bog på engelsk *Pandora's Hope – Essays on the Reality of Science Studies*⁴, hvor Latour indledningsvis på foranledning af en ven, rejser det grundliggende spørgsmål – 'Do you believe in reality?'. Spørgsmålet er centralt i forhold til Science Studies, der angiveligt ser verden og dermed realiteten som en relativ konstruktion, modsat et objektivt ydre faktum. Latours umiddelbare svar er: *ja, selvfølgelig tror jeg på realiteten*, hvilket skal ses i forlængelse af Latours egen fremstilling af, hvad Science Studies har formået:

*If Science Studies has achieved anything, I thought, surely it has added reality to science, not withdrawn any from it. Instead of the stuffed scientists hanging on the walls of the armchair philosophers of science of the past, we have portrayed lively characters, immersed in their laboratories, full of passion, loaded with instruments, steeped in know-how, closely connected to a larger and more vibrant milieu. Instead of the pale and bloodless objectivity of science, we have all shown, it seemed to me, that the many nonhumans mixed into our collective life through laboratory practice have a history, flexibility, culture, blood - in short, all the characteristics that were denied to them by the humanists on the other side of the campus.*⁵

Set fra videnskabens perspektiv ser det dog lidt anderledes ud, som vennens spørgsmål til Latour antyder. 'Do you believe in reality' antyder nemlig, at Science Studies ikke tror på realiteten, men derimod, som nævnt, anser viden for at være en konstruktion, og det er i realiteten denne konstruerethed Science Studies er ude på at afdække, når videnskaberne studeres. Hermed relativiserer Science Studies videnskabernes objektivitet, og internaliserer sandheden om verden 'derude' til et spørgsmål om sociale konstruktioner af kollektiver. Dette billede er ifølge Latour skræmmende forkert og udspringer af, at videnskaberne tænker i moderne dikotomier, holdt på plads af det grundlæggende skel i det moderne mellem subjekt og objekt, mellem en indre verden og en ydre verden.

Je pense donc je suis - jeg tænker, altså er jeg, er i denne sammenhæng en symptomatisk sætning i moderne filosofi. Den er grundlæggende i den forstand, at den giver et tilsyneladende sikkert, eller absolut fundament for erkendelsen. Det er en indre sikkerhed, en subjektets sikkerhed, der går forud for al anden erkendelse. Latour beskriver denne situation som *brains in wats*, hvilket oversat til

⁴ Bruno Latour, *Pandora's Hope – Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, 1999

⁵ *ibid.* pp. 3-4

dansk betyder noget i retning af *hjermer i kar*.⁶ Men hvad er det for en sikkerhed, subjektet opnår ved at se sig selv som adskilt fra verden 'derude', og hvorfor er denne adskillelse nødvendig? At vi kan betvivle alting, undtagen at vi tvivler, er for Latour en villet reduktion af vores levende verden, der har et helt andet mål end sikker indsigt i det absolutte. Hvad er subjektets sikkerhed om egen eksistens værd, når det befinder sig som en hjerne i et kar, der fortvivlet ser på en verden 'derude' og konstant forsøger at genetablere forbindelsen til denne?

⁶ ibid. p. 4

Latour påpeger, at forsøget på at reetablere forbindelse mellem verden 'derude' og subjektet, fanget som en hjerne i et kar, har været drivkraften for den vesterlandske filosofi siden Descartes. Det bizarre er ifølge Latour, at reetableringen af denne sikkerhed er foregået under forudsættelse af subjektets adskillelse fra verden som en reel adskillelse, som en nødvendig betingelse. Dette kan f.eks. ses i Kants filosofi, der med den kopernikanske vending fuldstændig tager adskillelsen på sig, og i stedet lader subjektet 'forme' verden gennem kategorier, der etableres a priori, forud for sansernes forbindelser til verden.⁷

⁷ ibid. p. 6

I denne ekstremt forkortede udgave af den europæiske filosofihistorie peger Latour på, hvordan forestillingen om samfundet opstår som et neo-kantiansk fænomen, hvor det transcendentale ego afløses af kollektiver af egoer, der tilsammen danner et samfund. Det er socialitetens 'mellemkomst', der giver subjektet, eller egoet, nye kategorier at forstå og skabe verden gennem; men der er stadigvæk tale om a priori kategorier. Det er her man finder den grundliggende forskel mellem Bourdieus samfundssyn, som jeg nævnte tidligere og Latours. Bourdieu tager den moderne adskillelse som grundliggende i sit samfundsbillede, hvilket for Latour resulterer i, at Bourdieu ser samfundet som en a priori magtstruktur, som et faktum 'derude', der kan afdækkes gennem empiriske studier. Der er tale om et socialt faktum ikke et 'naturligt'. Bourdieu spiller i denne sammenhæng modernitetens dobbeltspil, som Latour afdækker i *We Have Never Been Modern*. Det er et dobbeltspil, der med Latours ord er konstituerende for moderniteten og dermed garanterer en magtfordeling mellem henholdsvis natur- og kulturvidenskaberne. Den 'moderne konstitution' kan beskrives som vist på næste side, ifølge Latour:

Konstitutionen sikrer altså, at både samfundsvidenskaberne og naturvidenskaberne kan påkalde sig både transcendens og immanens, når det er påkrævet. På denne måde kan Bourdieus samfund på en gang determinere den enkelte aktør, samtidig med at denne gennem refleksion kan løsrive sig og ændre dette. Samfundet er altså på en gang et transcendent faktum og en immanent konstruktion. Denne dobbelthed 'glemmes' med den officielle moderne verdensforståelse på trods af, at den faktisk, ifølge Latour, er konstituerende for samme.

Objekterne og menneskenes verden skal holdes adskilt for at opretholde en moderne verden. På denne måde forbliver der en objekternes verden 'derude', afskåret fra det subjektive sociale. Det er dette forhold, der sætter sig igennem i det sociale magtfelt, når de, der har tilstrækkelige ressourcer, megen kapital, kan distancere sig fra den objektive nødvendighed, mens de, der ikke har tilstrækkelig

kapital, underlægges samme. Rige mennesker kan betragte objekter med en distanceret holdning, der ikke er mulig for de fattige. Den refleksive løsrivelse fra samfundets deterministiske struktur bliver altså sværere, jo mindre man har mulighed for at forholde sig distanceret til sin omverden.

Bourdieu's påpegning af det distancerede blik's magtudfoldelse er i denne sammenhæng centralt. Henvisningen til det objektive analyserende blik's næsten videnskabelige status holder populismen på afstand, idet denne ikke fokuserer på magtudfoldelse, men på umiddelbar behovstilfredsstillelse. Der ligger altså i Bourdieu's fremstilling en angst for hoben, 'the mob'. Det er selvfølgelig ikke Bourdieu, der har en angst for hoben, men derimod de distingverede, overklassen, dem der besidder magten, enten i form af økonomisk eller kulturel kapital.

⁸ ibid. p. 10

Det er ifølge Latour den samme angst, der styrer videnskabernes behov for objektivitet. Han henviser i *Pandora's Hope* til Platon dialogen Gogias⁸, hvor Sokrates og Callicles fører en dialog over emnet magt. Spørgsmålet er, hvorvidt fornuften eller fysiske kræfter skal bestemme magtfordelingen og dermed adgangen til goderne i et samfund. For Callicles drejer magtfordelingen sig om storhedens ret til at dominere. Dette er ifølge Latour et tidligt eksempel på social darwinisme, hvor den stærkeste også er den, der har ret til mest. Problemet er blot, at storhed ikke nødvendigvis, som moralsk fornuft, knytter sig til en enkelt person, men at storhed også kan knyttes til hobens fysiske styrke. Sokrates, på den anden side, er bekendt med dette problem og placerer derfor sin definition af storhed et andet sted. Hans storhed er den geometriske fornuft, der hersker over både guder og mennesker. Lighed er hermed ikke et anliggende for mennesket selv, men en geometrisk nødvendighed sat af kosmos. Det Sokrates her gør, er at placere spørgsmålet om magtfordelingen 'derude', hvor det bliver objektivt og dermed over guder og mennesker.

⁹ ibid. p. 13

*To avoid the threat of a mob rule that would make everything lowly, monstrous, and inhuman, we have to depend on something that has no human origin, no trace of humanity, something that is purely, blindly, and coldly outside of the City. The idea of a completely outside world dreamed up by epistemologists is the only way, in the eyes of moralists, to avoid falling prey to mob rule. Only inhumanity will quash inhumanity. But how is it possible to imagine an outside world? Has anyone ever seen such a bizarre oddity? No problem. We will make the world into a spectacle seen from the inside.*⁹

Relativisme

Når Science Studies, som Latour forstår det, taler om relativisme, er det ikke en postmoderne relativisme, hvor *anything goes*, fordi alting alligevel er et selvstændiggjort sprogspil uden relation til en bagved liggende realitet, men derimod en relativisme, der bygger på en non-moderne verdensopfattelse, hvor der aldrig nogensinde har været en objektiv verden 'derude', adskilt fra en social og subjektiv

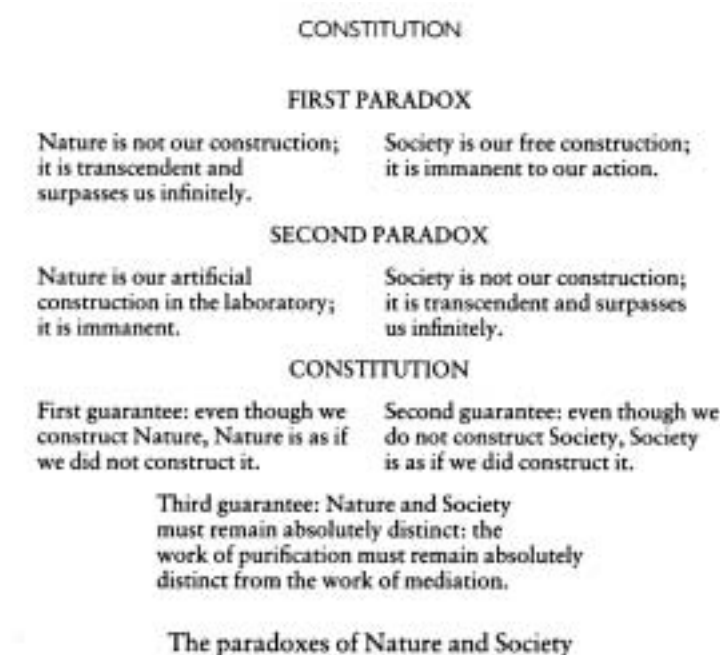
verden 'herinde'. Den relativisme, der knytter sig til Latours opfattelse af Science Studies, kan snarere beskrives som relationisme, hvor det er de interne relationer i et netværk, der er på spil, mere end relationerne mellem en dennesidig aktør og en hinsides realitet. Latour beskriver selv den non-moderne situation således:

*We long neither for the absolute certainty of a contact with the world nor for the absolute certainty of a transcendent force against the unruly mob. We do not lack certainty, because we never dreamed of dominating the people. For us there is no inhumanity to be quashed with another inhumanity. Humans and nonhumans are enough for us. We do not need a social world to break the back of objective reality, nor an objective reality to silence the mob.*¹⁰

¹⁰ *ibid.* p. 15

I relation til Bourdieu betyder dette, at Latour ikke tager udgangspunkt i f.eks. rene magtrelationer styret af forestillingen om 'høj og lav kultur', når det gælder studier af samfundet. Latour vil heller ikke tage udgangspunkt i et a priori begreb om samfundet, men derimod studere den handlingsverden som forskellige aktører indgår i. Disse aktører vil være både humane og non-humane, altså det der med en moderne betegnelse hedder objekter eller ting. En beskrivelse af dette finder man i artiklen 'On Interobjectivity'.¹¹ Det er en indgangsvinkel til studier af samfundets forskellige handlingsverdener, der bygger på det Latour sammen med sin kollega Michel Callon betegner Aktør-Netværks Teori. I forkortet version ANT. Tanken er, at man kan tale om et non-moderne kollektiv, der inkluderer både humane og non-humane aktører. Et kollektiv der som kollektiv stabiliseres gennem interaktionen mellem de forskellige aktører. Der kan således aldrig blive tale om

¹¹ Bruno Latour, 'On Interobjectivity', i *Mind, Culture, and Activity*, vol. 3, nr. 4, 1996



Latours skematiske påpejning af den moderne konstitutions dobbelte garanti. Skemaet er fra *We Have Never Been Modern*.

rene sociale interaktioner, idet både humane og non-humane aktører vil være tilstede som materielle entiteter i tid og rum. Der vil være en fortid og en fremtid, et tids-rum, spændt ud af de forskellige aktører, der overhovedet muliggør den sociale interaktion. Dette har altid været problematisk for socialvidenskaberne at erkende, for som Latour skriver:

*Indeed, for the human sciences, things have become untouchable since, with the exact sciences, they became 'objective'. After this split, operated in the modern period, between an objective world and a political world, things could not serve as comrades, colleagues, partners, accomplices or associates in the weaving of social life. Objects could only appear in three modes: as invisible and faithful tools, as the determining superstructure and as a projection screen.*¹²

¹² ibid. p. 235

For Bourdieu optræder objekterne i *Distinktionen* som projektionsskærme, hvorpå det sociale projicerer sine værdier. I den forstand kommer objekterne aldrig 'ind' i det sociale spil som egentlige aktører. Det sociale drejer sig om magtrelationer og ikke om, hvordan humane og non-humane aktører interagerer.

Følger man ovenstående diskussion, kunne man spørge, om arkitekturens praksis skal disciplineres gennem objektivitet, subjektivitet eller måske gennem en non-moderne relativisme/relationisme, hvor der ikke skelnes mellem subjekter og objekter og dermed heller ikke mellem hoben 'herinde' og den objektive magt 'derude'.

Som antydnet synes tiden ifølge Latour at være løbet fra den moderne model, når det gælder forståelsen af verden og dermed også arkitekturen. Måske er der netop et behov for at forsøge at se arkitekturen på samme måde, som Science Studies har forsøgt at se naturvidenskaberne. Som et komplekst netværk af praksisformer, der sammenblander humane og non-humane aktører. Hvor den arkitekturteori, der søgte at forstå arkitekturen inden for modernitetens rammer, konstant løb panden mod konstitutionens skizofrene overenskomst, synes en anden vej i dag mere farbar. Det er ikke længere tid til, at skændes om arkitektur er videnskab, kunst eller kultur. Derimod er det tid til at se arkitekturen som den foruroligende hybrid, den egentlig er. Det quasi-objekt der sammenblander alle modernitetens adskilte sfærer og endda finde glæde ved den malstrøm, der her ses. Det er en interesse for arkitekturen som et dynamisk fænomen, mere end en interesse for arkitekturen som et statisk monument.

Med andre ord er der fra denne synsvinkel ingen pointe i at forfølge det Bourdieuske perspektivs tredeling af det arkitektoniske felt i et kunstnerisk, et professionelt og et pragmatisk/økonomisk. Og den selvopfattelse, som den danske arkitekturdiskurs gav udtryk for i 1. del, kan fra et non-moderne synspunkt netop ses som udtryk for, hvordan der nødvendigvis fra et disciplinært synspunkt må tænkes og handles inden for rammerne af den moderne konstitution. At denne tænkemåde, så spreder sig som disciplinære ringe i vandet gennem fagets udøvelse af praksis, giver blot endnu mere grund til at problematisere den moderne opfattelse af fagets disciplinering.

Designteori

I denne 2. del af afhandlingen rettes interessen mere specifikt mod, hvordan arkitekturens praksis forstås og forklares. Der gøres et forsøg på at levere et indblik i, hvordan arkitektur egentlig skabes. Et indblik der, som tidligere nævnt, må ses på baggrund af en allerede etableret disciplinær diskurs inden for dette felt – Designteori. Denne form for teori forsøger at sige noget eksplicit om arkitekturens og designverdenens skabelsesprocesser og adskiller sig dermed fra den arkitekturteori, der beskæftiger sig med den historiske og samfundsmæssige indplacering af arkitekturens 'slutprodukter'.

Når jeg bringer Designteorien på banen i denne sammenhæng, skal det ses i relation til Latours non-moderne forståelse af praksis, som denne viser sig i ANT. Designteoriens emne er arkitekturens praksis, dens processuelle karakter. Den er et forsøg på at sige noget om, hvordan designhandlingen foregår og bør foregå. Som tidligere nævnt er ANT'en ikke normativ, men ikke desto mindre mener jeg, at Latours opgør med den moderne tankegang i *We Have Never Been Modern* nødvendigvis må have nogle normative implikationer i form af anderledes måder at se og forstå praksis på.

Som tidligere nævnt er der også et skift i forståelsen af arkitekturen fra et vertikalt Bourdieu'sk samfundsperspektiv til et Latour'sk horisontalt praksisperspektiv. I et forsøg på at understøtte overgangen fra det Bourdieu'ske perspektiv til det Latour'ske, diskuterer jeg i denne del, de implikationer den kantianske æstetik har for den vertikale feltopbygning, og ikke mindst relevansen og rigtigheden af denne, socialt set, vertikale æstetik.

Designteorien repræsenteres primært af Peter G. Rowes bog *Design Thinking*.¹ Dette er selvfølgelig ikke en fuldstændig dækkende beskrivelse af, hvad Designteori er, men inden for rammerne af denne afhandling er denne bog efter min mening central, da den både beskæftiger sig med praksis som et spørgsmål om, hvordan man designer og med praksis som et spørgsmål om, hvorfor man designer. To perspektiver der ligger tæt op ad Latours og Bourdieus. Latour interesserer sig for, hvordan praksis foregår i laboratoriet for at forklare, hvorfor videnskaben fremtræder, som den gør, mens Bourdieu interesserer sig for, hvorfor samfundet er opbygget, som det er, for at forklare hvordan samfundets aktører kan fremtræde, som de gør.

¹ Rowe, Peter G., *Design Thinking*, MIT Press, 1987 (Peter G. Rowe er rektor for Department of Urban Planning and Design på Harvard Graduate School of Design).

Hvordan og hvorfor?

Peter Rowe peger på to typer af Designteori. Den ene fraktion interesserer sig for at beskrive, hvordan designprocessen finder sted, mens den anden fraktion synes interesseret i at bestemme, hvorfor designprocessen finder sted - søge mening kunne man måske sige. Rowes bog deler sig i to dele, hvor den første del beskriver, hvordan Designteori, der beskriver designprocessens procedure, tager sig ud. Der fokuseres her på midlet mere end målet. Den anden halvdel af bogen (de sidste to kapitler) fokuserer på Designteori som et spørgsmål om målet; hvorfor formgive frem for hvordan formgive.

Forskellen mellem hvordan og hvorfor fokuseringen kan også beskrives som en forskel på deskriptive og normative teorier. Deskriptive teorier er interesserede i processer og midler til problemløsninger, mens normative teorier søger at begrunde en bestemt målrettet arkitekturposition. Dog kan deskriptive teorier også være normative, hvis de foreskriver bestemte designløsninger i forhold til en given omstændighed. Den væsentlige forskel på disse teorier og de der er normative i forhold til at definere en arkitekturposition, er at de første beskæftiger sig med arkitektur/design som processer, mens de sidste beskæftiger sig med en historisk og samfundsmæssig indplacering af designets 'slutprodukt'. I dette sidste tilfælde kan en bygning f.eks. ses som udtryk for en bestemt politisk holdning eller en religiøs overbevisning. Den kan med andre ord indskrives i Bourdieus distinktionsmekanisme, ved at være projektionsskærm for en bestemt gruppes værdier.

Procesorienteret Designteori – Hvordan? Fra mekanisk til heuristisk, kreativ formgivning

Går man mere i dybden med den procesbestemte Designteori-opfattelse, fremhæver Rowe et skel mellem to forskellige synsvinkler, der kan spores i dette århundrede.² Begge tager udgangspunkt i teorier om problemløsning. Den ene retning peger mod beskrivelsen af en kognitiv, mental proces, når det gælder problemløsning, mens den anden peger i retning af behavioristiske beskrivelser af levende organismers adfærd. Den behavioristiske problemløsningsteori byggede ifølge Rowe på simple empiriske data omhandlende 'stimulus-respons' forsøg.³ Denne tilgang til en forståelse af designprocessen var i høj grad inspireret af datidens positivistiske videnskabsopfattelse og søgte i overensstemmelse hermed at holde sig til det iagttagede, ved at lade objekternes handlinger tale. Denne form for videnskabeliggørelse i forståelsen og beskrivelsen af designprocessen førte hurtigt den opfattelse med sig, at designprocessen kunne beskrives med videnskabelig, logisk præcision.⁴ Det var en opfattelse, der gik ud fra, at problemets analyse og klargøring ville være lig designets resultat.

² ibid. p. 41

³ ibid. p. 44

⁴ ibid. - Se figur 13 p. 48

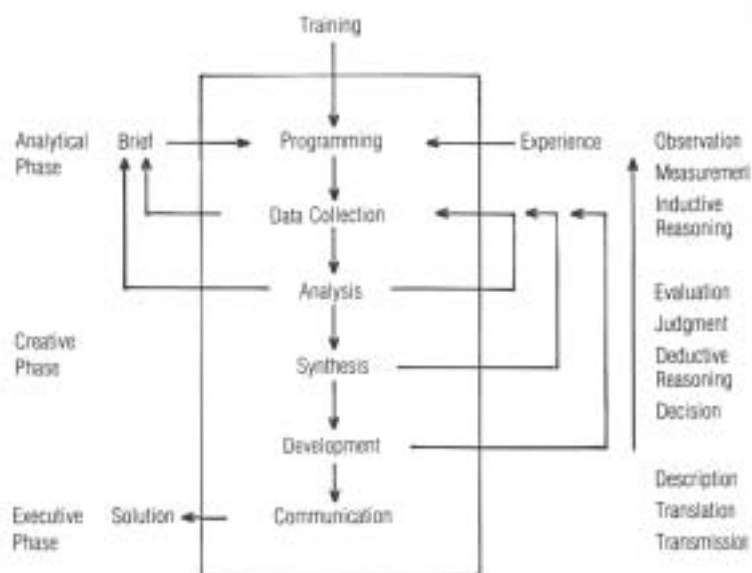
Et af de ekstreme eksempler på denne opfattelse var den tyske designer Tomas Maldonado, der gik fra en deskriptiv Designteori mod en normativ, idealiseret. Rowe beskriver det således:

.....Here such speculation moved beyond description and explanation of design behavioir into the realm of idealization. Not only was the possibility of a 'scientific' and totally objective approach toward design seriously entertained, it became a goal in itself. A confident sense of rational determinism prevailed; the whole process of design, it was believed, could be clearly and explicitly stated, relevant data gathered, parameters established, and an ideal artifact produced.⁵

⁵ Ibid. p. 49

Rowe nævner i forlængelse af Maldonado også designteoretikeren Bruce Archer, der arbejdede ud fra overbevisningen om en 'oplysning' af designprocessen. Her er der dog sket visse indrømmelser i forhold til den mekanistiske/deterministiske model, som Maldonado promoverede. Archer tillader 'feedback loops' i sin model af designprocessen, hvilket i praksis betyder, at han accepterer, at designprocessen ikke er deterministisk - der kan tages fejl. Alligevel er der stadig en tydelig rationalisme tilstede i forståelsen af designprocessen.

Den behavioristiske problemløsningsmodel løb så at sige panden mod muren, da det efterhånden blev tydeligt, at 'stimuli-respons' argumentet ikke altid artede sig som forventet i empiriske forsøg. Rowe nævner det kendte forsøg, hvor en mus (eller et andet dyr) sættes fri i det ene hjørne af en labyrinth, mens en 'præmie' placeres i det modsatte. Ifølge behavioristerne skulle musens adfærd berette om



Archer's model of the stages of a design process.

Bruce Archers diagram der viser , 'feedback loops' som en del af designprocessen.

den lige vej til præmien, men det bemærkelsesværdige var, som nogle kritikere påpegede, at musen ofte stoppede ved forgreningerne i labyrinten for at 'overveje' hvilken vej, den nu skulle prøve. Dette indikerede for kritikerne, at musen opbyggede et mentalt kort over labyrinten gennem en trial/error proces. En erkendelse der skulle anspore en opprioritering af kognitive, mentale processer i beskrivelsen af designprocessen som en 'problemløsningsadfærd'.

En kognitiv, mental proces, når det gælder problemløsning, finder ikke sin beskrivelse i positivistiske empiriske beskrivelser af adfærd, men i overvejelser over logiske modeller over beslutningsprocesser - deraf betegnelsen 'Information processing theory of problem solving'.⁶ Generelt gælder det ifølge Rowe: a) at et problem kan beskrives som et 'rum af forskellige vidensstilstande', der hver for sig er løsninger på tidligere problemer. b) Herudover må en 'generativ proces' være tilstede for at få problem-rummets input til at skabe et output. c) Der må eksistere en 'test procedure', der kan afgøre kvaliteten af den generative proces' output.

⁶ ibid. p. 51

Problemløsningsproceduren kan indskrives i et trædiagram, hvor hvert valg frasorterer andre muligheder. Problem-rummets vidensstilstande udgør forgreningerne i træstrukturen. Det er herfra, nye generative processer skal skabe nye vidensstilstande osv. Denne træstruktur kan eksemplificeres, som Rowe gør det, gennem en hverdagsbeslutning, hvor der skal tages stilling til transportmåden til en arbejdsplads. Problem-rummet indeholder alle de kendte former for transport såsom bil, bus, tog, cykel osv. Det overordnede problem, eller det første man tager stilling til, er selvfølgelig, om man overhovedet vil tage af sted, men når først dette problem er løst, kommer selve transportformen. Transportformen kan dog være afhængig af tidspunkter og afstande, der må tages med i betragtningen for at opnå et optimalt resultat. Var det f.eks. en søndagstur i skoven, ville man måske foretrække cyklen frem for bilen. Men turen til arbejdspladsen er som regel underlagt et ønske om minimalisering af transporttid.

Rowe gør i denne sammenhæng opmærksom på, at man selvfølgelig ikke foretager denne slags grundliggende problem-rums formuleringer hver morgen, men at man derimod opnår en erfaring eller vane, der gør, at man automatisk ser bort fra andre muligheder. Men strukturen er tilstede som et muligt løsningsrum hver morgen.

De kognitive processer, der muliggør opretholdelsen af vaner, overser altså let, og med rette kunne man indskyde, hvor komplekse forholdsvis enkle opgaver egentlig kan være. Måden at løse disse problemer på viser sig ofte, jævnfør træmodellen, som en serie af beslutninger. Dette kan ifølge Rowe føres tilbage til begrænsninger i vores korttidshukommelse. Rowe skriver:

*For instance, the well-documented limits on shortterm memory - the kind of memory that handles data associated with immediate recall in connection with a particular task - are placed between 4 and 11 'chunks' of information. Because the capacity of our shortterm memory is so circumscribed, complex problem-solving activities requiring extended attention are likely to be performed in a serial fashion.*⁷

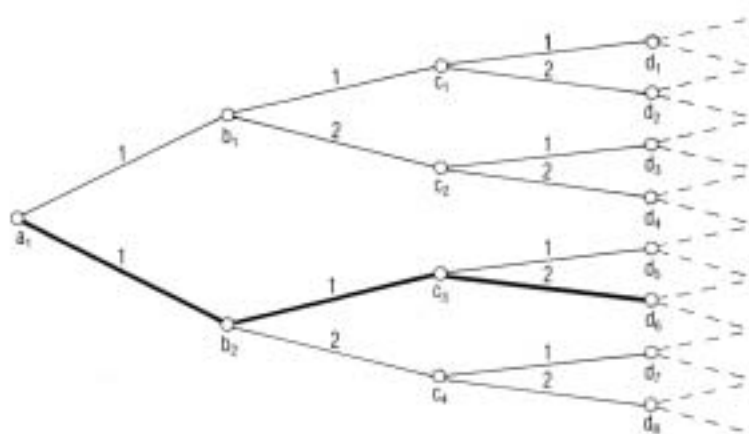
⁷ ibid. p. 55

Man springer med andre ord ikke direkte fra problemets lokalisering til dets løsning, hvis der er tale om et kompliceret problem. Der er derimod tale om en serie af beslutninger. Dette er oftest tilfældet i forbindelse med en designopgave, med mindre man anvender faste typeløsninger. Med et lille sidespring til typehusfirmaet Frydkjær kunne designprocessen her siges at involvere bygherren i det omfang, som han/hun foretager beslutninger på baggrund af Frydkjærs eksisterende typer. Eksistensen af typerne reducerer med andre ord kompleksiteten i problemrummet. Hos Entasis arkitekterne insisterede Christian Cold på arkitektens suverænitet i designprocessen, hvilket selvfølgelig reducerer problemrummet i den forstand, at andre humane aktører udelukkes. Anvendelsen og præferencen for den modernistiske arkitektur giver ligeledes nogle typiseringsfordele her.

Problemløsningsadfærd

Ser man mere specifikt på arkitekturens verden, er der foretaget undersøgelser, af de processer arkitekter gennemgår, når de løser et designproblem. Disse undersøgelser har bl.a. ledt til computerprogrammer, der 'hjælper' designeren i løsningen af problemet. Baggrunden for disse undersøgelser er stadigvæk 'The Information Processing Theory of problem Solving', hvilket vil sige, at der fokuseres på designprocessens logiske opbygning som en kognitiv bearbejdning af informationer. Ud fra denne baggrund beskrives designerens kognitive adfærd som bestående af tre led:

1. Repræsentation af problemet - hvilket kan karakteriseres som en strukturering af det tidligere nævnte problem-rum. (problem-representation problem)
2. Generering af løsninger - hvilket betyder udarbejdelse af løsningsforslag. (solution-generation problem)
3. Evaluering af løsnings-kandidater - hvilket betyder at forholde de forskellige løsningsforslag til et ønsket resultat. (solution-evaluation problem)



Designprocessen set som en række valg, der forgrener problemets løsning ud i en træstruktur.

Det fremgår af ovenstående, at alle tre led i sig selv udgør problemer, hvilket skal ses som et udtryk for, at de hver især består af et rum af videnstilstande. Således skal der f.eks. træffes beslutning om hvilken strategi, der skal anvendes til at generere løsningsmodeller. Rowe nævner i denne forbindelse tre forskellige løsningsmodeller:

1. trial-error
2. generate and test
3. means ends analysis

1. Trial-error proceduren er den mest simple form for problemløsningsmodel, man kan forestille sig. Hver gang et problem går i hårdknude, begynder man forfra uafhængigt af de erfaringer, man ellers har draget af arbejdet indtil nu. Dette vil f.eks. sige, at man i forsøget på at løse et puslespil, begynder forfra, hver gang en brik synes at passe dårligt med de øvrige. Løsningen skal kort sagt nås i et stort spring, uden mellemregninger.

2. Generate-and-test proceduren har samme udgangspunkt som trial-error proceduren, dog tages mellemregningerne til efterretning, hvilket vil sige, at der opbygges en erfaring, der gennem flere forsøg skulle gøre en løsning mulig. Puslespillet løses altså ikke på en gang, i et stort spring, men gennem en række forsøg, der tages til efterretning.

3. Means-end analysis proceduren går endnu et skridt videre i forhold til generate-and-test proceduren. Means-end analysis er bygget op over tre led: a) Et foreskrevet sæt handlingsregler (means). b) Et foreskrevet sæt af mål (ends). c) Et foreskrevet sæt af beslutningsregler. Disse tre led betyder, at designet nærmest ligger i faste rammer fra begyndelsen, idet både mål og middel er fastlagt fra begyndelsen. Rowe påpeger, at denne form for designstrategi er den, vi finder i mange af de gamle traktater fra bl.a. Blondel, Perrault og senere Durand.

Generelt skal det fremhæves i denne sammenhæng, at Peter G. Rowe forholder sig målrettet, rationalistisk til designopgaven som et problem, der skal løses. Designteoretikeren Donald Schön, som jeg vender tilbage til, ville nok lægge mere vægt på selve formuleringen af problemet, dets indramning, for derigennem at understrege problemformuleringens betydning for at nå en løsning på et designproblem.

Heuristik

Problemløsningsadfærden, som den er beskrevet i det ovenstående, mangler et vigtigt element for at være andet og mere end måder, hvorpå designeren erkender problemet, hvormed der arbejdes. Spørgsmålet om, hvordan man udarbejder og evaluerer forskellige løsningskandidater, består stadigvæk. Dette spørgsmål

er mest tydeligt i generate-test og means-end-analysis procedurerne for problemrummets beskrivelse. Designproblemer løser desværre ikke altid sig selv, når blot problemets rum og struktur er klarlagt. Deskriptioner er ikke nok. Rowe påpeger, at forskellige former for regler og principper involveres, når det skal evalueres, hvilken vej designprocessen skal følge. Normativitet er nødvendigt for at træffe valg. Disse regler og princippers anvendelse karakteriserer Rowe som heuristik. Rowe henviser til Newell, Shaw and Simons udlægning af dette begreb i deres artikel fra 1967 – 'The Process of Creative Thinking'.⁸

⁸ Newell, Allan, J. C. Shaw, Herbert A. Simon, 'The Process of Creative Thinking' i *Contemporary approaches to creative Thinking*, , Atherton Press, 1967, pp. 63 - 119

*To Newell, Shaw, and Simon, a heuristic is any principle, procedure, or other device that contributes to reduction in the search for a satisfactory solution.*⁹

⁹ Rowe op. cit. p. 75

Og længere nede på samme side står der:

*In short, heuristics is a term that is applied to specific problem-structuring devices ranging from explicit decision rules of the type discussed earlier to a wide variety of analogies, analogues and models.*¹⁰

¹⁰ ibid. cit. p. 75

Disse forholdsvis brede formuleringer af, hvad heuristik indebærer, tager udgangspunkt i ordets etymologiske ophav. Heuristik kommer af det græske ord *heuriskein*, der betyder 'at opdage'. At opdage bliver ifølge Rowe ofte til et spørgsmål om at 'afgøre ved regel', hvad det næste skridt må være i en problemløsnings-situation. Dette fænomen refererer Rowe til som heuristisk teknologi. Men som tidligere nævnt er det ikke alle typer problemer, eller designopgaver, der på forhånd kan kortlægges og overskues; derfor er det væsentligt at fastholde, at den heuristiske opdagelsesform er andet og mere end en teknologi.

Designproblemer, der ikke kan overskues eller kortlægges på forhånd som et simpelt problem-rum, kan være kendetegnet ved at evaluerings-kandidater må hentes udefra. Enhver designproces kan gå i hårdknude, fordi løsningen ikke umiddelbart stråler ud af de foreliggende kendsgerninger. Rowe ser løsningen til dette fænomen i en erkendelse af, at designerens heuristiske metode bryder grænserne for en objektiv, mekanistisk formuleret problemløsningsteori. Indholdet af denne form for teori var bl.a. det, der blev præsenteret i det ovenstående under emnerne trial-error, generate-and-test, means-ends analysis. Disse havde som forudsætning et klart defineret problem-rum, der kunne kortlægges og beskrives objektivt, men som de fleste designere sikkert har erfaret, gælder denne forudsætning kun sjældent. Rowe skriver:

*Therefore, in the matter of heuristic reasoning it is not simply a case, as the information processing theorists would seem to suggest, of isolating problem-solving circumstances and setting them over against a similarly abstracted set of actions and purposes.*¹¹

¹¹ ibid. pp. 76-77

Man kan med Rowe formelt stille det op således, at X repræsenterer problemet, Y handlingen og Z omstændighederne. En mekanisk eller teknologisk

problemløsningsmodel ville forudsætte, at Y udelukkende bestemmes inden for problem X's område og i klar relation til Z. Dette betyder, at handlingen, der f.eks. er et designforslag, udelukkende betragtes som en intern relation i problem-rummet, og følgelig at problem-rummet er klart og overskueligt, således at handlingen Y kan deduceres objektivt. MEN ofte, som før nævnt, hentes handlingen eller designideen udefra i forhold til problem-rummets elementer X og Z. Man får altså et autonomt Y, kunne man sige. Dette autonome Y hjælper med til at reformulere og restrukturere problem-rummet, når det går godt, og når det går skidt forkastes dette og et nyt introduceres. Heraf opstår rekursiviteten i Archers diagrammatiske fremstilling af designprocessen.

*For unless the entire problem at hand can be solved using strictly problem-oriented constraints, we have to step outside the known problem context in order to continue problem-solving activity.*¹²

¹² ibid. p. 79

'Constraints', eller på dansk restriktioner, skal i denne sammenhæng ses som det, der muliggør problemets afgrænsning. Disse er altså ikke nødvendigvis negative, men kan derimod siges at have den kvalitet at gøre problemet operationelt, idet de kan være med til at definere problemet klart.

Ovenstående kan måske gøres mere klart ved at henvise til Frydkjær endnu en gang. X repræsenterer problemet, at et hus skal bygges. Y er en af Frydkjærs allerede eksisterende typer. Z er en kunde, der gerne vil have et hus. Hvis kunden ønsker en foreliggende type uden ændringer, kan Y siges at være defineret inden for X's område, idet kundens ønske Z står i direkte objektivt forhold til den måde, hvorpå Frydkjær normalt bygger huse. Ønsker kunden derimod ændringer, opstår der et misforhold mellem X og Z, idet Y som handling ikke direkte formidler kundens ønske. Han/hun ønsker et hus, men ikke Frydkjærs eksisterende typer. Der skal bygges et hus X, men Y formuleres nu i forhold til kundens eksterne referencer. Z, der står for kundens ønsker i dette tilfælde, føjer sig ikke til X, men yder modstand, hvilket kan spores i Y-handlingen.

Når Peter Juul Jensen fremhævede, at arkitekten lige skulle skitsere på en kundes ønsker for, at han kunne hive handlen i land, kunne dette i denne sammenhæng oversættes til noget i retning af, at arkitekten skulle anvende en heuristik på Y. Opdage nye muligheder end de, der normalt ligger i firmaets typer.

Rowe giver i sin bog en række bud på, hvad heuristik vil sige i en designproces. Han beskriver heuristikens funktion som det, vi også kender som analogier, løsningsbilleder eller formgivningsregler. Mere præcist opstiller han fem klasser af heuristik:

1. Antropometriske analogier: Denne form for analogi anvender en mental konstruktion af menneskekroppen til at vejlede designprocessen. Eksemplet her kan være designeren, der skal formgive en trappe og gør dette ud fra en umiddelbar forestilling om en menneskekrop, der bevæger sig op ad eller nedad en trappe.

2. Bogstavelige analogier: Denne form for analogier 'låner' fra eksisterende former, som designeren kender til. Disse kan ifølge Rowe underopdeles i to:

- a) Ikoniske - Lighed i formudtryk. Ses eksempelvis i Le Corbusiers Ronchamp kirke, hvor taget henter forminspiration fra en krabbeskal.
- b) Kanoniske - Reference til ideelle proportionssystemer. Disse kan være de platoniske solider, hvis anvendelse bl.a. kendes fra revolutionsarkitekter som LeDoux og Boullé.

3. Miljø relationer: Analogien skal her findes i det, vi forstår ved funktionalismen. Forestillingen om at menneskets adfærd kan omsættes i en hensigtsmæssig form.

4. Typologi: Analogien hentes her fra ahistoriske principper gennem studier af tidligere tiders problemløsninger. Disse kan underopdeles i følgende:

- a) Bygningstyper som modeller - eksisterende bygningstyper anvendes som modeller eller forbilleder for nye designløsninger.
- b) Organiseringstypologier - Her er det rumlige organiseringsprincipper, der anvendes som ramme i en formgivning. Dette kunne i klassisk sammenhæng f.eks. være de regler, der anvendes som ramme for organiseringen af en facade.
- c) Elementære typer - Her er der tale om prototyper til løsning af dele af en designopgave. F.eks. en analogi der sætter regler for løsningen af indgangspartiet til en bygning.

5. Formelt sprog: Designopgaven ses her i en formel sproglig ramme. Dette vil sige, at formernes sammenspil er at forstå som et sprog med en egen grammatik og syntaks. Et eksempel herpå kunne være traktaterne, der rummer spilleregler for formelle arrangementer. Der er her et tæt sammenspil med typologien. Eisenman har f.eks. arbejdet med denne form for formelt sprog i arkitekturen i flere af sine huse.

Det karakteristiske ved anvendelsen af de ovenstående analogier i designprocessen er, at de indgår som input, der muliggør nye vinklinger på den situation, hvori designproblemet befinder sig på et givent tidspunkt i processen. De anvendes som tidligere nævnt til at indskrænke eller afgrænse problemfeltet på ny. Heuristisk tænkning indebærer i denne sammenhæng en række af tænkte eksperimenter, der indlader sig på en række tests med udgangspunkt i designprocessens stadie. Der er tale om en generativ proces. Dette er måske ikke umiddelbart foreneligt med den klarhed, der tilstræbtes i det klare univers, der var kendetegnende for 'The Information Theory of Problem-solving', men derimod mere foreneligt med det Rowe beskriver som en 'situation' med inspiration fra Merleau-Ponty:

*To Merleau-Ponty, when we are in a situation neither the objective realm of those things outside ourselves nor our own subjectivity is primary. Both are found in the situation.*¹³

¹³ ibid. p. 76

På vej mod normativitet i designprocessen

Hvis designprocessen står over for 'ukendte' opgaver, er den som regel kendetegnet ved en fænomenologisk dialog¹⁴ mere end en klar overskuelig logisk struktur. En fænomenologisk dialog er når designopgavens omstændigheder, som regel materialerne, redskaberne osv., 'taler' tilbage til designeren. I dette tilfælde kan man tale om kreativ problemløsning.¹⁵ Der er tale om forskellen mellem det at stå overfor et problem, der kan overskues og struktureres og så et ukendt problem, der måske først skal formuleres. Denne sidste form for problem er ikke mindre stringent end den første, men af en anden type. Der kan f.eks. være tale om en designer, der ønsker at forske i udviklingen af et nyt produkt, der således som udgangspunkt er ukendt, da designeren netop selv skal formulere sit problem.

¹⁴ ibid. p. 105

¹⁵ ibid. p. 110

Rowe påpeger at kreativ problemløsning er en adfærd, der kendetegner mange forskellige discipliner, både kunstneriske og videnskabelige. Praksisformerne er altså på mange måder identiske i deres strukturering - videnskabsmanden og kunstneren står begge over for ukendte problemer, de ofte selv formulerer i håb om at lære nyt. Alligevel er produkterne af disse bestræbelser forskellige; de tilhører forskellige discipliner, forskellige typer af praksisformer, der på forskellige måder underlægger sig sit stof. Forskellige discipliner er altså (selvfølgelig) bekendt med en række procedurer, der kendetegner netop deres disciplin. Men ud over denne viden er disciplinerne også i besiddelse af en viden om, hvor og hvornår disse procedurer skal udfoldes. Rowe skriver:

*A carpenter, for instance, not only has a 'know-how' understanding of procedures such as sawing, nailing, and routing but also has a 'knowing-that' understanding of the circumstances under which such procedures should be applied. Through the reflection of the moment, that know-how and knowledge of criteria are applied at once, constituting a judgmental action*¹⁶

¹⁶ ibid. p. 112 - citatet stammer egentlig fra Donald Schön.

En procedures relevans for en given problemsituation behøver altså ikke nødvendigvis at ligge implicit i problemets struktur. Tømreren ved godt, at han ikke normalt skal save arme og ben af mennesker, bare fordi han kender 'saveproceduren'.

Rowe fremhæver, at fem forskellige designere konfronteret med den samme designopgave ville komme med fem forskellige løsninger. Dette rejser selvfølgelig problemet med at afgøre hvilket løsningsforslag, der er det bedste. Umiddelbart hvis man følger den tidligere diskussion forbundet med 'The Information Processing Theory of Problem Solving', kunne man forfølge de forskellige forslags logiske konsistens; måden hvorpå de søger til fulde at udnytte de muligheder, der

ligger implicit i problemets eget logiske rum. Dernæst kan man se på anvendelsen af heuristik og dennes konsistens. Her begynder den logiske objektivitet dog at vakle i retningen af en mere fænomenologisk dialog, som Rowe kalder det. Hvordan afgør man hvilken ekstern appliceret heuristik, der er bedst? Dette bringer ifølge Rowe diskussionen ind på normativitetens felt. Det drejer sig om værdidomme, der skal fældes mere end om intern konsistens i problem-rummet.

Vejen mod normativitet i designprocessen handler altså, som det fremgår af ovenstående, om at forbinde værdidomme med praksis, således at praksis kan disciplineres til at vide, hvor og hvornår den er relevant i forhold til givne omstændigheder. Jeg kan ikke lade være med at fremhæve forbindelsen til afhandlingens 1. del, hvor disciplineringen af praksis netop foregik ud fra markeringer af hvilke værdier, der blev betragtet som centrale for faget arkitektur. Det almindelige parcelhus var ikke et emne for en kunstnerisk bearbejdning og dermed egentlig ikke et emne for arkitekter generelt. Dette dog med undtagelse af de arkitekter, der med deres arbejde, placerede sig i udkanten eller bunden af det arkitektoniske felts hierarki.

Arkitekturpositioner som doktriner om mål og midler

Som nævnt deler Rowes bog sig i to dele, hvor den sidste del beskæftiger sig med det, jeg betegner 'hvorfor', hvilket kan udlægges i retning af en søgen efter ontologiske begrundelser for arkitekturen. Dette bliver hermed til en filosofisk diskussion af arkitektur forstået som et fundamentalt fænomen med en selvstændig væren, for nu at sætte det lidt på spidsen. Rowes ærinde i denne del af bogen er at pege på, at arkitekturen i forsøget på denne form for essentialisering deler sig i to. En retning søger udad mod en ekstern substantialisering, mens en anden søger indad mod det, der for disse aktører opfattes som arkitekturens kernebegreber. Disse er f.eks. form, funktion og konstruktion.

Det Bourdieuske perspektivs fremhævelse af det kunstneriske sub-felts dominans i bestemmelsen af arkitekturens inderste værdier kan for så vidt pege i begge ovennævnte retninger, idet kunsten akkurat som arkitekturen kan søge indad og udad i forsøget på ontologiske begrundelser. Det gælder dog ifølge Rowe for begge retninger, at de i deres forståelse af arkitekturen underordner praksis, arkitekturens substantialiserede mål. Rowe beskriver dette således:¹⁷

¹⁷ ibid. p. 134

a) Legitimeringen finder sted på grundlag af fundamentale forestillinger om 'the human condition' – og legitimeringen skal derfor ses i forlængelse af eller i sammenhæng med disse. 'The human condition' kan oversættes til noget i retning af, hvad der gør sig gældende som menneskets grundlag. Dette betyder altså, at disse arkitekturopfattelser eller positioner, som Rowe kalder dem, fra et disciplinært synspunkt bliver til doktriner om mål.

b) Heroverfor kan man se en anden form for arkitekturopfattelse, der fokuserer på midlet som det centrale for forståelsen af faget. Rowe skriver i denne forbindelse om *doktriner om midler*. Legitimeringen drejer sig her om 'den relative rigtighed af de anvendte midler, set i forhold til den antagelse, at målet er mere eller mindre fastlagt i forvejen'.¹⁸

Her er funderingen eller legitimeringen placeret i midlerne modsat målet, hvilket vil sige, at positionerne ses som doktriner om midler. Rowe parafraserer i denne forbindelse filosofen Rawls politiske filosofi - adskillelsen mellem 'rigtig' og 'god' skal ses således, at staten stiller de rigtige betingelser til rådighed for de enkelte samfundsborgere, der så kan forfølge deres individuelle forestilling om det gode. Staten blander sig ikke i, hvad det gode er i denne liberale udgave. Modsætningen hertil er, der hvor det gode bliver et statsanliggende og dermed et fælles overindividuel anliggende. Her er det rigtige afhængig af denne opfattelse af, hvad det overindividuelle gode er.

Overfører man denne politiske filosofi til Designteorien, må det betyde noget i retning af, at der findes en pluralisme af 'gode' designløsninger, der er ikke én fundamental sand og god designløsning, hvorunder alle andre løsninger kan placeres. Designteori, der fokuserer på og søger efter denne løsning, er dømt til at forlise. Derimod bør Designteorien fokusere på midler, måder, der er rigtige i forhold til en given forestilling om det gode. Dette kunne måske betegnes en liberal designstrategi eller position.

Set i forlængelse af Latour og Bourdieu kan man sige, at en liberal designstrategi ikke ville forsøge at holde hoben på afstand gennem henvisning til en ekstern legitimeringsfaktor, f.eks. det absolut gode eller sande. Dette ville nærmere gælde for doktriner om mål, idet disse antager fundamentale normer, der i princippet er urørlige.

Som et eksempel i forlængelse af denne diskussion kunne man pege på Funktionalismens problem. Her blev midlet til mål. Funktionsstudierne, der egentlig var midler til at opnå en god form, overtog eller flød sammen med målet. Den gode form blev i stedet til den rigtige form underordnet det fælles gode - Funktionen. Funktionalismen udtrykker i denne forstand en bevægelse fra doktriner om midler til doktriner om mål.

Rowe sat i afhandlingens perspektiv

En designopgave kan principielt sidestilles med løsningen af et problem, hvis man følger Rowe. Hans historiske gennemgang viser, at Designteorien har bevæget sig fra en mekanisk, deterministisk forestilling om designprocessen til en heuristisk, kreativ. Hvilket på et mere generelt plan betyder, at designere og formgivere, fra et designteoretisk synspunkt, befinder sig i en ustabil situation, når de skal formgive. At begive sig ind i en designopgave er at stå overfor det, der mest

af alt minder om en hermeneutisk dialog, hvor løsningen ofte befinder sig i spørgsmålet. Som designer befinder man sig således altid i en given 'situation' præget af bestemte omstændigheder, der nødvendigvis må spille ind på løsningen af designopgaven.

Rowe afholder sig i denne sammenhæng fra at bevæge sig ind på en mere 'følsom' hermeneutisk udlægning af designprocessen og forbliver nærmest instrumental i udlægningen af denne form for praksis. Ser man dette i forhold til en anden markant designteoriskribent, Donald Schön, er denne mere tilbøjelig til at slippe instrumentalismen til fordel for en fænomenologisk forståelse af designprocessen. Schön skriver:

*.....I shall argue that designing is a transaction with the materials of a design situation. Designers make things under conditions of complexity and uncertainty. If at times they engage in 'searching', they also help to create the field of objects and relations within which they search.*¹⁹

Og fortsætter længere nede på samme side.

*Through active, sensory appreciation of actual or virtual worlds designers construct and reconstruct objects and relations, determine 'what is there' for purpose of design, and thereby create 'design worlds' within which they function.*²⁰

Rowe antyder også, at designprocessen har fænomenologiske træk, men forbliver alligevel mere udtalt instrumental, når han påpeger, at designfællesskaber eller positioner opstår som følge af ekspliciterede tilhørsforhold til bestemte normative teorier²¹; specielt når Rowe beskriver designprocessen som en serie bevidste valg beskrevet i en træstruktur. 'Der er ikke fejlet noget ind under gulvtæppet' – arkitekter og designere foretager bevidste valg, når det gælder tilhørsforholdet til bestemte arkitekturteorier eller principper. Spørgsmålet om normativitet bliver, ifølge Rowe, i denne sammenhæng et spørgsmål om hvilke teori, man som udøvende praktiker vedkender sig og altså ikke resultatet af et udviklet socialt spil, som det Bourdieuske perspektiv fremviser.

Følger man Rowe handler disciplinering om, hvor og hvornår anvendelsen af bestemte procedurer er relevant. Dette er også årsagen til, at det er muligt at skelne mellem forskellige former for discipliner, jf. tømreren der via sin uddannelse og 'vane' ved, hvor og hvornår han skal save. Disciplineringen bliver altså et spørgsmål om relevansen eller rigtigheden af en bestemt procedure i forhold til en bestemt proces, f.eks. en formgivningsproces. Som før nævnt mener Rowe, at designeren/arkitekten forholder sig bevidst rationelt til valget af procedurer. En fænomenologisk inspireret tankegang som den Bourdieu'ske ville fremhæve en livslang kropsliggjort erfaring, som en væsentlig indsigelse mod denne forestilling. Habitus som Bourdieu kalder denne form for kropsliggjort erfaring, er ikke umiddelbart tilgængelig for den enkelte aktør, men sidder i kroppen som en ubevidst vane.²²

¹⁹ Donald Schön, 'Learning to design and designing to learn', i *International conference on theories and methods of design*, The Royal Institute of Technology, Stockholm, 1993

²⁰ *ibid.* p. 25

²¹ Rowe, *op. cit.* p. 115

²² Niels Albertsen, 'Arkitektens praksis, Habitus, Felt og Kulturel kapital', i *Videnskabsteori – Sådan relativt set*, Danmarks Universitetsforlag, 1997, note 4, p. 138

Dette fænomenologiske perspektiv på designprocessen beskrives efter min mening bedre hos Donald Schön, når han skriver om designerens 'samtale' med materialet:

*Designing is a 'conversational' transaction between the designer and the materials of a problematic situation. A designer 'sees', 'moves', and 'sees' again. He or she makes an initial appreciation of the situation, moves in relation to it, receives the situation's 'back-talk', and moves again. At its best, the designer's conversation with the situation becomes reflective.*²³

²³ Donald Schön, op. cit. p. 26

Det afgørende i denne 'samtale' med materialerne og omstændighederne bliver styringen af designprocessen. Hos Schön er det således den reflektive samtale med den givne situation, der styrer. Hos Rowe er det eksempelvis de fem heuristikker, der styrer samtalen og dermed designprocessen. Denne form for forståelse af designprocessen ligger også i forlængelse af det, jeg betegnede som en liberal designstrategi, hvor normativiteten i designprocessen var begrænset til at sige noget om rigtigheden af de anvendte midler i forhold til et givent mål. De såkaldte doktriner om mål ville ensrette samtalen og skabe en monolog, der entydigt peger i retning af fundamentale antagelser om 'the human condition'.

For denne afhandling er det centralt at fastholde ovennævnte iagttagelse af designprocessen, som en fænomenologisk samtale mellem de forskellige aktører i denne proces. Der er dog en markant indsigelse i forhold til dette. Fænomenologien er fra et non-moderne synspunkt ærke-moderne, idet den i sit forsøg på at overkomme det ulykkelige skel mellem mennesket og verden 'derude' forudsætter den faktiske eksistens af netop dette skel.²⁴ ANT'en deler på mange måde den ovennævnte fænomenologiske forståelse af designprocessen, men er ikke fænomenologisk, da dens grundlag er non-moderne.

²⁴ Bruno Latour, *Pandora's Hope - Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, 1987, p. 9

Derfor er den samtale, der foregår mellem designprocessens forskellige aktører fra et ANT-synspunkt, ikke udtryk for en fænomenologisk lukning af den moderne verdens skel mellem subjekter og objekter, men derimod et udtryk for at dette skel ikke findes i praksis. De samtaler jeg tidligere i afhandlingen havde med henholdsvis Frydkjær og Entasis kan også ses i dette lys.

Frydkjær fungerer som typehusfirma som en art samtaleforum, hvor kundens ønsker bestemmer de givne omstændigheder for arkitektens arbejde. Til gengæld er kunden underlagt de omstændigheder, som allerede eksisterende typer skaber. Peter Juul Jensen optræder som det medierende led mellem kunde og arkitekt. Arkitektens materiale er de skitser som kunden selv har tegnet, samt de typer der er udviklet i samarbejde med Frydkjær. De allerede eksisterende typer indeholder allerede økonomiske, statistiske og juridiske omstændigheder, der således ikke skal tages 100% med ind i den skabende samtale. De er forudbestemte.

Entasis på den anden side indikerer klart, at de helst vil undgå brugerdeltagelse, og at bygherren egentlig også mest er til besvær. Deres samtale foregår primært i forhold til et fastlagt ideal, nemlig den nordiske modernisme. Denne ses som udtryk for tidløse kvaliteter, der på et basalt plan handler om rumlighed. Her er der tale om det, Rowe ville betegne en målorienteret doktrin, hvor der designes ud fra forestillingen om, hvad der gør sig gældende som menneskets grundlag. Mennesker går på kunstmuseer for at opleve de store lyse rum, som Christian Cold fremhævede.

Den samtaleprægede designproces på tegnestuen synes primært at være mellem de tre indehavere og så arkitekturhistorien. Denne træder frem som et akkumuleret korpus, der med henvisning til Bourdieu kan betegnes som arkitekternes habitus. I øvrigt inddrages i rigt mål Christian Colds egne livserfaringer i forhold til familieliv og hjemmets optimale udformning. Som et eksempel på tegnestuens målorienterede arkitekturopfattelse fremhæves, at det lykkedes at tale en bygherre fra at bygge en klassicistisk villa ved at 'liste' ham ind i arkitekturens spil.

Rowes udlægning af teorier over designprocessen peger altså for mig at se i retning af, at der foregår en 'samtale' af heuristisk karakter mellem designprocessens forskellige aktører. Denne kan, som både Rowe og Schön gør det, kaldes fænomenologisk, men kan også med fordel for denne afhandling tages som udtryk for, og lokalisering af, en non-moderne praksis.

Arkitekturens praksis udviser altså non-moderne træk. Der 'tales' på tværs af modernitetens skel i selve designprocessen. Den heuristiske fænomenologiske metode trækker på alt fra subjektive livserfaringer over arkitekturhistorien til økonomiske objektivitet, som denne viser sig i Christian Colds fremhævelse af Skanskas beregninger af prisen på deres huse fra Parcelhuskonkurrencen. Disse forskelligartede aktører finder sammen i løbet af en designproces og stabiliseres til et hus. Så til trods for at Entasis med Christian Colds ord synes at trække i retning af en målorienteret arkitekturposition, trækker de alligevel også i den modsatte retning, når han siger, at arkitekten er en jonglør, der må holde alle byggeriets 'bolde' i luften på én gang. Kun at jonglere med én bold, den kreative side af faget, bliver ifølge Christian Cold kedsommeligt i længden.

Kapitel 8

Mediatorer

Det Bourdieuske perspektiv i 1. del fremhævede, hvordan arkitektstanden i Danmark, når det drejede sig om parcelhuse, organiserede sig i et hierarki bygget op omkring det kunstneriske sub-felts *illusio*. De sider af arkitektfaget, der har beskæftiget sig med mere økonomiske/effektive emner, er traditionelt blevet nedprioriteret.

Arkitektonisk kvalitet hænger tæt sammen med fremstillingen af *en overbevisende kunstnerisk ide*, som det hed i DAL's arkitekturpolitiske tilkendegivelse fra 1996. Et forhold der sætter sig igennem i den sociale hierarkisering inden for den danske arkitekturverden, hvis man skal følge Niels Albertsens beskrivelse af det arkitektoniske felts tredeling i et kunstnerisk, professionelt og et pragmatisk/økonomisk.

'Rigtig' arkitektur er kunst, og en 'rigtig' arkitekt er dermed kunstner. Arkitekturens *illusio* er i den forstand tæt knyttet til forestillingen om den kunstneriske ide. Ifølge DAL's publikation er den kunstneriske ide noget, der opstår som følge af:

...den konceptmæssige, intuitive og ofte personlige behandling af et givent program.

Gennem denne personlige kunstneriske indsats tilføres byggeriet altså noget 'mere', som gør dette til arkitektur. Der er tale om noget, der ligger udover det umiddelbart økonomisk/effektive hensyn. Noget der peger i retningen af den æstetik, der også problematiseres i Bourdieus distinktionssociologi. Der er tale om den kantianske æstetik her. Det er måske vigtigt i denne sammenhæng at understrege, at Bourdieu ikke er kantianer, men netop vender sig mod den kantianske æstetik. Samtidig hermed er min pointe, at Bourdieu i sin kritik forudsætter den kantianske æstetik som en præmis.

Ser man på DAL's publikation, synes den kantianske æstetik også at være på spil her, når det gælder den kunstforståelse, der ligger bag udlægningen af kunstens betydning for den arkitektoniske kvalitet. Dog insisteres der gennemgående i publikationen på, at arkitekturen er en bunden kunstart, hvilket betyder, at arkitekturen er bundet af funktionelle og teknisk/økonomisk nyttehensyn. Den er indskrevet i en samfundsmæssig kontekst, der stiller nogle krav til den udover de, der stilles af arkitekturens egen kunstneriske selvforståelse. Ordet 'bunden' indikerer et konfliktfyldt forhold mellem kunsten og de nytteforhold, der knyttes til funktionalitet, teknik og økonomi. Et konfliktforhold der genfindes i Bourdieus henvisning til, at kunsten definerer sig i et reciprokt modsætningsforhold til økonomiske hensyn.²⁵

²⁵ Pierre Bourdieu, *Practical Reason - On the Theory of Action*, Stanford University Press, 1998, p. 84

Ifølge Bourdieu er den kantianske æstetik grundlaget for den moderne synsvinkel på kunsten, hvilket igen betyder, at denne tilhører en bestemt samfundsgruppe, der kan anlægge et kantiansk perspektiv på kunsten. Det interesseløse blik, der er forudsætningen for den kantianske æstetik, er ifølge Bourdieu kun en mulighed for de, der har overskud til at indtage denne position. Dag Østerberg skriver:

*Bourdieu vil vise, og lykkes vel langt på vei, at Kants estetikk i Kritik av dømmekraften er en god utlegning av estetikken og smagen til bestemte samfunnslag – de borgerlige og herskende klasser i Frankrike, og at de samfunnslag som er under herredømme, har en anderledes estetisk og kunstnerisk smag.....*²⁶

²⁶ Dag Østerberg, forord til den norske oversættelse af Pierre Bourdieu, *Distinktionen – En sociologisk kritik af dømmekraften*, Det lille Forlag, 1995, p. 15

En smag der netop ikke er interesseløs og distanceret i sin position, men derimod afspejler disse lavere klassers nødvendige forhold til omverdenen. Emma Gads ytringer mod hæsligheden i de danske stationsbyer kan i denne sammenhæng ses som udtryk for en magtudøvelse gennem understregning af hendes afsmag for disses fremtoning.

*....Den folkelige smag forkaster skillet mellom på den ene side det 'interesseløse behag' og på den annen side sansernes piring, den skjelner nettopp ikke skarpt mellom f.eks. kunstmaleri og reklamebilder, den vil ha pene ting på veggene vakkre solnedganger, veldige fjellutsyn, velskabte, eggende kvinner osv.*²⁷

²⁷ ibid. p. 15

Fremstillingen af kunst er ligeledes underlagt denne kantianske æstetik, hvis man følger Bourdieu. Dette skyldes, at den kulturelle produktion foregår inden for bestemte felter, der igen er organiseret i forhold til bestemte skolastiske traditioner. Man uddannes til at være kunstner i en fra praksis afkoblet situation, hvilket igen betyder, at man dannes inden for en bestemt lukket tradition for at være en del af det kunstneriske felt. Inden for praksisfelterne beskyttes den universalitet, der knyttes til feltets slutprodukter. Dette kan f.eks. ses i forlængelse af DAL's fremhævelse af den enkelte arkitekts personlige behandling af programmet som vejen til opretholdelsen af den kunstneriske ide i arkitekturens slutprodukter.

Der er nemlig ikke tale om hvem som helst, men om en arkitekt, altså en uddannet og skolet person. En arkitekt er en person, der har gennemgået en arkitektonisk dannelse og dermed ladet sig indskrive under en bestemt disciplinering.

*Most of the human works that we are accustomed to treating as universal – law, science, the fine arts, ethics, religion and so forth – cannot be dissociated from the scholastic point of view and from the social and economic conditions which make the latter possible. They have been engendered in these very peculiar social universes which are the fields of cultural production – the juridical field, the scientific field, the artistic field, the philosophical field – and in which agents are engaged who have in common the privilege of fighting for the monopoly of the universal, and thereby effectively of promoting the advancement of truths and values that are held, at each moment, to be universal, indeed eternal.*²⁸

²⁸ Pierre Bourdieu, *Practical Reason – On the Theory of Action*, Stanford University Press, 1998, p. 135

Den skolastiske dannelse inden for de forskellige kulturelle felter sigter altså på at fastholde en magt, der gives i og med den universalitet, der knyttes til slutprodukternes sandhedsværdi. Dette svarer til, at arkitekter fastholder deres praksisområder ved at henvise til den sandhedsværdi, der ligger i arkitekturens slutprodukter. Arkitektur kan kun produceres af arkitekter, der er indviede i arkitekturens specifikke produktionsformer.

Non-modernitet

Jeg stillede tidligere spørgsmålstegn ved en kantiansk verdensanskuelse og foreslår at gøre det igen. Jeg foreslår, med henvisning til Latour, at foretage en Kopernikansk kontrarevolution mod det kantianske verdensbillede, hvor enhver kognitiv handling foregår ud fra forestillingen om et projicerende subjekt over for en verden i sig selv.²⁹ I stedet skal man fokusere på det, der er mellem subjektet og objektet, ikke som en tom informationsbærer, men som noget i sig selv. Noget der gør det muligt overhovedet at konstruere indtrykket af et subjekt over for en verden. Eller endnu mere generelt - et subjekt over for et objekt. En rationel moderne forståelse glemmer, at der er noget mellem de to ekstremer, der overhovedet gør det muligt at opstille de to ekstremer. Denne forglemmelse skal ses som et vigtigt fundament i forståelsen af det moderne. En forglemmelse der er forsøgt overkommet og repareret gennem de sidste århundreder i en sådan grad, at det nærmest er blevet lig filosofiens eneste og største opgave, nærmest dens grundlag ifølge Latour. Som tidligere nævnt beskriver Latour netop dette fænomen i bogen *We Have Never Been Modern*, hvor han inspireret af Michel Serres begreb quasi-objekt forsøger at rekonstruere det moderne verdensbillede gennem en fokusering på det, der ligger mellem de purificerede poler, subjektet og objektet. Det er denne verden, der kan beskrives med betegnelsen et non-moderne kollektiv.

²⁹ Bruno Latour, *Pandora's Hope - Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, 1999, p. 16

*The explanation we seek will indeed obtain Nature and Society, but only as a final outcome, not as a beginning. Nature does revolve, but not around the Subject/ Society. It revolves around the collective that produces things and people. The Subject does revolve, but not around nature. It revolves around the collective out of which people and things are generated. At last the Middle Kingdom is represented. Nature and societies are its satellites.*³⁰

³⁰ Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 79

I modsætning til Kant, og Bourdieus heraf udledte kritiske position, begynder Latour altså ikke med en uoverstigelig kløft mellem subjektet og objektet for derefter at forsøge at lappe denne sammen. Latour starter med en verden, hvor der nok er subjekter og objekter, men hvor disse konstant inficerer hinanden. En verden hvor subjektet kun kan opretholde en forestilling om sig selv som subjekt gennem tingenes mellemkomst. Ting der gør det muligt overhovedet at danne den form for socialitet, som adskiller os fra dyrene.³¹

³¹ se Bruno Latour, 'On Interobjectivity', i *Mind, Culture, and Activity: An International Journal*, vol. 3, no. 4, 1996

Latours projekt, hvis man kan kalde det dette, har som tidligere nævnt oprindelse i Science Studies, altså studier af den naturvidenskabelige forsknings sociale konstruktion. Normalt betragtes denne type forskning som et forsøg på at anskue

naturvidenskaben fra et socialt/samfundsmæssigt perspektiv, som det fremgår af nedenstående citat. Et perspektiv der netop udelukker objektiviteten og ser naturvidenskaben som et samfundskonstrukt. Naturvidenskaben er ikke udtryk for et sandt billede af verden som realitet, men derimod en bestemt politisk organisering af interesser. Latour har i samarbejde med bl.a. Michel Callon på CSI³² i Paris forsøgt at anlægge en non-moderne synsvinkel på disse Science Studies, en synsvinkel der ikke ser naturvidenskaben som et rent samfundsmæssigt konstrukt, men som netop respekterer de non-humane aktørers tilstedeværelse, samt disses organisering i det vi kender som naturvidenskab. Latour skriver:

³² CSI = Centre de Sociologie de L'Innovation.

*One might draw the conclusion that if science is not made up of science and led by scientists, it is made up of and led by all the interest groups. The danger is all the greater since this alternative is exactly the one offered by so-called 'social studies of science'. When 'science and technology' is not explained by its internal thrust, it is accounted for by external pushes and demands. Our travel through technoscience should then be full not of microbes, radioactive substances, fuel cells and drugs, but of wicked generals, devious multinationals, eager consumers, exploited women, hungry kids and distorted ideologies.*³³

³³ Bruno Latour, *Science in Action*, Harvard University Press, 1987, p. 175

Dette er kun tilfældet, hvis der tages udgangspunkt i en moderne tankegang. Med en non-moderne tankegang begyndes der altid fra midten, der hvor hybriderne, quasi-objekterne, fra et moderne perspektiv hører til. Reduktionen af videnskabens objektivitet til sociale interesser er fejlagtig, på samme måde som samfundets socialitet reduceret udelukkende til naturlige forklaringer. En social handling kan i denne forstand ikke foregå uden involvering af objekter. Objekter bliver aktører på lige fod med subjekter, når det gælder beskrivelsen af en social hændelse. Dette introducerer objektet på en ny måde, da det ikke længere udelukkende tilhører Naturens verden 'derude'. Det er som nævnt en aktør i det netværk, der i sine yderpunkter projicerer både natur og samfund.

Med Latour i baghånden er det oplagt at spørge, hvorfor samtalen mellem subjektet og objektet absolut skal foregå på tværs af en uoverkommelig kløft defineret af moderniteten. En kløft der ikke, når det drejer sig om kunsten, tillader subjektet større æstetisk glæde end den, der ligger i at bedømme det iagttagede på en fornuftig distanceret måde. Subjektet må nødvendigvis forholde sig distanceret for at opretholde den moralske opbyggelighed ved den æstetiske erfaring. Erfaringen af det skønne peger i retningen af noget opbyggeligt, ifølge Kant. Som Dag Østerberg skriver i indledningen til Bourdieus *Distinktionen*:

*Den æstetiske innstilling retter seg henimot det vakre eller opphøyde ved gjenstandene, og både skjønnhet og ophøydhet peger utover mot moralens rike. Skjønnhet er et 'symbol på det moralske' (Symbol der Siilichkeit), mens det ophøyde symboliserer moralloven og den aktelse den inngyter oss.*³⁴

³⁴ Dag Østerberg, op. cit. p. 14

En ophøjelse der for menneskets indre erfaring peger ud over behovets og lystens vej, i retningen af en meningsfuld pligtens vej. Dette skal forstås således, at mennesket som naturvæsen, dyr, altid vil være tilbøjelig til at indrette sin adfærd

³⁵ Udlægningen stammer fra Dag Østerbergs indledning til Bourdieus *Distinktionen*.

som et dyr, efter lyst og behov. Men når naturen viser sig som en skøn æstetisk erfaring, giver dette mennesket indtryk af noget moralsk opbyggeligt også i naturen, der hermed giver anledning til at ændre vores adfærd i retningen af en skønnere og dermed bedre verden.³⁵

Den distancerede holdning bliver hermed den, der ikke som dyret følger umiddelbare lyst- og behovsmotivationer. Når skønne objekter alligevel underlægges vores behov og lyster, bliver de objekter for vores interesse, modsat objekter for vores interesseløse behag.

Dette betyder, at den kunstneriske disciplinering, der tager afsæt i en kantiansk æstetik, søger at opretholde en høj moral gennem distancen til det lave, lyst- og behovsmotiverede. Dermed bliver den høje moral primært en mulighed for de, der ikke er underlagt et behovsmæssigt forhold til omverdenen. De fattige, som tidligere påpeget, kan kun vanskeligt forholde sig distanceret til f.eks. et æble, når sulten er stor. Deres interessebestemte opfattelse af æblet sætter dem ude af stand til at forholde sig distanceret og fornuftigt til æblets skønhed. Dermed bliver den kantianske æstetik, når man følger Bourdieus kritik, til en lære om, hvordan kapitalforskellene i et socialt fællesskab holder de laveste grupper fast i en nødvendighedsstruktur, som de ikke selv formår at hæve sig over, da de netop ikke kan forholde sig distanceret til denne.

Den lystbetonede erfaring, der i Dag Østerbergs udlægning af Kant, refereres til som en simpel sanseerfaring, er ikke en æstetisk erfaring, hvilket igen gør, at lyst og behov ikke indgår i kunstens verden, som denne defineres i forhold til Kant. Dette betyder i sagens natur, at den sanse- og lystbetonede lavkultur aldrig, under et kantiansk perspektiv, kan blive kunst. Den opererer med en interessebestemt beskuer, der lader sig involvere i objekternes forførende verden, hvilket betyder at den opbyggelige og skønne distance til genstandens verden tabes.

Mens Bourdieu forholder sig kritisk til denne kantianske forståelse af æstetikken, vil et non-moderne perspektiv påpege, at forståelsen i bund og grund bygger på en moderne verdensopfattelse. For det non-moderne perspektiv vil det være centralt at holde fast i den design/kunstneriske skabelsesproces, der rent faktisk finder sted, som en meget interessebetonet og i det hele taget meget samtalepræget situation, hvor subjekter og objekter flyder sammen i et hybridiserende mellem-land. Den distancerede højkulturelle forholden sig til det æstetiske objekt er ikke en mulighed for de nederste i samfundets magtstruktur, hvis man følger Bourdieu. Fra et Latoursk perspektiv genfinder man i den distancerede beskuers motiv ønsket om at holde hoben på plads. Her er der faktisk et sammenfald i kritikken af den objektiverende positions magtudfoldelsesmuligheder.

Ser man arkitekturen under denne form for moderne kunstdisciplinær forståelse, skilles højkultur fra lavkultur. Arkitekturen er i denne sammenhæng ikke disciplineret som Baukunst, men som en kunstnerisk praksis, der som sit fundament søger det, der i DAL's handlingsplan kaldes en overbevisende kunstnerisk ide.

Mediatorer

Mediator er et vigtigt begreb i Latours non-moderne videnskabsteori. Et begreb der med fordel kan ses i forlængelse af Rowes og ikke mindst Schöns samtalende forhold til objekternes verden. Som jeg fremhævede i begge tilfælde, er der nærmest tale om en fænomenologisk overskridelse af modernitetens skel mellem subjekter og objekter. Denne overskridelses samtalekarakter giver indtryk af, at objekter også kan 'tale' og 'gestikulere'. De er aktører. Denne tankegang er nærmest lig Latours. Niels Albertsen skriver om den rolle objekterne, tingene får når de agerer:

De er ikke inter-mediære, mellemkommende variabler, som på en tro måde transporterer en social intention fra et tids-rum til et andet, men mediatorer i et netværk, hvor alle agenter er mediatorer.

Og videre:

...Så er hvert punkt i netværket en mediering, og hver aktør en mediator af noget tids-rumligt fraværende og nærværende. Medieringen er en begivenhed eller en hændelse i den forstand, at noget nyt kan ske uden at det sker exnihilio, ud af intet.³⁶

Dette betyder altså, at man kunne påstå, at verden grundliggende består af sådanne mediatorer. Det er på denne måde en ontologi bestående af det, der er imellem - set fra et moderne synspunkt. Latour skriver i artiklen 'How to Be iconophilic in Art, Science and Religion?':

The study of scientific practice has provided us, in the last twenty years, with more and more insights into the fabrication and transportation of information. If we could summarize the change of emphasis of such a diverse body of work, we could reuse, with a different meaning, Marshall McLuhan's motto: 'the medium is the message'. The active locus of science, portrayed in the past by stressing its two extremities, the Mind and the World, has shifted to the middle, to the humble instruments, tools, visualisation skills, writing practices, focusing techniques, and what has been called 're-presentation'. Through all these efforts, the mediation has eaten up the two extremities: the representing Mind and the represented World.³⁷

Ingenmandslandet mellem modernitetens subjekt og verden er fyldt til randen med mediatorer, som pointeret her af Latour; og det er disse mediatorer, der når de agerer³⁸ sammen på en bestemt måde, og vi glemmer dette, skaber indtrykket af og muliggør det, vi i en moderne verden forstår ved subjekt og verden. Det er vigtigt at understrege mediatores selvtændige karakter, endnu engang, idet disse i sagens natur som regel overses, fordi der fokuseres på slutproduktet.

Latour skriver i artiklen, at man skelner videnskabelige discipliner fra kunstneriske gennem den måde, hvorpå mediatorerne virker - Hvordan de medierer.³⁹

³⁶ Niels Albertsen, 'Atmosfære, gestus, netværk', Rapport fra Norsk Forms høstkonference, 1996, p. 5

³⁷ Bruno Latour, 'How to be iconophilic in Art, Science and Religion?' i *Picturing Science Producing Art*, ed. by Carolin A. Jones and Peter Galison, Routledge 1998, p. 422

³⁸ Anvendelsen af ordet 'agere' om mediatores er oversat fra det engelske 'act' og stammer fra en anden Latour artikel: 'On Interobjectivity' i *Mind, Culture and Activity: an International Journal*, vol. 3 no. 4, 1996 p. 237

³⁹ Bruno Latour, op. cit. p. 424 m.

På denne baggrund introducerer Latour to forskellige situationer, der involverer visuelle mediatorer. Den første er en gruppe videnskabsfolk på en brasiliansk restaurant i færd med at planlægge en tur ind i Amazon regnskoven. Den anden situation findes på en fresko af Fra Angelico i San Marco klosteret i Firenze. Begge situationer involverer udpegnen af noget fraværende. I det første tilfælde er det videnskabsfolkene, der peger på et kort, i det andet tilfælde er det en engel, der peger på en tom grav. Stedet, hvor videnskabsfolkene planlægger at tage hen, er ikke fysisk tilstede i og med kortet; det er fraværende. Den tomme grav på freskoen, som englen peger på, tilhører den genopstandne Kristus, som er fraværende for de forsamlede kvinder omkring graven. Denne pegende handling er, som Latour påpeger, en gestus der fremstiller det fraværende; det er en måde at bestemme en realitet, der er fraværende for beskueren.

Videnskabsfolkene, der peger på kortet over Amazon junglen, siger: 'se - her er det', og de andre involverede videnskabsfolk samtykker, for de kan jo se stedet med deres egne øjne. Alle niveauerne fra det faktiske sted i junglen til landkortet er kollapsede ind i kortet som en videnskabelig repræsentation, en visuel mediator der giver indtrykket af det faktiske steds tilstedeværelse i kortet. Undlader man alle de mellemliggende niveauer, bliver kortet let offer for 'billeddyrkelse'.

I den anden situation er det en noget anden fremgangsmåde, der er givet: englens pegende gestus antyder, at beskueren ikke skal se her, da det, der søges, ikke er at finde her. Latour citerer Lukas 24:6 – *Hvorfor søger du de levende blandt de døde? Han er ikke her, Han er genopstanden*. Kvinderne afbildet omkring graven burde ikke søge Kristus blandt de døde, men blandt de levende. Ud over disse kvinder i freskoen, befinder der sig en munk i billedets periferi. Faktisk er kun en del af hans krop afbildet, hvilket antyder en kobling ud af billedet til den verden, beskueren af freskoen befinder sig i. Dette link involverer beskueren i englens gestus, der herefter kan tolkes i retning af: Hvis du som beskuer søger den levende Kristus i freskoen, så behandler du billedet som et afgudsbillede. Tager man i betragtning at freskoen befinder sig i en munkecelle fra den sene middelalder, forstår man, at dette har været advarslen til munken.

I sine undersøgelser af de typer mediatorer, der gør visualiseringer i kunst og videnskab mulig, beskriver Latour to forskellige typer mediationer (mediatorernes virkning): a) transformation (transport) af information, hvilket synes at kendetegne det arrangement af mediatorer, der leder til videnskab. b) person-skabelse, som kendetegner det arrangement af mediatorer, der fører til religion.

Mediatorer i videnskaben

En videnskabsmand, der sidder alene i sit observatorium bestående af et utal af mediatorer, ønsker ikke at høre en skinger støj fra sit spektrometer, som Latour skriver; han ønsker ikke at blive mindet om alle de mediatorer, hvoraf hans observationspost er konstrueret. Det eneste han ønsker er, at en lille bid reel informa-

tion undslipper hans instrumenter, en lille bid information om den virkelige verden 'derude'. Herefter ønsker han blot at glemme de instrumenter, der har gjort dette muligt. Han ønsker sandhed mere end skønhed. Han ønsker realitet.

Videnskabsfolkene, der studerer deres kort på vej ind i Amazonjunglen, søger ligeledes information om virkeligheden i deres kort. I begge tilfælde finder man en mediation, der arrangerer mediatorerne med henblik på at transportere information. Denne transport af information om verden 'derude' til 'laboratoriet' herinde er selvfølgelig nødvendig som et alternativ til en faktisk tilstedeværelse, hvorfra informationerne hentes. Ordet information antyder faktisk dette i dets konstruktion. At informere betyder at give en bestemt form til noget, at in-formere. Selve denne formgivningshandling sammen med transformeringen er nødvendige handlinger for al kommunikation af viden. Disse formgivninger resulterer ofte i det, Latour betegner visuelle mediatorer, som f.eks. kan være kort, fotos, diagrammer osv. Men disse visuelle mediatorer kommer selvsagt ikke ud af ingenting, de er konstruerede. For at lave et kort må man f.eks. for det første have en målestok og selvfølgelig foretage selve opmålingshandlingen på stedet, eller man må være i besiddelse af et satellitfoto, men dette kræver selvfølgelig at man har en satellit osv. Kendetegnende for hele denne proces er, at mediatorerne multipliceres gennem det netværk, der er relateret til produktionen af videnskab.

Informationstransport, eller kommunikation, kræver, at det der er blevet in-formeret, har fået form, ikke taber dets informationskvalitet under transporten. Hvilken grad af detalje skal et kort f.eks. besidde, for at det har en 'kvalitet' for dem, der skal anvende det og, hvordan illustrerer man højder og dybder på en todimensio-



En gruppe videnskabsfolk samlet omkring et kort over Amazonjunglen

nal flade, således at dette giver det korrekte indtryk af det faktiske steds proportioner. Informationen må med andre ord holdes konstant, ligegyldig hvor meget mediatorerne transformeres. Latour beskriver dette forhold i forbindelse med navigation:

*Half a dozen media are used to redescribe the information, but they are aligned in such a way that something essential is conserved, and that is the measure of the angles. Each scientific disciplin, whether completely 'abstract' like topology or completely 'concrete' like the building of natural history collections, can be described by the choices it makes in what should be kept constant through which sort of transformation into different media.*⁴⁰

⁴⁰ ibid. p. 425

Latour kalder denne konstant 'immobile mobiler', hvilket antyder bevægelsen, og samtidig at noget forbliver konstant uafhængig af denne bevægelse. Opretholdelsen af en konstant, uafhængig af transportens forskellige mediatorer, opnås gennem et bestemt arrangement af mediatorerne, et arrangement der søger at gøre mediatorerne så transparente som muligt. Denne type arrangement er specifik videnskabelig og har som mål at fremstille virkeligheden som direkte tilgængelig for videnskabsfolkene. Det er et spørgsmål om at lade det kalkulerende subjekt opnå umedieret adgang til en matematiserbar verden.⁴¹ Denne form for umiddelbar erfaring er som tidligere nævnt blevet problematiseret af Science Studies:

⁴¹ ibid. p. 426

*We were right to extract ourselves from Cartesianism by refusing at once the ego cogito and the res extensa, in order to focus our attention on the middle ground, since this middle ground - practice, loci, inscription, instrument, writing, groupware - was the active part, and not simply, as we were told, 'the means for a Mind to gain access to the World'. By holding the mediation we do not miss the essential parts: what happens in the mind of the scientists 'in there' and what is the real stuff of the world 'out there'. On the contrary, by concentrating on the trivial aspects of the cooking of science, we may also end up accounting for its two vanishing points, res and cogito.*⁴²

⁴² ibid. p. 427

Dette angreb på Cartesianismen bliver fulgt op af et angreb på en anden rationalist - Kant, eftersom han, ifølge Latour, cementerer Descartes moderne opdeling af subjekt og verden. Denne cementering når sit højdepunkt med Kants kategoriske a priori verdensanskuelse, der giver forrang til forstandens begribelse af verden, når det gælder viden om tingene 'derude'. Denne konstruktion efterlader selvfølgelig alle andre mediationstyper, end lige den videnskabelige, i et limbo af ren fantasi og spekulation. Kunst-mediationen og dens specifikke måde at arrangere dens mediatorer er kun tilladt, såfremt den giver afkald på at sige noget om verden og påkalde sig objektivitet. Dette er udelukkende et anliggende for den videnskabelige mediation, der ved, hvordan mediatorerne skal arrangeres på den specifikke måde der sikrer en konstans i informationen.

Igen er det forestillingen om den umiddelbare og uformidlede erkendelse af verden, der postuleres af videnskaben, og netop derfor må mediatorerne forekomme usynlige. Videnskabens mediatorer, som de kommer til syne gennem de instru-

menter, hvormed de skaber en fremstilling af verden, står frem med al tydelighed. De er ikke længere usynlige. Dette betyder selvfølgelig ikke, at videnskaben ikke er andet end politik og sociale interesser, derimod kan videnskaben med Latour fortsat siges at håndtere verden, men der er tale om en håndtering, der ikke kun er objektiv. En håndtering der blander alle mulige former for socialitet sammen med objekterne, tingene. Denne sammenblanding sikrer at videnskaben ikke kun er social og ikke kun er objektiv. Den er en praksisform, akkurat som kunsten er det.

Mediatorer i religiøst maleri.

Personskabelse hører til den type mediationer, der har at gøre med stabiliseringen af personlige relationer. Latour eksemplificerer, hvordan denne type mediator bevæger sig videre fra personlige relationer til kunst og religion. Denne passage begynder med et spørgsmål, der søger et specifikt svar: 'Elsker du mig?'. Det er ikke et videnskabeligt spørgsmål som f.eks. 'Hvad er den præcise højde af



Fra Angelicos fresko i San Marco klosteret i Firenze. Bemærk munken nederst i venstre hjørne....

Eiffeltårnet?'. Det er nødvendigt at gøre det nærværende i svaret, hvorvidt du elsker eller ikke elsker den, der spørger. Denne form for nærvær er ikke et spørgsmål om informationstransport, men om en helt anden form for mediation - personskabelsen.

The condition of felicity of the little sentence 'I love you' implies that it is given as a gift and that this gift generates in those who give as well as those who receive it a form of personhood: 'I am the one who is loved by that one', 'Parce que c'était lui, parce que c'était moi', as Montaigne said of La Boétie. The word 'present' also means that both are present to one another, or in the presence of one another - instead of being 'absent' as in many other interactions where we are foreign to one another. More interestingly, it does not just mean being present, since the little sentence 'I love you', when uttered rightly, has the other virtue of putting both speaker and listener in the presence of one another again and anew.⁴³

⁴³ ibid. p. 428

Nærvær er kernen i dette tilfælde. Nærvær skabt gennem vedvarende gavegivning, der sikrer at både giveren og modtageren er nærværende. Personskabelse er i denne forstand en mediation, der for enden af mediatorenes netværk skaber det, der i moderne terminologi betegnes et subjekt, giveren/modtageren og et objekt, gaven (der i dette tilfælde er nærværet). Denne mediation har selvfølgelig sine egne regler, der gør det til en praksis, der kan afgøre, hvorvidt en person, der siger 'jeg elsker dig', virkelig forsøger at skabe sandfærdigt nærvær eller blot viderebringer information. Det kræver, som Latour fremhæver, livslang erfaring at forstå de gestikulationer, der er involverede i denne gaveudveksling af nærvær. En visuel mediator måtte i denne forbindelse være ikonoklastisk, idet den ville forsøge at redigere beskuerens interesse væk fra billedet mod beskueren selv. Dog måtte billedet være tilstede som den aktør, der fungerer som den redigerende mediator.

En personskabende visuel mediator ville i denne forstand ikke pege mod det hinsides, over eller under, men derimod redigere opmærksomheden mod nærværet. Overfor dette kan fremholdes den visuelle mediators rolle i videnskaben. Her peges der netop mod det fraværende, det hinsides, for så vidt som dette sted ikke er umiddelbart tilgængeligt. På denne måde er videnskaben involveret i det, der er fraværende, mens religionen er involveret i personskabelsens nærvær. Dette er en omvendning af den moderne forståelse af i hvert tilfælde religionen og måske også kunsten.

Freskoen i San Marco klostret er en religiøs visuel mediator og burde altså ifølge førnævnte beskæftige sig med nærvær og ikke fravær. Dette ville sikkert ikke være konklusionen på en videnskabelig kunsthistorisk analyse, der nok nærmere ville påpege, at freskoen som et religiøst billede netop beskæftiger sig med en fraværende hinsides verden. Dette er, som Latour fremhæver, et kontroversielt aspekt, da religion oftest forstås som en tro på en verden hinsides den synlige verden. Men dette skyldes udelukkende applikationen af informations/transformati-
ons mediationen i en moderne forståelse af religion. Eller forklaret på en anden

måde - religion bliver som kunst og mange andre mediationstyper forstået gennem den videnskabelige mediation, hvilket efterlader disse uden adgang til den virkelige verden og henskriver dem til en fraværende fantasiverden. Dette selv om forholdet måske i 'realiteten' er omvendt. Det er den manglende forståelse for de typer mediationer, der ikke består i at transportere information, der ofte er årsagen til fejlforståelse af visuelle mediatorer, der anvendes i disse mediationer.

*Several consequences can be drawn from this. The first is that the information content of religious mediators is nil. Angels, like the one painted on the San Marco cell, are very good at redirecting attention, but if one asks what they did say, what sort of constant they maintained through shifts in messages or inscriptions, the answer is tragically void. In this sense the information content of the whole Bible is nonexistent.*⁴⁴

⁴⁴ ibid. p. 434

Meningen med engle, og for så vidt også med biblen, er ikke budskabet, men budbringeren; heraf kommer det indledende citat fra McLuhan: 'the medium is the message'. Det drejer sig om nærvær. For at forstå dette må man forstå, hvorfor det ikke rækker at sige 'jeg elsker dig' en gang for alle. Kærlighed drejer sig nemlig ikke om information, men om nærvær, og dette er grunden til, at nærværet må genskabes konstant med ordene 'jeg elsker dig'. Engle har altid travlt med at dirigere opmærksomheden mod nærværet, som til gengæld altid tabes som følge af tidens gang. Det samme gælder for kærligheden, hvis betydning altid tabes, det øjeblik den erklæres. Den kan ikke gøres til information, der varer gennem tid og rum. Dette er, hvad englenerne minder os om gennem deres nærvær. Det gælder altså for personskabelsens visuelle mediatorer om at skabe nærvær og ikke blot om at illustrere ideer om nærvær.

Nærværet kan forårsages af en visuel mediator, gennem det Latour kalder 'revner' og 'diskrepanser'.⁴⁵ Disse må dirigere beskuerens blik mod sig selv, mod hans eller hendes egen tid og eget sted. Lede blikket væk fra de døde, mod de levende.

⁴⁵ ibid. p. 431

Den videnskabelige mediering, som Latour præsenterer den her, forsøger at opretholde indtrykket af objektivitet gennem mediatorenes transparens. Der er en direkte adgang til verden 'derude'. Mediatorerne gøres transparente for 'hoben', så der ikke kan gøres sociale indsigelser, mod den magt objektiviteten udøver. Latours øvelse her åbner op for hobens adgang til videnskaben. Ikke som en social storm på objektiviteten, men som en æstetisk fascination af den videnskabelige praksisforms reelle konstruerethed. Videnskaben siger noget om realiteten, men er bestemt også selv en del af denne.

Den religiøse mediering, der skaber nærvær, anvender visuelle mediatorer til at pege mod vores indre verden. At der netop skal en visuel mediator til at pege for at stabilisere subjektets indre verden, understreger Latours pointe udemærket. Subjektets indre verden er et produkt af de medieringer, praksisformer, der udspiller sig i mellemlandets komplicerede netværk.

Æstetiseringen er fundamental i begge tilfælde for at få øje på dette medierings-spil, hvor mediatorerne 'skaber' objektivitet og subjektivitet. Der er tale om en æstetisering, der bygger på begrebets basale mening som det sanseligt tilgængelige. De visuelle mediatorer, diagrammer, kort, malerier osv. er udgangspunktet for Latour. Et udgangspunkt der tilsyneladende skal begrundes i hans fascination eller ligefrem glæde ved alle disse 'ting', der muliggør så forskellige praksisformer som religion og videnskab.

Jeg foreslår, at denne fascination af de mange mediatorer tages med i den efterfølgende læsning af den designpraksis, der finder sted på den hollandske tegnestue OMA. Meget tyder nemlig på, at denne tegnestue ligefrem dyrker denne glæde.

OMA 'at work'

A photograph of a large-scale architectural model made of white and blue blocks, with a poster for the 'EXPOSITION' at the 'MUSEE DES BEAUX ARTS' in the background. The model consists of numerous rectangular blocks of varying heights and widths, arranged in a complex, stepped pattern. The blocks are primarily white, with some blue blocks interspersed. The model is built on a base of cardboard and other materials. In the background, a poster for an exhibition is visible. The poster features the text 'MUSEE DES BEAUX ARTS' at the top, followed by 'EXPOSITION' in large, bold letters. Below this, it lists the names of the artists: 'ANTONIO GARCIA, ANDREU BARRAL, LA HAYE, 1933 - 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645,

*Billede fra tegnestuen
OMA's modelarbejde med et
byprojekt til Lille i Frankrig.*

Eksemplet er OMA, Office for Metropolitan Architecture, hvor man finder en praksis, der opererer med skabelsen af arkitekturens slutprodukter som en hybridisering, hvor den ene mediator ikke er den anden overlegen på forhånd. Der er tilsyneladende tale om en udfordring af og eksperimenteren med f.eks. visuelle mediatorers 'evner' i arkitekturens formgivningsprocesser. Hvad kan et diagram f.eks. 'gøre' i en designproces – ud over de rationelle konnotationer der typisk knyttes til denne form for visuel mediator. Jeg tænker her på, at diagrammer ofte anvendes i de videnskabelige medieringer, som Latour før beskrev.

Det er muligt at følge OMA's arbejde gennem to artikler: En der handler om arbejdsformen på tegnestuen, og en der drejer sig om OMA's brug af diagrammer i designprocessen. Jeg forsøgte at få lov til at besøge tegnestuen, så jeg selv kunne registrere designpraksissen her. Den informationsmedarbejder på OMA, som jeg havde kontakt til, formåede dog aldrig at skaffe mig adgang.

To tidligere ansatte hos OMA, Philipp Oswalt og Matthias Hollwich, har skrevet en artikel om designproceduren hos OMA. Artiklen blev trykt i det Hollandske arkitektur magasin *Archis* i juni 1998. Når OMA's arkitektur diskuteres, refereres der ofte til de færdiggjorte projekter, som indskrives i forskellige arkitektoniske diskurser. Er der tale om modernisme, postmodernisme, eller som foreslået af Erik Nygaard Dirty Realism?⁴⁶ Denne form for samfundsmæssig bestemmelse af arkitekturens slutprodukter synes ikke at have noget entydigt svar, hvilket for mig at se blot understreger, at det ville være mere gavnligt at betragte designprocessen før den lukker sig om et stabilt objekt, hvis man vil forstå, hvad arkitektur er.

⁴⁶ Erik Nygaard, *Arkitektur i en forvirret tid, Internationale strømninger 1968-94*, Christian Ejlers, 1995, p. 181

*The longer I work at OMA, the less I understand how architecture is developed', said a former colleague from OMA recently, as we were speaking about his work. Does the office have the character of a Zen Buddhist monastery, in which believers' certainties are systematically destroyed in order to reveal to them the 'truth'? How does an office whose rule is to have no rules function? One that continually seeks to escape its own history and the inevitable acquisition of a repertoire or a style, one that seeks to be contemporary and at the same time attempts to avoid similarities with other contemporary architecture. There is, of course, no method, no recipe. Every project has its own history. Yet there is a series of prerequisites and parametres that are characteristic of the design process.*⁴⁷

⁴⁷ Oswalt, Philipp, 'OMA at work', *Archis* nr. 7, 1998, NAI Rotterdam

Denne introduktion indikerer, at emnet for ovennævnte artikel om OMA ikke er selve det færdiggjorte projekt, men derimod måden hvorpå et projekt skabes. Med en terminologi fra Latour kunne man sige, at interessen ikke er black-box arkitektur, men måden hvorpå boksen lukkes, bliver black-box.⁴⁸ Eller med Rowe kunne man sige, at der er tale om en middel-orienteret proces. Dog med det forbehold at mediatorer aldrig kan reduceres til kun at være midler.

⁴⁸ Bruno Latour, *Science in Action*, Harvard University Press, 1987, p. 131

Arbejdsmetoden hos OMA synes at være baseret på instabilitet mere end den stabilitet, der normalt søges i en designmetode. Dette skal forstås således, at tegnestuen søger at undgå at skabe a priori, teoretiske rammer for en stabil design-

proces. OMA ville sikkert foretrække betegnelsen eksperimental designpraksis. Dette forklarer måske, hvorfor arbejdet hos OMA ikke giver et klart indtryk af, hvordan man laver arkitektur. I stedet synes den eksperimentelle tilgang at opfordre til at følge, hvad der måtte vise sig som en mulighed i bredeste forstand ved hvert ny projekt.

Det påstås i artiklen, at denne ustabile strategi nemmere kan følges af unge uerfarne medarbejdere end af ældre. Ser man på tegnestuens arbejdsstyrke, er der et stort antal helt unge ansatte, hvilket taler for denne påstand. Ideen med de mange unge ansatte er desuden, at de er billige, og at det dermed er økonomisk muligt at afprøve et væld af designmuligheder. Dette er nærmest kernen i en eksperimental designpraksis, at der skal mange forsøg til for at spore sig ind på et acceptabelt resultat, hvilket kan ses i forlængelse af de rekursive pile i Bruce Archers diagrammer.

Selvfølgelig er der andre involveret i designprocessen end det helt unge team. Kompetencen som de unge ikke har, findes hos to andre grupper; de ældre ansatte og eksterne eksperter. Sammenholder man disse tre grupper, har man OMA's designkapacitet.



Rem Koolhaas. En af gundlæggerne af tegnestuen OMA.

Næsten... fristes man til at sige, for én faktor er ikke nævnt. En faktor der i artiklen har en noget mystisk position. Der er tale om Rem Koolhaas, en af grundlæggerne af OMA. Koolhaas eller Rem, som forfatterne kalder ham (for at understrege den uformelle atmosfære på tegnestuen), dukker op forskellige steder i artiklen, som en joker der på den ene side virker vigtigere end de øvrige, men som samtidig ikke fremhæves som den vigtigste, men blot svæver i et parallelt spor gennem hele artiklen.

*Rem's instructions are mostly so vague, his presence over long periods only intermittent and his distance to the design team so great that some employees opine that he is not really a designer at all, it is his staff who produce the architecture.*⁴⁹

⁴⁹ Oswalt, Philipp, op. cit. p. 15

Jeg vender tilbage til Koolhaas, men lader ham hvile for nu og returnerer til designprocessen set som en forhandling mellem tegnestuens tre kapaciteter. Den eksperimentelle designpraksis hos OMA forsøger at holde så mange designmuligheder åbne så længe så muligt. Dette betyder, at designprocessen giver plads til en masse tests, før det endelige resultat opnås. Proceduren er følgende, når en ny designopgave skal løses: Det unge personale udvikler et utal af ideer som svar på opgavens program. Disse ideer er ikke begrænset til arkitekturens tradition, teori eller diskurs, men uddrages fra hvilken som helst ressource, der findes nødvendig. Artiklens forfattere skriver:

*For the work in the office it is considerably more important to be familiar with James Bond films than the theoretical discourses of Eisenman or Kipnis, Deleuze or Derrida. Rem makes a sharp distinction between his theoretical work and production in the office.*⁵⁰

⁵⁰ ibid. p. 19

De to forfattere sammenligner designprocessen med den strategi, surrealisterne udviklede for at beskrive virkeligheden ud fra det foreliggende - 'Objets trouvés' som strategi. Det unge designteam er på denne måde frie til at udvikle en hvilken som helst ide. Med henvisning til Designteoriens terminologi kunne man her tale om en åben fri heuristik. Selvfølgelig må ideerne kunne argumenteres gennem den kritik (læs: test), som de øvrige ansatte udsætter disse for. Når man tester designideerne inviteres eksterne eksperter ind med det mål at destabilisere for tidligt stabile designs. Dette holder designprocessen i gang og åben så længe som muligt.

Blandt de eksterne eksperter vil man sikkert kunne finde mange f.eks. ingeniører, der har fået deres livs faglige chok, når de skulle forsøge at forholde sig til de førnævnte designideer. Pointen er dog, at ingeniørerne i denne sammenhæng ikke betragtes som 'arkitekturens fjender', der forsøger at omforme arkitektens kunstneriske arbejde med videnskabelige objektive argumenter som redskab. I stedet inviterer OMA ingeniørerne til at deltage i testningen og udviklingen af designideer for derigennem at motivere ikke bare arkitekterne, men også ingeniørerne selv til at presse deres disciplin yderligere og ikke bare stille sig tilfreds med den

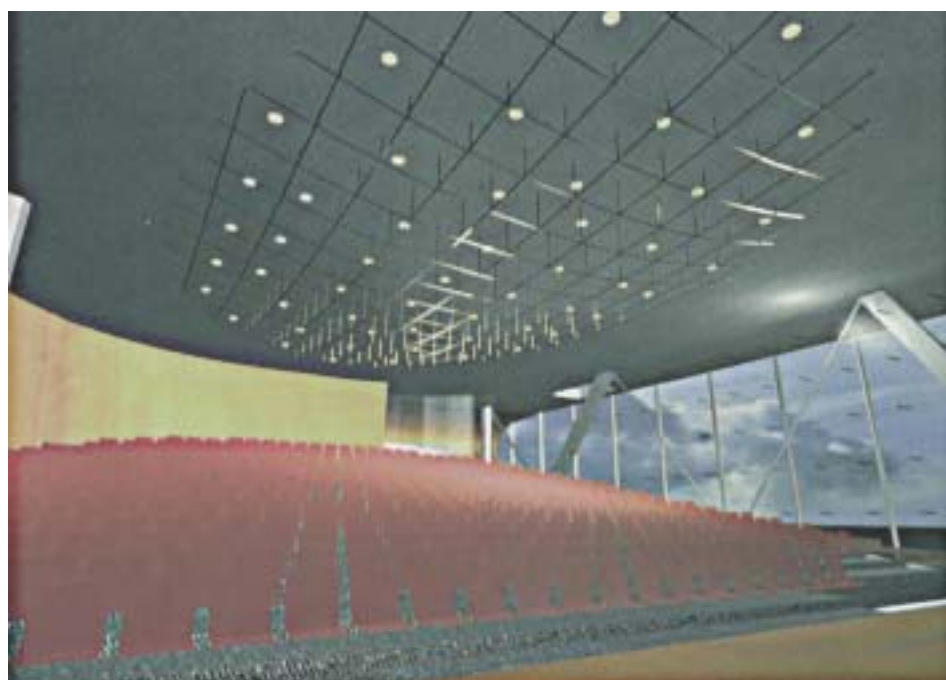
letteste løsning. Denne designstrategiske organisering førte bl.a. til den usædvanlige loftskonstruktion valgt i Educatoriet i Utrecht.⁵¹ Forfatterne beskriver designprocessen på følgende måde:

⁵¹ Se arkitekturmagasinet *E/ Croquis* nr. 79 om OMA/Rem Koolhaas, p. 159

*It is the ambition of the office to structure the design in such a way that the maximum number of influences, criteria and ideas are included. Nothing should be excluded or fixed too quickly. It is much more a question of discovering possibilities and investigating their potential. In design practice, this means that a multiplicity of alternatives for each problem is developed and investigated.*⁵²

⁵² Oswalt, Philipp, op. cit. p. 15

Designideer anses for at være et råstof, der skal udvikles eller forædles yderligere, hvilket betyder, at ingen endelig form nås, som ikke kan ændres i løbet af det videre designforløb. Måske er det her, man finder forklaringen på den udbredte brug af diagrammer hos OMA. En designidee er ikke en kunstnerisk intuitiv form, som taber al mening, hvis den ændres. I stedet er det mere en specifik konstellation indeholdende flest mulige af designopgavens aspekter, udtrykt gennem en diagrammatisk tegning. Med henvisning til Rowe kan det altså konstateres, at OMA ikke anvender en trial/error designprocedure, i den forstand at det endelige design nås i 'et spring'. I stedet tegnes designopgavens problem-rum med hjælp fra diagrammet, der herefter udsættes for et heuristisk/kreativt input - fra f.eks. en James Bond film.



Computervisualisering af loftskonstruktionen i Educatoriet i Utrecht, Holland. Bemærk armeringsjernene, der stikker ud af betonloftet.

De mange forskellige designideer gennemgår en filtreringsproces, som sigter på en forhandling med klientens ønsker, økonomien og teknologien om, hvilke ideer der skal forfølges og hvilke der ikke skal. Ved at udskyde denne filtreringsproces til sent i designforløbet undgår man, at de involverede i designprocessens idefase kommer til at lide under selvkritikkens begrænsninger. Dette betyder, at designopgavens problem-rum tegnes så fyldigt som muligt og at den træstruktur, der kendetegner designprocessens kritiske knudepunkter, gøres så synlig som mulig, før der træffes endelige valg. Med et mindre rationelt synspunkt kunne man også sige, at designopgavens indramning, 'framing', udskydes så længe som muligt og gøres så rummelig for netop at fokusere på denne som afgørende i designprocessen. Set fra et non-moderne synspunkt er der tale om, at designprocessen giver plads til at involvere et stort antal aktører, både humane og non-humane.

På dette tidspunkt i designprocessen udvikles designideerne gennem deres diagrammatiske tegninger til tredimensionale konceptmodeller. Modellerne viser hvilke rumlige strukturer, der ville opstå ud af de diagrammer, der er valgt som de bedste svar på designopgaven. De to forfattere forklarer forskellen på brugen af diagram og model på denne måde:

*The model is the tool in which the sum of the ideas are investigated in their mutual influences and in relation to the context, with which proportions and spatial interrelations are tested. In contrast, the diagrams drawn in thick, black pencil serve to clarify concepts and the investigation of individual parameters.*⁵³

⁵³ ibid. p. 21

Rem Koolhaas

Den mystiske faktor i designprocessen er, som jeg nævnte tidligere, Rem Koolhaas. Når arkitekturdiskussionen kører, skelnes der ofte ikke meget mellem Koolhaas og OMA, men når man læser den citerede artikel, tyder meget på, at der er markante adskillelser i arbejdsområder. Koolhaas er chef for tegnestuen OMA, men når de to forfattere beskriver OMA, har de svært ved at indplacere Koolhaas' indflydelse på designprocessen. Selv om de beskriver designprocessen som åben, sker der alligevel et skift i tonen, når de beskriver Koolhaas' tilstedeværelse. Tonen bliver en anelse mere paranoid:

*It is obvious that sometimes more reflection could save a lot of running on the spot and one of the office's manifest weaknesses lie in the absence of a critical discourse - this role is left principally to Rem. This is because for one thing, in spite of all the freedom, in the end the office does have quite an authoritarian structure - who wants to lay themselves open by assessing and criticizing, when the next minute Rem might take the opposite standpoint? Even people who have been project leaders for years are not always in a position to foresee what Rem's judgement will be.*⁵⁴

⁵⁴ ibid. p. 19

I forfatterens beskrivelse af OMA er Koolhaas' tilstedeværelse som nævnt temmelig sporadisk. Han træder ind for bl.a. at forklare den udbredte anvendelse af diagrammer i designprocessen på en noget prosaisk vis. Tegnestuen bliver nødt til at faxe designideerne til Koolhaas, ligegyldig hvor han befinder sig i verden, da han ønsker at være informeret om alle tegnestuens igangværende projekter. Dette gør anvendelsen af diagrammer ideel. Den rolle, Koolhaas spiller i designprocessen, virker dunkel. På den ene side den nærmest gudelignende gestus, der enten godkender eller forkaster et design og på den anden side forbudet mod teori, der giver indtryk af en gammel autoritær ledelsesform. Samtidig hermed er det klart, at Koolhaas ikke er til stede på tegnestuen særlig ofte, på grund af diverse forpligtigelser forskellige steder i verden. Dette kan bl.a. dokumenteres ved et kig på side 13 i bogen *S, M, L, XL*.⁵⁵

⁵⁵ Koolhaas, Rem, *S, M, L, XL*, 010 Publishers, 1995

Forfatterne bag artiklen 'OMA at work' afslutter denne ved at påpege, at den, der mener at forstå OMA's arbejdsmetoder på baggrund af artiklen, i realiteten ikke har forstået noget som helst. At forstå den designproces, der finder sted hos OMA, er en uendelig opgave. Denne lidt 'krukkede' afslutning på artiklen, tror jeg, skal ses som udtryk for forfatterens ønske om at understrege artiklens påpegning af den foranderlige designproces på OMA. Var artiklens redegørelse endelig, ville det netop være beskrivelsen og dermed bestemmelsen af en bestemt arbejds metode kendetegnende for OMA. Uden at kunne påvise det mener jeg, at artiklen måske netop gør det, den ikke vil. Den bestemmer/viser hvad en eksperimentelle designproces er, når den udøves af OMA.



Holland omsat til visuel mediator - Således at kortet kan bearbejdes som den konstruktion det reelt er.

‘Diagramming the contemporary, OMA’s little helper in the quest for the new’

Denne anden artikel om OMA drejer sig mere specifikt om diagrammets betydning i designprocessen end om OMA’s arbejdsorganisering generelt. Diagrammerne hos OMA fungerer som interaktive udviklingsredskaber til klarlæggelse af designopgavens problem-rum. Som modspillende aktører i selve designprocessen, hvilket skal ses i forlængelse af deres rolle som visuelle mediatorer.

*OMA’s use of diagrams is characteristic of an attitude towards design that centres on research and renewal. In its quest for new readings of contemporary conditions, OMA is always receptive to non-architectural information. The implicit hypothesis seems to be that any piece of information can potentially generate an architectural theme or concept. Diagrams have proved to be effective instruments in this regard, converting data into phenomena, combining intellect and imagination, and conceptualizing a project by making use of images, metaphors, models and signs.*⁵⁶

⁵⁶ Deen, Wouter/Garritzman, Udo, ‘Diagramming the contemporary, OMA’s little helper in the quest for the new’, i *Oase* nr. 48, 1998

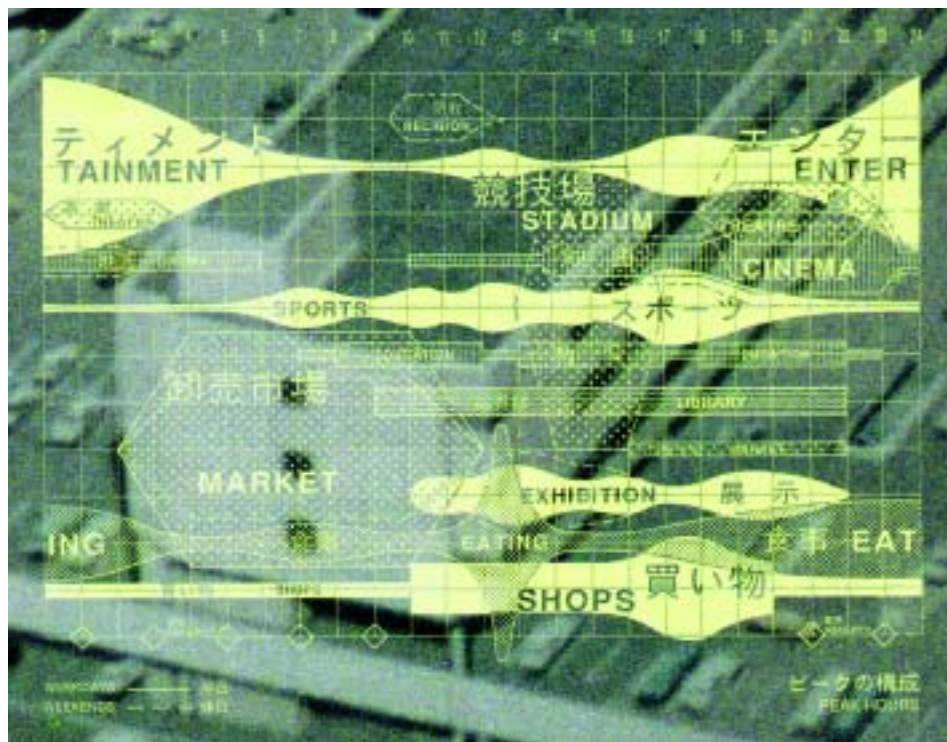
Brugen af diagrammer som designinstrumenter forstås måske bedre, hvis man sammenligner diagrammet med metaforen. Forfatterne refererer til en anden arkitekt (O. M. Ungers) og hans definition af metaforen i arkitekturen, som det der transformerer en faktisk begivenhed til et figurativt udtryk. Dette gør det muligt at erstatte en abstrakt beskrivelse med en mere deskriptiv eller illustrativ beskrivelse af den faktiske begivenhed. Dette betyder, at designere ofte anvender metaforer for at nå frem til en formel beskrivelse af et designproblem. OMA’s anvendelse af metaforen er dog forskellig fra denne beskrivelse. Her drejer det sig ikke om form, men om styringsmekanismer. Man kan sige at metaforene bliver instrumentelle og ikke billedlige. Et diagram er her en instrumentel metafor gjort visuel. Der er med Designteoriens ord her tale om to forskellige måder, hvorpå designopgavens problem-rum kan håndteres.

Artiklen eksemplificerer dette gennem en undersøgelse lavet af OMA omkring Hollands befolkningstæthed. Undersøgelsen er bygget op omkring anvendelsen af diagrammer: Et første kort viser de urbane konglomerater i Holland. Dette kort betragtes som en visualisering, et instrumentelt diagram og ikke som en objektiv billedlig gengivelse. Den er med et ord fra tidligere en visuel mediator, der behandles ikke videnskabeligt, kunne man sige, idet den gøres synlig som konstruktion. Den transporterer ikke kun information, men tillægges en selvstændig værdi. OMA manipulerer dette kort via forskellige metaforer. F.eks. foreslås en punktby, der intensiverer befolkningstætheden på et sted og frigiver landskabet andre steder. Dette visualiseres via Hollandskortet, som derved er blevet et diagram åbent for bearbejdning og eksperimentering. Kortet er blevet et instrument, der kan anvendes i forsøget på at udvikle nye urbane organiseringer i Holland.

Hvis man holder fast i ovenstående, er det nemmere at forstå et andet af OMA’s urbane designforslag. I Yokohama deltog OMA i en konkurrence om fornyelse af et gammelt byområde. I dette projekt giver det instrumentelle diagram form til det

endelige design på en meget direkte måde. Tidligt i designprocessen introduceres metaforen 'programmatisk lava'. Denne metafor er, som artiklens forfattere fremhæver, en hybrid af et materielt fænomen, lavaen og et immaterielt fænomen, programmet. Ser man på det færdige design, er det tydeligt at se, at programmet faktisk flyder ud gennem det eksisterende urbane landskab, hvor det skaber et indtryk af lava. Denne direkte billedlige brug af metaforen bliver dog understøttet af de undersøgelser, der foregår via det instrumentelle diagram. Metaforen 'programmatisk lava' indeholder netop ikke kun en formel side i form af lavaen, men også programmet som en organisatorisk side. Lavaen fungerer som en generativ heuristik i den forstand, som Rowe formulerede denne.

Konkurrencens program krævede, at et højt antal aktiviteter skulle kunne finde sted inden for det definerede konkurrenceområde, der i forvejen var optaget af to store markedshaller. Dette var selvfølgelig designopgavens store udfordring; at skabe plads til aktiviteterne som programmet foreskrev, samtidig med at området bevarede blot en smule rumlighed. Programmet foreskrev bl.a. store parkeringspladser, et stadion, forretninger, biografer osv. OMA fandt en åbning, der kunne få dette kompakte program til at gå op med konkurrenceområdet - markedshallerne blev kun anvendt mellem klokken 4 og 10 om morgenen, herefter stod de tomme og intet skete resten af dagen. Denne opdagelse blev gjort instrumentel gennem et tidsdiagram, der indikerede programmets aktiviteter spredt udover et tidsrum på 24 timer. Dette diagram synliggjorde, at mange aktiviteter kunne anvende



OMAs tidsdiagram, der viser den programmatisk densitet afhængig af tidspunktet på døgnet.

markedshallerne og de dertil knyttede parkeringspladser, hvis blot man tidsopdelte aktiviteterne. Programmet kunne med andre ord anvende meget af den infrastruktur, der allerede var tilstede. Det var udviklingen af et tids/aktivitets-diagram, der sammen med lavametaforen gav projektets endelige udformning. En udformning der gav rum til programmet gennem stabling, kondensering og dobbeltanvendelse. Designets endelige udformning er som stivnet lava - et tæppe, der dækker det allerede eksisterendes ikke programmerede kontekst, og desuden lader det nye program 'flyde' ind i de eksisterende markedshaller.

En tredje type diagram som man møder i OMA's designpraksis er tegneserien.

The cartoon is another form of diagrammatization: Scott McCloud wrote the following about cartoons: 'by deemphasizing the appearance of the physical world in favor of the idea of form, the cartoon places itself in the world of concepts. 'The process applied here is amplification through simplification'.⁵⁷

⁵⁷ ibid. 88

På samme måde som diagrammet bliver tegneserien også instrumentel. Det er et instrument mere end blot et billede. Det er en visuel mediator. Ser man på et andet af OMA's projekter bliver dette tydeligt. I den designproces der førte til Euralille, det nye bycenter i Lille, finder man flere tegneserielignende visualiseringer, der ikke ligner almindelige arkitekturskitser, idet de i deres fremtræden indikerer en vis 'naivitet' i designprocessen. Hvis man prøver at forstå disse tegneserietegninger som instrumentelle diagrammer, bliver det lettere at se deres funktion. De er ikke endelige renderinger, men generaliserede ideer. For eksempel fremviser de tegneserielignende tegninger, der afbilder det såkaldte Piranesiske rum, en generaliseret ide om hvad denne type rum faktisk kunne anvendes til. Men denne afbildning afslutter ikke en designdiskussion, tværtimod motiverer den en videre bearbejdning. Tegneserien bliver hermed et instrumentelt diagram, der kan arbejdes med.

Artiklens forfattere drager paralleller mellem denne form for tegneserietegninger og Townscape Bevægelsen, der anvendte den 'naive' tegning for at skabe en pittoresk tilgang til urbant design. OMA gør det samme, men hvor Townscape Bevægelsen (som indikeret i betegnelsen 'town') foretrak Neighbourhooden og den lille skala til at generere det pittoreske, introducerer OMA gladeligt hypermoderne infrastrukturer og Manhattan-lignende urbane formationer i deres pittoreske bykreationer.⁵⁸

⁵⁸ For en uddybning af det pittoreske se: Tom Nielsen, *Formløs - en undersøgelse og diskussion af det urbane felt og dets overskudslandskaber*, Ph.D. Afhandling, Arkitektskolen i Århus, 2000

Det forekommer en smule mærkeligt, at forfatterne ikke har nævnt en fjerde form for diagrammer involveret i OMA's designpraksis. Jeg tænker her på arbejdsmodellen. 3D-diagrammet nævnt i den tidligere artikel 'OMA at work'. I denne artikel stod det klart, at det endelige designs tilblivelse skyldte meget til arbejdsmodellen. Hvor ball-point pennen er det foretrukne instrument til at tegne diagrammer på papir, er blå skum favoritten, når det kommer til modeller. Blå skum er næsten som en tegneserie i 3D; det skaber et generelt indtryk af volumen og rum, men undgår detaljer. Bladrer man gennem S, M, L, XL, er det tydeligt, at arbejds-

modeller i blå skum er vigtige for designprocessen. De dukker ofte op som visualiseringer relateret til de forskellige projekter.

Diagrammets magt ligger i dets visuelle retorik. Dets evne til at præsentere ting på en simpel måde, som ikke desto mindre efterlader en følelse af helhed. Komplexerede relationer som i Euralille kan ofte gennem en diagrammatisering vise nye muligheder og dermed åbne op for nye designideer. Diagrammet bliver ofte sammenlignet med den stringens, der findes i videnskaberne:

*....the diagram has acquired strong connotations of rigid statistic research in the twentieth century, which means that the use of diagrams in architecture easily makes a scientific impression. Curiously enough, this is diametrically opposed to a tendency in scientific practice; Krausse argues that visualisation is regarded as an inferior instrument in the scientific world.*⁵⁹

⁵⁹ Deen, Wouter/Garritzman, op. cit. 91

Denne dobbelthed forbundet med anvendelsen af diagrammer/visuelle mediatorer minder om den, Latour i den tidligere artikel fremhævede. Pointen er her, at hvis man tror på det, moderniteten hævder om sig selv og faktisk tror på et radikalt skel mellem subjektet og verden og yderligere tror, at videnskaben er den eneste, ikke-konstruerede adgang for subjektet til verden, så bliver det selvfølgelig kritisk at anvende et videnskabeligt instrument (en mediator) i arkitekturen, der ofte an-



Euralille cartoon/diagram/skitse. Tegningen viser hvordan den moderne by kan iscenesættes og arbejdes med.

ses for en kunstart, der tilhører subjektets kulturelle verden. OMA synes dog at have erkendt, at et diagram er en mediator, en visuel oven i købet, der kan anvendes inden for både konstruktionen af arkitektur som inden for konstruktionen af videnskab. Forskellen synes dog fortsat at være, at inden for arkitekturen er diagrammets rolle som visuel mediator at deltage i den mediering, der konstruerer den realitet, der betegnes arkitektur. Diagrammet indgår i denne sammenhæng ikke som i videnskaben ved at være en immobil mobile, altså noget der transporterer uden at forandre, men derimod ved at være det, der kunne betegnes en mobil mobile, altså noget der forandres fortløbende afhængig af transportformen.

Diagrammet er ikke et endeligt billede på en fastfrosset tilstand 'derude', men en ting der kan bearbejdes gennem 'samtaler'. Dette har den gevinst for designprocessen, at diagrammet svarer igen og dermed involverer designeren i en refleksiv samtale med designsituationen; jf. Schöns påpegning af designsituationens 'back-talk'.

Ser man på OMA's designpraksis, lader det til, at apriori divisioner mellem en videnskabelig praksis og en kunstnerisk praksis undgås. I stedet er det fokuseringen på den processuelle praksis, der er det gennemgående træk. Ingeniøren inviteres ind i forhandlingerne; han applicerer ikke bare et videnskabeligt rationale på arkitektens kunstneriske design. Dette når endda et videre skridt, når det bliver gjort klart, at ingeniøren har mulighed for at udvide sit eget praksisfelt og lære noget nyt gennem netop denne type designforhandlinger. Mediatorerne både 'hard facts' og formelle, der er tilstede som aktører i designprocessen, bliver holdt synlige gennem diagrammatiseringen, hvilket betyder, at designprocessen ikke kan betegnes som en videnskabelig mediering, når det gælder OMA.

Denne pragmatiske diagrammatisering, der ikke respekterer et moderne matrix, men i stedet prioriterer en eksperimenterende proces, kan, mener jeg, bedst forstås i relation til Donald Schöns refleksive 'situationsbestemte' samtale mellem designprocessens involverede aktører; eller på et mere fundamentalt plan, i relation til ANT. Med et kort blik tilbage til tegnestuen Entasis mener jeg, at det nu er muligt at pege på en dobbelthed i tegnestuens selvforståelse, som denne kommer til udtryk gennem Christian Cold. På den ene side insisteres der på en distingverende holdning, når det gælder f.eks. brugerdeltagelse i designprocessen. Arkitekturhistoriens store mestre fremhæves som forbilledlige for disciplineringen af, hvad der er god arkitektur. Samtidig hermed talte Christian Cold om, hvordan designprocessen var et kompliceret jonglørarbejde, hvor alle mulige æstetiske, økonomiske og juridiske bolde skulle holdes i luften.

Christian Colds fremstilling af arkitekturens mening hænger for mig at se sammen med den samfundsmæssige og historiske indplacering af fagets slutprodukter på en vertikal akse, mens selve processen, som denne viser sig i praksis, ligger meget tættere på en vandret ANT-akse.

Vil man forstå praksis fra et non-moderne synspunkt, er det vigtigt at holde fast i en netværksbetragtning frem for en dialektisk eller dualistisk. En netværksbetragtning af arkitekturens praksis giver for mig at se den retmæssige plads til den type non-humane aktører, der betyder så meget for afgørelsen af en designforhandling. Uden tegninger, visualiseringer og modeller kommer man vanskeligt til en formel afslutning på en designproces. Disse mediatorer fungerer i design'samtalen' som agerende aktører og medierende samarbejdspartnere. Jongløren må konstant forholde sig til boldenes bevægelser for ikke at tabe disse på jorden.

Kapitel 10

Pragmatik

Betrakter man OMA's designpraksis, synes betegnelsen pragmatisk at være oplagt. For det første viste artiklen 'OMA at work', hvordan en ustabil organisering af designprocessen blev foretrukket. Dernæst viste artiklen 'Diagramming the contemporary, OMAs little helper in the quest for the new', hvordan hver ny designopgave krævede sin egen diagrammatisering for at åbne for nye designmuligheder. Betegnelsen pragmatik skal i denne sammenhæng ses gennem forskellen på det, jeg vil kalde Arkitektur og arkitektur.

⁶⁰ Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, 1982

Forskellen mellem Arkitektur og arkitektur er inspireret af den beskrivelse Richard Rorty giver i sin bog *Consequences of Pragmatism*, fra 1982.⁶⁰ I Rortys tilfælde er der dog ikke tale om arkitektur, men om filosofi, hvor der skelnes mellem filosofi og Filosofi. Jeg mener alligevel at man kan overføre diskussionen til arkitekturen, idet mange af de træk Rorty nævner ved filosofien går igen i arkitekturen. Transcendental filosofiens henvisninger til en hinsides sandhed, kan i arkitekturen findes i f.eks. de diskussioner af arkitektur, der søger en fundamentalisering.

⁶¹ Peter Rowe, *Design Thinking*, MIT Press, 1987, p. 134

I forlængelse af Rowes påpegning af, hvordan arkitekturpositioner legitimerer sig, er det oplagt i denne sammenhæng at fremhæve de positioner, der er mål-orienterede, altså de der bygger på fundamentale forestillinger eller antagelser om, hvad der gør sig gældende som menneskets grundlag.⁶¹ Som eksempel kan nævnes den norske arkitekturteoretiker Norberg-Schultz. Man kunne også hævde at arkitekturopfattelser, der ser de platoniske grundformer som en sandhed, hører under Arkitektur med stort A. Yderligere finder man en anden gren af filosofien genskabt i arkitekturens selvforståelse, nemlig positivismen. Her forstås arkitekturen som en udtryksform i overensstemmelse med virkeligheden 'derude'. Dette fænomen i arkitekturen kendes, når form og virkelighed indgår i et sandt forhold. Dette var typisk bestræbelsen for megen funktionalisme, der var naturvidenskabeligt inspireret.

Arkitektur med stort A er altså den arkitektur, der søger sandheden 'derude', mens arkitektur med lille a har erkendt det håbløse i dette Platoniske projekt og i stedet ønsker at rette fokus i en anden retning mere relateret til den praksis, der er forbundet med en sand handling, forstået som en konsistent handling. Rorty skriver om to forskellige former for filosofi med stort F:

Within Philosophy, there has been a traditional difference of opinion about the Nature of Truth, a battle between (as Plato put it) the gods and the giants. On the one hand there have been Philosophers like Plato himself who were other-worldly, possessed of a larger hope. They urged that human beings were entitled to self-respect only because they had one foot beyond space and time. On the other hand – especially since Galileo showed how spatio-temporal events could be

*brought under the sort of elegant mathematical law which Plato suspected might hold only for another world – there have been Philosophers (e.g., Hobbes, Marx) who insisted that space and time make up the only Reality there is, and that Truth is Correspondence to that Reality. In the nineteenth century this opposition crystallized into one between 'transcendental philosophy' and 'the empirical philosophy', between the 'Platonists' and the 'positivists'.*⁶²

⁶² Richard Rorty, op. cit. p. 15

Pragmatismen bliver i denne sammenhæng et forsøg på at komme ud over den type filosofi, der søger legitimering i en anden verden, det være sig en transcendent eller en empirisk. Det bliver et opgør med forestillingen om, at der et sted 'derude' findes et fælles vokabularium, som blot skal opdages eller afdækkes, et vokabularium der gør alt oversætteligt til alt andet. Dette opgør kan måske synes som vejen ud i den rene nihilisme, men dette er kun tilfældet, hvis man ser opgøret fra en af de to ovennævnte Filosofiske synsvinkler. Ser man derimod opgøret fra en pragmatisk synsvinkel, er der blot tale om, at det ikke giver mening at forklare verden gennem en 'anden større verden'. De forskellige moderne discipliner kan i denne sammenhæng ikke ordnes i et hierarki, hvor nogle siger mere om verden end andre. Alle er de forskellige praksisformer, der hver især siger noget om deres eget felt. Den videnskabelige metode (der jo er lig naturvidenskabens metode) er ikke mere sand end f.eks. litteraturen. Den fungerer bare bedre inden for sit eget felt; forstået på den måde at lægens erfaring og medicinske viden fungerer, når det gælder behandling af en sygdom, akkurat som den der har læst mange skønlitterære værker, med rette kan sige mere om skønlitteratur, end den der ikke har. Dette svarer i Designteorien til det eksempel, Rowe opstiller for at forklare relevansen, når vi vælger mellem forskellige problemløsningsprocedurer. Tømreren ved, hvordan man saver, men dette får ham ikke til at optræde som kirurg. Tømreren forstår med andre ord, at hans kompetence kun gælder inden for et givent område.

Rorty skriver med henvisning til Hegel om en post-filosofisk kultur, hvor filosofien blot skal ses som 'dens egen tid forstået i tanker'. På denne måde bliver filosofien til et forsøg på at se 'hvordan tingene, i den bredeste forstand af dette begreb, hænger sammen, i den bredeste forstand af dette begreb'.⁶³ Rorty skriver:

*In a post-Philosophical culture it would be clear that that is all that philosophy can be. It cannot answer questions about the relation of the thought of our time – the descriptions it is using, the vocabularies it employs – to something which is not just some alternative vocabulary. So it is a study of the comparative advantages and disadvantages of the various ways of talking which our race has invented.*⁶⁴

⁶³ Udtrykket stammer fra Sellars, Wilfrid og citeres i ovenstående tekst på s. 14

⁶⁴ Richard Rorty, op. cit. p. 40

Dette fører Rorty frem til en beskrivelse af en post-filosofi, der minder om det, vi i dag kender som kulturkritik. Denne genre er kendetegnet ved netop at bevæge sig på kryds og tværs af etablerede discipliner i forsøget på at beskrive sin 'egen tid forstået i tanker'. Den kulturelle kritiker er en 'all-purpose' intellektuel, hvilket betyder at enhver forestilling om Filosofi er opgivet. I stedet bevæger han sig fra Hemmingway til Proust til Hitler til Marx til Foucault til den nuværende situation i

Sydøstasien til Ghandi osv. Han fortæller med andre ord om, hvordan, alle måder at få ting til at hænge sammen, hænger sammen. Dette er en væsentlig forskel fra det at fortælle, hvordan alle *mulige* måder at få ting til at hænge sammen, *må* hænge sammen, idet dette ville kræve en 'extra-historisk' indsigt i en 'anden verden', eller det Rorty kalder et Archimedes punkt. Dette sidste forhold betyder til gengæld også, at den kulturelle kritiker er dømt til at blive passé, da han netop kun beskriver sin egen tid og ikke en anden.

Set fra et Platonisk og et positivistisk synspunkt er et liv, som det den kulturelle kritiker lever ikke værd at leve, idet det ikke efterlader sig noget permanent. Det er et liv underlagt vokabulariets mortalitet, kunne man sige. Heroverfor står positivisterne og Platonikerne med håbet om den immortelle påstand, der vil blive stående som en sand erkendelse gennem tiden. Rorty fremhæver, at dette er grunden til, at Hegel og senere Kuhn og Foucault bliver set som bêtes noires af filosoffer og positivistiske videnskabsfolk. Disse personligheder har netop søgt et opgør med Filosofien og den positivistiske videnskab i retningen af en temporalisering af det vokabularium, der følger med.

Der bliver således forskel på den litterære kulturs sammenligning og kontrast af vokabularier og f.eks. videnskabens stringente argumentation. Den første udløser som regel et nyt syntetisk vokabularium, mens den sidste afgøres i en enighed om påstande. Rorty skriver:

*The really exasperating thing about literary intellectuals, from the point of view of those inclined to science or to Philosophy, is their inability to engage in such argumentation – to agree on what would count as resolving disputes, on the criteria to which all sides must appeal. In a post-Philosophical culture, this exasperation would not be felt. In such a culture, criteria would be seen as the pragmatist sees them – as temporary resting places constructed for specific utilitarian ends. On the pragmatist account, a criterion (what follows from the axioms, what the needle points to, what the statute says) is a criterion because some particular social practice needs to block the road of inquiry, halt the regress of interpretations, in order to get something done.*⁶⁵

⁶⁵ ibid. p. 41

Aksiomer, eller stoppunkter, som Rorty kalder det, er blot vedtagne sociale fænomener, der sikrer, at diskussionerne ikke fortsætter i det uendelige. Der er ikke tale om et grundlæggende vokabularium, der kan tages som et absolut udgangspunkt for diskussioner af påstande.

Et træk som Rorty fremhæver, der gør pragmatikken svær at acceptere, udløses af den erkendelse at alt, hvad vi som mennesker gør, er vores egen konstruktion. Dette betyder, at vi må bære byrden af f.eks. fascismen uden at kunne henvise til en 'større verdens retfærdighed'. Det bliver altså svært at gøre fascistens opmærksom på, at han svinger en dybere sandhed, når han slipper sin brutalitet løs. En pragmatisk post-filosofisk kultur bliver en verden, hvor mennesket er ladet alene uden håb om en anden verden. Positivismen var på vejen til denne tilstand, hvor

mennesket skulle klare sig uden Gud, men alligevel ikke helt idet positivismen fandt Gud i videnskaben. Videnskaben blev det lille hjørne af kulturen, hvor man fandt en verden uden for mennesket selv, en nøgen sandhed i form af realiteten. Dette forhold privilegerede selvfølgelig videnskaben i forhold til kulturens mange andre discipliner og gjorde den videnskabelige metode til det objektives fællesnævner. Akkurat som Latour pointerede ved hjælp af Platons Gorgias dialog. Politiske, etiske og stort set alle andre problemer kunne fra dette perspektiv løses gennem den videnskabelige metode, der jo handlede i overensstemmelse med realiteten 'derude'.⁶⁶ Pragmatikken deler ikke en overbevisning om, at videnskaben således skulle afløse Gud.

*It views science as one genre of literature – or, put the other way around, literature and the arts as inquiries, on the same footing as scientific inquiries. Thus it sees ethics as neither more 'relative' or 'subjective' than scientific theory, nor as needing to be made 'scientific'. Physics is a way of trying to cope with various bits of the universe; ethics is a matter of trying to cope with other bits. Mathematics helps physics do its job; literature and the arts help ethics do its. Some of these inquiries come up with propositions, some with narratives, some with paintings.*⁶⁷

⁶⁶ Dette ligger i forlængelse af Latours henvisning til Platons dialog Gorgias, som netop handlede om, hvordan Sokrates placerede 'storheden' i geometrien, hinsides og over guderne og menneskene.

⁶⁷ Richard Rorty, op. cit. p. 43

Pragmatikken har mange træk tilfælles med ANT'en, idet denne ikke bestræber sig på at afdække en sandhed om verden 'derude', men blot konstaterer, at vores verdensbillede skabes af den praksis, hvormed vi skaber vores egen verden. Igen er vokabulariet altså ikke bestemt som noget grundliggende uforanderligt, hvortil al anden 'tale' i denne verden må referere. Her finder man også en af begrundelserne for den store interesse i at betragte alle discipliners resultater som konstruktioner, der ikke kan indtage absolutte privilegerede positioner i forhold til hinanden.

Videnskaben er for ANT én type mediator, mens litteratur og kunst er en anden. Latour fremhævede, hvordan videnskaben søgte at gøre dens mediatorer transparente for at give indtryk af en direkte adgang til realiteten 'derude' og dermed kræve en position som sand. Dette krav er med de såkaldte Science Studies tilbagevist, hvilket selvfølgelig støtter den ovennævnte situation, hvor alle discipliner må eksistere på lige fod, i hvert tilfælde i forhold til forestillingen om en ekstern legitimation.

Rortys pragmatik interesserer sig for en re-fokusering af filosofien, mens Latour interesserer sig for en reintroduktion af objektet i human- og samfundsvidenskabene. Denne reintroduktion har dog afstedkommet den tidligere nævnte non-modernitetsteori som en del af Latours gods. Her finder man et opgør på lige fod med pragmatikken, når det gælder transcendentalfilosofien og positivismen. Latour kunne i denne sammenhæng måske betegnes som pragmatiker, men det tjener måske ikke noget formål at iklæde Latour en kasket, han ikke selv har bedt om, så derfor vil jeg nøjes med at påstå, at der er mange lighedstræk mellem non-modernitetsteori, ANT og pragmatik. At sammenfaldet ikke er 'helt ude i torvene', kan måske understøttes af, at Latour eksplicit refererer til den amerikanske pragmatiker William James i sin seneste bog *Pandoras Hope*.⁶⁸

⁶⁸ Bruno Latour, 'Pandoras Hope – Essays on the Reality of Science Studies', p. 74

Pragmatikken frasier sig ikke en fysisk realitet, den nøjes blot med at konstatere, at der findes mange måder, hvorpå denne kan beskrives. Derfor mener jeg ikke, at ANT står i modsætningsforhold til pragmatikken, når det gælder interessen for fysiske objekter. Derimod står både pragmatikken og ANT tilsyneladende på samme side, når det gælder den fysiske realitets status. Denne tillægges ikke karakter af en sandhed 'derude', hvortil vores sprog blot skal indpasses for at være sandt.

En pragmatisk æstetik

Latours opgør med modernitetens ontologiske skel mellem en hinsides objektiv, naturlig verden og en dennesidig, subjektiv, social verden peger altså i retning af pragmatikken. Når jeg vælger at følge denne vej, skyldes det, at jeg her ser muligheden for at pege på en anden forståelse af det æstetiske. En pragmatisk æstetik som den Richard Shusterman præsenterer i bogen *Pragmatist Aesthetics - Living Beauty, Rethinking Art*.⁶⁹ Når jeg fremhæver denne mulighed som vigtig, hænger det selvfølgelig sammen med muligheden af at komme uden om den kantianske æstetik, som Bourdieu i og med sin kritik af denne er fanget af. At dette faktisk er muligt, mener jeg at non-modernitetsperspektivet er et argument for, sådan som jeg har udfoldet dette i det foregående.

⁶⁹ Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics - Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell Publishers, 1992

Hos Shusterman tages der udgangspunkt i den amerikanske pragmatiker John Dewey. Han skriver med henvisning til Dewey:

*For art's role is not to deny the natural and organic roots and wants of man so as to achieve some pure ethereal experience, but instead to give a satisfyingly integrated expression to both our bodily and intellectual dimensions, which Dewey thinks we have been painfully wrong to separate. Art's aim 'is to serve the whole creature in his unified vitality'.*⁷⁰

⁷⁰ ibid. p. 7

Der hvor vi, ifølge Dewey, har foretaget det uheldige skel mellem vore intellektuelle og kropslige dimensioner, er blandt andet i forståelsen af den æstetiske erfaring, der igen ligger til grund for vores kunstforståelse. En kunstforståelse der i denne sammenhæng er kantiansk og dermed analytisk. At Dewey tager afstand fra denne forståelse af den æstetiske erfaring, fremgår af hans angreb på den kantianske æstetiks a-kropslige fundament. Kunsten skal ikke kun tjene en distanceret kognitiv erfaring, men være til gavn for den hele, levende skabning.

Deweys pragmatisk æstetik bærer i sig et angreb på den forståelse af verden, der bygger på a priori disciplinære opdelinger af menneskets forskellige egenskaber. Disse er i realiteten efterrationaliseringer af de analyser, der forsøger at kortlægge menneskets adfærd i forskellige sammenhænge.⁷¹ En påpegning der minder meget om Latours, til trods for at Latour primært beskæftiger sig med videnskabens praksis mod Deweys interesse i den æstetiske praksis her.

⁷¹ ibid. p. 12

Shusterman skriver om de videre implikationer af denne kritik af a priori disciplinære opdelinger af menneskets erfaringsverden:

*Dewey's aesthetic naturalism, aimed at 'recovering the continuity of esthetic experience with normal processes of living', is part of his attempt to break the stifling hold of 'the compartmental conception of fine art', that old and institutionally entrenched philosophical ideology of the aesthetic which sharply distinguishes art from real life and remits it 'to a separate realm' – the museum, theater, and concert hall.*⁷²

⁷² ibid. p. 13

Dette betød ifølge Shusterman bl.a., at Dewey søgte et opgør med dikotomier som høj kultur og populærkultur. Et opgør der også kan beskrives som et opgør med kunsten, forstået som sandhed til fordel for en forståelse af kunsten som oplevelse.⁷³ Dette forhold er en åbenlys provokation af den etablerede kunstverden, idet kunstens autonomi ophører, hvis alle former for æstetisk erfaring kan føre til kunst. Men dette er netop Deweys pointe, ifølge Shusterman. Sport, parader, fyrværkeri, populære massemedier, kropslig og huslig ornamentering samt de utallige farvefyldte scenerier, der kendetegner vore byer, er eksempler på det, der beriger vores almindelige liv; ud over den kunst der findes i forvejen.⁷⁴ Kernen i sagen er, at den æstetiske erfarings righed er det vigtigste, uanset om der er tale om kunstværker fremstillet inden for en autonom, sand tradition, eller om der er tale om populære adspredende og oplevelsesstyrede begivenheder.

⁷³ ibid. p. 18, 29

⁷⁴ ibid. p. 47

Shusterman skriver i denne forbindelse om Deweys forståelse af den æstetiske erfaring:

*-That which refers to a memorable and ultimately satisfying episode of living, one that stands out from the humdrum flow of life as 'an experience' by its 'internal integration and fulfillment' reached through a developing organization of meanings and energies which affords 'a satisfyingly emotional quality' of some sort.*⁷⁵

⁷⁵ ibid. p. 27

Denne opfattelse ligger også bag, når Shusterman med Dewey beskriver kunsten og æstetikens formål:

*....art's special function and value lie not in any specialized particular end but in satisfying the live creature in a more global way, by serving a variety of ends, and above all by enhancing our immediate experience which invigorates and vitalizes us, thus aiding our achievement of whatever further ends we pursue.*⁷⁶

⁷⁶ ibid. p. 9

Et formål der ikke skal forveksles med ønsket om at erstatte 'high art', som Shusterman kalder den etablerede kunstverdens produkter, med populær kulturrens produkter. I stedet er det netop sameksistensen af de to, der ligger Shusterman på sinde. Han ønsker at vise, at æstetiske kvaliteter ikke kun findes i den høje kunst, men lige så vel i den populære dagligdags verden.⁷⁷ Han dedikerer i denne sammenhæng et helt kapitel til 'The Fine Art of Rap'. En betegnelse der umiddelbart virker selvmodsigende, idet rap ikke normalt regnes for en af de finere kunst-

⁷⁷ ibid. p. 200

arter. Alligevel fastholder Shusterman rappens højkulturelle kvaliteter. Eller rettere han ønsker at understrege, at rappen som musikgenre kan meget mere, end dens højkulturelle kritikere påstår, problemet er blot, at rappen forbliver en udgrænset musikgenre, der ikke tillades adgang til de formaliserede kulturkanaler i samfundet, f.eks. de radio og tv-kanaler der beskæftiger sig med den etablerede kunst- og kulturverden. Shusterman beskriver problemet med at assimilere rappen som musikgenre i et etableret kulturelt felt:

*There must be a possible space for the work or genre in the sociocultural field of art. But theoretical justification can help create that space and extend art's limits by assimilating previously unaccepted forms into art's honorific category.*⁷⁸

⁷⁸ ibid. p. 215

Problemet er blot, at den populære kultur, ifølge de højkulturelle kritikere, ikke lever op til de højkulturelle kriterier, der ifølge Shusterman kan formuleres som: kompleksitet og dybde, kreativitet og form, kunstnerisk selvrespekt og selvbevidsthed. Det er med andre ord svært at assimilere en praksisform i kunstens sociokulturelle felt, når der for det første ikke gives plads her, og når det for det andet ikke forekommer udøverne af populærkulturelle praksisformer, at deres 'kunst' lever op til kravet om kompleksitet og dybde. Dette sidste forhold gør det selvfølgelig også svært at opbygge en kunstnerisk selvrespekt og selvbevidsthed.

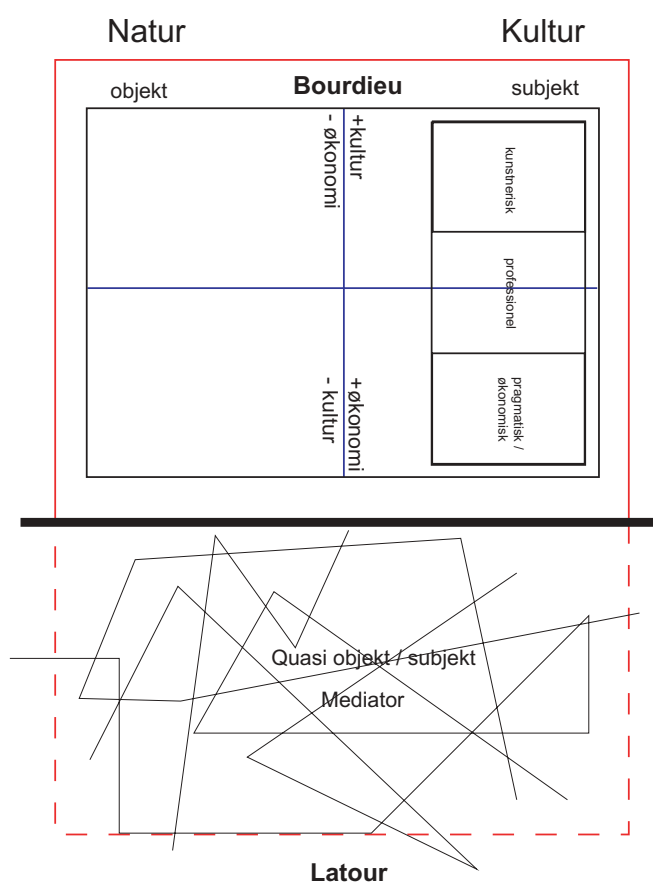
Disse forhold omkring rappens assimilering i det etablerede kunstfelt kan ikke direkte sammenlignes med parcelhusets status, men alligevel forekommer der på et generelt plan lighedspunkter. Akkurat som parcelhuset kan betegnes som en generel artsbetegnelse, der strækker sig på tværs gennem arkitekturens subfelter fra det kunstneriske til det pragmatiske/effektive, kan rappen som musikgenre siges at indeholde træk, der strækker sig på tværs af musikkens feldannelser. Rappen er således en fornyelse af jazzen og R and B musikken.⁷⁹ Samtidig med at den er en kommerciel succes, der kan opleves dagligt på f.eks. MTV. Rappen er altså både en del af en kunstnerisk udvikling i et etableret felt, jazzen, og en del af et pragmatisk/økonomisk felt, hvor det drejer sig om at tjene penge. Alligevel må rappen kæmpe for at blive anerkendt som en selvstændig legitim kunstnerisk disciplin. Den må kæmpe for ikke at blive skubbet yderligere ud af det sociokulturelle kunstfelt, på trods af at den allerede befinder sig på den positive side af grænsen i og med tilhørsforholdet til jazzen og R and B'en.

⁷⁹ ibid. pp. 230-231

Shustermans hjælp til rapmusikken er i denne sammenhæng en teoretisk retfærdiggørelse af rappen som en legitim del af kunstens højagtede kategori. En retfærdiggørelse der via en pragmatisk æstetik netop skal pege på de æstetiske kvaliteter, der kan findes i forskellige praksisformer uafhængigt af disses tilhørsforhold til den etablerede kunstverden. Med andre ord muligheden af æstetiske oplevelser løsrevet fra høj- eller lavkulturel kategorisering.

Arkitektur - fra en moderne synsvinkel til en non-moderne pragmatik

Magt drejer sig om at forholde sig objektivt til verden og ikke mindst om at *kunne* forholde sig objektivt. Når der sættes lighedstegn mellem den objektive forholden sig til verden og magt, skyldes det Latours påpegning af videnskabens magt-position, som et resultat af henvisning til en ekstern objektivitet uden for menneskenes verden. En henvisning der sætter hobens fysiske magt ud af spillet som en reel magtfaktor. Bourdieus fremstilling af samfundet som et rum konstrueret af sociale magtrelationer fremviser det samme forhold. Magten tilhører de, der formår at forholde sig distanceret, objektivt til verden. Forskellen mellem de to positioner er, at Latour interesserer sig for epistemologiens fremstilling af videnskaberne som formidlere af objektive sandheder, mens Bourdieu interesserer sig for, hvordan det klassesdelte samfunds magtelite holder hoben, de laveste klasser, på plads ved ikke kun at besidde mest økonomisk kapital, men også mest kulturel kapital. Et forhold der gør, at magteliten formår at forholde sig objektiverende til sine omgivelser og dermed besidde en frihed til at træde ud over et umiddelbart behovs- og interessestyret blik på verden.



Indskrivningen af det Bourdieuske perspektiv i det Latourske kan ske som vist her.

På denne måde kan man sige, at samfundets magtelite søger at beskytte objektiviteten mod kulturel infiltrering. Dette sker gennem en vedvarende purifikationsproces, der holder objekter fra subjekter. Men som Latour fremstiller det, han kalder den moderne konstitution, er det tydeligt, at der samtidig med purifikationen foregår en vedvarende hybridisering. Det er i dette perspektiv, at Latour adskiller sig fra Bourdieu, der tager den moderne verdens fremstilling for en realitet, når han anvender denne som præmis i sin kritik af samfundets magtstruktur.

Latours udvidede perspektiv på den moderne verden gør det muligt at præsentere en mere kompliceret udgave af denne. En verden der ikke kræver en revolution som Bourdieus vertikale samfundsbillede for at give ligelig adgang til objektiviteten. I stedet kan man indskrive Bourdieus skematiske fremstilling af det sociale rum i Latours non-modernitets skema for herved at se, hvad der sker, når man ser Bourdieu gennem Latours perspektiv. Dette fremviser med al tydelighed, at Bourdieu holder sig inden for modernitetens grænser, når han sætter præmisserne for sin kritik af samfundets relative opbygning.

Som jeg påpegede i kap. 8 under afsnittet om non-modernitet, kan man med fordel se den moderne verden som et resultat af mediatorenes stabiliseringer i bestemte praksisnetværk. Disse kan med lidt god vilje ses som Bourdieus praksisfelter, dog med den undtagelse at de ikke kun stabiliseres af magtrelationer, men i lige så høj grad af non-humane aktører. I arkitekturens tilfælde af f.eks. visuelle mediatorer i form af modeller, tegninger og fotos, hvilket blev eksemplificeret med designprocessen hos OMA.

Designteorien, som den blev præsenteret af Peter G. Rowe, beskrev, hvordan forståelsen af designprocessen har ændret sig fra en mekanisk til en 'situationspræget' samtale med selve designopgavens aktører. Denne opfattelse deler han med Donald Schön, der dog fjerner sig yderligere fra Rowes instrumentelle opfattelse af designprocessen. For Schön er der tale om designsituationen som noget, der genererer 'back-talk', altså noget der svarer tilbage til designeren. På trods af denne næsten ANT-lignende situation skal det alligevel fastholdes, at Rowe og Schön forbliver moderne, når de ser designsituationen som et reflekterende subjekt overfor en serie objekter og herefter påpeger, at den eneste måde at overkomme kløften mellem subjektet og objektet er gennem en fænomenologisk 'samtale'. Fra et ANT-perspektiv er det klart, at der ikke er nogen kløft at overkomme. Anden end den en purificerende moderne opfattelse af designprocessen har skabt.

I dette perspektiv og med henvisning til OMA's designpraksis mener jeg, at det er centralt at se Designteorien gennem et ANT-perspektiv, idet man her får en mere fyldig udgave af Schöns 'back-talk' situation.

I praksis skelnes der ikke i selve designsituationen mellem subjekter og objekter. De flyder sammen i samtalen, i jonglørenes balancering af designprocessens mange

bolde. Først i smagens æstetik efterrationaliseres livets æstetik ind i hjernens distancerede kognitive spil. Denne efterrationalisering bliver i den moderne verden, hvis man følger Latour, til en a priori rationalisering, der gør det muligt at skelner høj fra lav. Moralsk skønhed og opbyggelighed fra naturlig lyst og behov. Den ydre verdens objektivitet fra den indre verdens subjektivitet. Eller sagt på en anden måde – når vi er moderne, har vi ifølge Latour vendt bøtten på hovedet og tror, at den moderne verdens ontologiske distinktioner mellem natur og kultur går forud for alt andet, mens det i realiteten forholder sig omvendt. Det er vores praktiske liv, der hvor vi konstant sammenblander ting og levende væsner for at nå vores mål, der er startpunktet for, at vi overhovedet kan danne et indtryk af, at der findes en natur og en kultur som to adskilte verdener.

Introduktionen til pragmatikken på afhandlingens sidste sider skal ses som et forslag til at komme videre med ANT'en, når det gælder den mere normative side af designprocessen. Som påpeget kunne en middelfokuseret designproces betegnes som en liberal designstrategi, hvis den anvendte heuristik relaterede sig til løsningen af det givne designproblem og ikke andet. Heri ligger koblingen til Rortys pragmatisk verdenssyn, hvor filosofien med lille 'f' sigter på at fortælle, *hvordan tingene i den bredeste forstand af dette begreb hænger sammen, i den bredeste forstand af dette begreb.*

Denne diskussion overfører jeg til æstetikken, der som påpeget i afhandlingens 1. del anvendes til at skelne mellem den høje og den lave kultur. Der er med en non-moderne erkendelse i baghånden et behov for at overkomme de uheldige sider ved den kantianske æstetik. Dette gøres ved at lade Shusterman tage over, hvor Rorty slap. På denne måde føres argumentationskæden fra den non-moderne erkendelse ind gennem arkitekturens designprocesser og videre til nødvendigheden af, at arbejde med det jeg betegner 'åbne' heuristikker i den æstetik, der er normsættende for arkitektfagets disciplinering.

Sammenfatning for hele afhandlingen

Jeg har bevæget mig fra det distingverende Bourdieuske perspektiv på dansk arkitekturs udtalte og manifesterede forhold til parcelhuset, over Latours non-modernitet og Peter Rowses designteoretiske overvejelser. Over Dag Østerbergs påpejning af den kantianske æstetik som grundliggende træk i Bourdieus distinktionsmekanisme til OMA's praksis for at runde af med pragmatikken, som Rorty præsenterer denne.

Parcelhusets strukturelle historie blev læst med Bourdieuske briller, der var opdelt i de tre sub-felter: det kunstneriske, det professionelle og det økonomisk/effektive. Dette for at spejle den disciplinering, og ikke mindst distingvering, der ligger i de danske arkitekturdiskurser om parcelhuset. Denne undersøgelse begrundede jeg i indledningen med min forundring over misforholdet mellem parcelhusenes kvantitet i Danmark og dennes manglende tilstedeværelse i arkitekturens diskurs.

En ting er at konstatere, at dette misforhold er reelt, og at misforholdet kan skyldes to ting: a) Det almindelige danske parcelhus er dårlig og ligegyldig arkitektur, der ikke er relevant for faget. b) Arkitekturen er en distingverende praksis, der identificerer sig selv som en kunstnerisk disciplin gennem klare markeringer af, at bl.a. det almindelige danske parcelhus ikke hører til her. En anden ting er at ville ændre dette forhold. Naivt eller umuligt? Under alle omstændigheder baggrunden for denne afhandling.

I et forsøg på at undersøge om den holdning, der viste sig i Parcelhuskonkurrencen (som jeg tolkede i retning af en understregelse af rigtigheden i det Bourdieuske perspektiv) var fyldestgørende, henvendte jeg mig direkte til tre af parcelhusmarkedets aktører. Århus Kommune, Entasis og Frydkjær. Dette efterlod et noget mere broget billede, end det jeg umiddelbart havde af faget og ikke mindst dets disciplinering. De tre sub-felter, det kunstneriske, det professionelle og det økonomisk/effektive, var lokaliserbare hos alle tre aktører, således at både Entasis og Frydkjær beskæftigede sig med det kunstneriske, det professionelle og det økonomisk/effektive sub-felt. Der er ikke langt fra jonglørrollen til mæglerrollen, som Peter Juul Jensen besad.

Gennemgående var det mit indtryk, at alle tre aktører var deres 'plads i hierarkiet' bevidst. Entasis frasagde sig bevidst brugerdeltagelse for at opretholde den kunstneriske integritet. Frydkjær henviste kunderne til en 'rigtig' arkitekt, hvis kundens ønsker var for ekstravagante. På kommunen måtte Stadsarkitektens kontor se sine kunstneriske ambitioner holdt nede på grund af politiske interesser i at tækkes vælgerens ønsker om billige parcelhusgrunde.

Der findes kritiske røster i faget, når det gælder dansk arkitekturs forhold til parcelhuset, men disse hører primært til inden for den urbane forskningsdel, som Vibeke Meyling er et eksempel på.

Som skrevet i indledningen var det med forundring, at jeg i begyndelsen af mine arkitektstudier på Arkitektskolen i Århus måtte erkende, at den boligform, jeg var opvokset i, ikke var en del af det umiddelbare pensum. Det almindelige danske parcelhus blev ikke kritiseret, det var glemt og gemt, eller tabt som Dirckinck-Holmfeld skriver. Parcelhuskonkurrencen og parcelhusets uomtvistelige popularitet har understøttet mig i, at denne hustype har behov for atter at blive en del af den danske arkitektur disciplin. Men hvordan?

Jeg har ment, at der var et behov for at gå grundigt til værks, hvilket skal ses i relation til en frygt for, at den danske arkitekturdisciplin fortsat vil forholde sig til parcelhuset, som den gjorde i forbindelse med Statens Kunstfonds Parcelhuskonkurrence. Der er et behov for at forsøge at påvirke arkitekturens grundliggende *illusio*, som synes placeret i det kunstneriske sub-felt. Men dette gøres ikke blot ved en simpel kritik, der peger på, at arkitekter er alt for kunstneriske og dermed ikke tager økonomi og effektivitet alvorligt. For dette er ikke sandt. De tre aktører jeg talte med tog alle økonomi og effektivitet alvorligt. Problemet er et andet og mere dybtliggende, som jeg mener, Bruno Latours teoretiske arbejde har været central for at påpege.

Det kunstneriske og det økonomisk/effektive sub-felt står i Bourdieus moderne magtfelt i opposition til hinanden. Et forhold der spejles i den kantianske æstetik, som denne præsenteres af Dag Østerberg - kunst kræver en desinteresseret holdning, mens økonomi knytter sig til en interesseret nytteholdning. Denne forståelse af det kunstneriske synes genfundet i officielle tilkendegivelser fra toppen af dansk arkitekturs magtfelt. Jeg tænker her på Parcelhuskonkurrencen og DAL's Arkitekturpolitiske Handlingsplan fra 1996. Dette er selvfølgelig en konstrueret påstand, men jeg mener alligevel, at der er en sammenhæng mellem den kantianske æstetiks nødvendige distancering til objektet for det æstetiserende blik, Bourdieus sociologiske kritik heraf og den udgrænsning af det almindelige danske parcelhus, som præger det kunstneriske sub-felt i dansk arkitektur. Dansk arkitektur er altså *ikke* bevidst erklærede kantianere, men fagets disciplinerede diskursive fremstillinger, synes efter min mening, at kunne tolkes som styret af en kantiansk æstetik, når det gælder forståelsen af det kunstneriske.

Den praksis som afhandlingens interviewede aktører var involveret i, kunne bedst beskrives gennem det, designteoretikeren Peter Rowe og senere Donald Schön karakteriserede som en 'samtale' med henvisning til Merleau-Ponty. Et forhold jeg valgte at tolke videre med hjælp fra Bruno Latour i retningen af en non-moderne forståelse af designprocessen. Den fænomenologiske forståelse har nemlig ifølge Latour det problem, at den 'tror' på den moderne verdens skel mellem kultur og natur. Den non-moderne forståelse af designprocessen, mener jeg, ikke er fremmed for en arkitekturpraksis, men hvorvidt dette forhold betyder, at tegnestuerne bevidst søger at drage nytte heraf, som f.eks. OMA gør, vides ikke på det grundlag, der gives i denne afhandling.

Entasis, Frydkjær og OMA er alle underlagt Designteoriens komplicerede problemløsningskrav, men vælger forskellige løsningsveje. De er hver især bevidste om deres løsningsmodeller. Frydkjær prioriterer de pragmatisk/økonomiske løsninger gennem anvendelsen af velkendte typer. Entasis prioriterer de kunstneriske/arkitekturtraditionelle løsninger gennem henvisning til f.eks. kvaliteter ved kendte værker eller træk ved kendte arkitekters arbejdsproces. OMA udfordrer tilsyneladende løsningsprocessen ved at stille spørgsmålstejn ved, hvilken generativ heuristik der skal anvendes og undgår helst typiserende vaner. Denne åbenhed placerer efter min mening tegnestuen midt mellem de to øvrige. Dette er nok et idealiseret billede, når man tager tegnestuens 'stjernestatus' i betragtning, men ikke desto mindre reelt, når man udelukkende fokuserer på designprocessen. Med henvisning til Niels Albertsens tredeling af det arkitektoniske felt mener jeg, at OMA kan placeres i både det professionelle midterfelt og det kunstneriske yderfelt.

Når OMA placeres i afhandlingens 2. del, skyldes det netop denne tegnestues tilsyneladende bevidste prioritering af arkitekturdisciplinen som en designpraksis frem for et magtstyret praksisfelt. Akkurat som Rorty fremhæver Foucault og Kuhn som filosofiens *bêtes noires*, kan OMA til tider siges at være arkitekturens. Så samtidig med at OMA har høj status formår tegnestuen at 'skabe røre i andedammen'. Dette netop på grund af tegnestuens prioritering af en pragmatisk indgangsvinkel til løsning af givne designproblemer, samtidig med at tegnestuen hører til blandt den feterede top af publicerede, citerede og anerkendte tegnestuer.

I denne sammenhæng har jeg derfor ment, at det ville være centralt at se sammenhængen mellem en procesorienteret designpraksis og pragmatikken. En sammenhæng som ANT-perspektivets non-moderne verdensbillede giver endnu mere dybde.

Den afslutningsvise inddragelse af en pragmatisk æstetik skal ses i forlængelse af indledningens påpegning af arkitektfagets disciplinering omkring nogle grundliggende værdiopfattelser, der gennem en *skolè-situation*, som Bourdieu kalder det, indlemmer arkitektstandens udøvere i et bestemt spil med nogle bestemte regler, der kun kendes af spillets deltagere. Påpegningen af en anden æstetik end den kantianske, som jeg mener at kunne pege på, som den der nu danner værdigrundlaget for disciplineringen af arkitekturens kunstneriske sub-felt, er i denne sammenhæng central.

Konklusion

Latour/Bourdieu

Forholdet mellem det Bourdieuske perspektiv og det Latourske, som jeg ser det i denne afhandling, skulle nu være klarlagt som illustreret i skemaet, hvor jeg indskriver Bourdieu i Latours skema. Bourdieus indskrivning i den øverste del af Latours skema viser Bourdieus 'rum for sociale positioner' som en moderne konstruktion, der spændes ud på den ene led ved hjælp af modernitetens purifikation af subjekter og objekter, samfund og natur. Jo lavere de er placeret i Bourdieus vertikale verden, jo mere 'naturlige' er de sociale situationer bestemt af nytte, praktisk nødvendighed, tradition, ortodoksi og fatalisme.⁸⁰

Læser man imidlertid det Bourdieuske skema med ANT-briller, så fremgår det, at 'natur' og 'kultur' er integreret på alle niveauer og at den Bourdieuske purifikation kun kan skyldes, at den er stabiliseret gennem netværk af humane og ikke-humane mediatorer. Dette gælder selvfølgelig også for de kulturelle felter. Felt-dannelsen kan kun finde sted i og med tilstedeværelsen af non-humane aktører, der hjælper med til at stabilisere feltet som felt. Hvis man nu fokuserer på mediatorerne snarere end på de purificerede poler, så bliver det tydeligt, at polariseringen ikke er så entydig. Så finder man det kunstneriske i det folkelige og omvendt. Som Latours kollega Antoine Hennion formulerer det i 'La Passion Musicale' om musikken:

*Der findes ikke varietéerne på den ene side, og de seriøse musikformer på den anden; kommercielle musikformer, som er fanget i objektrelationen der skulle fikser dem, stereotypisere dem og forvandle dem til fetisher, og sande musik[former], som skulle leve hinsides deres objekters død. Der er lige så mange plader, medier, instrumenter - og tilbedelse af menneskelige stjerner - i den klassiske musik, som der er aktive mediatorer, repræsentationsdisciplin, sakralisering af objekter - og fans, der selvunderkaster sig abstrakte genrer - i varietéerne og rocken. [...] Musik-for-publikum, eller musik-for-musikken [...] Hver af disse modsatte former låner af den anden.*⁸¹

Det samme gælder arkitekturens felt. Som det fremgik hos parcelhusmarkedets tre aktører, er det arkitektoniske felts sub-felter alle tilstede som vilkår i arkitekturproduktionen. Kunstneriske, professionelle og effektive økonomiske hensyn tages i alle situationer. Hos Frydkjær huse er der forskel på et almindeligt parcelhus og et Skagenshus, som er noget særligt. Man er samtidig bevidst om den manglende kunstneriske kompetence, som Peter Juul Jensen påpeger, når de henviser arkitektonisk krævende kunder til en arkitekt. Den bevidste fravælgelse af de kunstneriske aspekter af byggeprocessen er i denne forbindelse at forstå som et 'hensyn' til de værdier, der forefindes i arkitekturens kunstneriske sub-felt. Dette opfattes tilsyneladende ikke som et underordningsforhold, men som en blot og bar forskel i firmaets reaktion på kundernes efterspørgsel. Omvendt kunne Chri-

⁸⁰ se Henrik Dahl, 'Nogle erfaringer med at operationalisere Bourdieu', i *Videnskabsteori - sådan relativt set...*, Danmarks Universitetsforlag, 1997, p. 57

⁸¹ Antoine Hennion citeret af: Niels Albertsen, *Kunstværkets netværk*, A.C.T.S. nr. 14, 2001, p. 60

stian Cold fra Entasis pege på, at arkitekter ikke kun kan nøjes med at jonglere med én bold, når der skal skabes arkitektur. Det bliver, som han siger, kedeligt i længden. OMA fremtræder som en tegnestue, der egentlig bedst lader sig beskrive gennem det professionelle sub-felt, på grund af deres åbne heuristik som designstrategi. Det paradoksale i denne sammenhæng er, at tegnestuen i arkitekturdiskurser oftest fremtræder som stjerne, altså som aktør med høj symbolsk kapital, og derfor burde placeres i det kunstneriske sub-felt. At OMA umiddelbart lader sig placere i begge sub-felter, kunne ses som et tegn på, at tegnestuens praksis faktisk fremviser non-moderne, ANT-lignende træk.

Hermed skulle to ting stå klart:

1. - At forståelsen af arkitekturens disciplinering som fag ikke skal underkastes et rent Bourdieusk perspektiv, såfremt parcelhuset skal reassimileres i den danske arkitekturverden. Der kan ikke være en modsætning, en distinktion, mellem høj- og lavkultur, idet dette konstant vil umuliggøre en reassimilering.

2. - Det drejer sig heller ikke om en nivellering af arkitektdisciplinen til en populistisk disciplin, men derimod om at forstå arkitekturen som en non-moderne praksis. En praksis der faktisk finder sted og stabiliseres som fag i og med tilstedeværelsen af et kompliceret aktør-netværk, som går på tværs af feltet.

To forhold der betyder, at disciplineringen af faget ikke handler så meget om vertikale fordomme som om horisontale sammenhænge. I dette perspektiv er der ikke behov for en revolution for at skabe sammenhæng mellem de distingverede og adskilte felter. Arkitekturens kunstneriske sub-felt over for det pragmatiske/økonomiske sammenbindes i den praktiske udfoldelse af faget, som vist med eksemplerne Entasis, Frydkjær og OMA. At der så opstår praksisfelter, er en naturlig del af aktør-netværkets stabilisering, og dermed er der stadigvæk rimelighed i at anvende et Bourdieusk perspektiv på arkitekturen. Magten forsvinder ikke, bare fordi man anlægger et Latoursk perspektiv, hvilket bl.a. blev understreget af, at Latour selv påpeger magts rolle i dannelsen af videnskabernes objektivitet. Jeg tænker her på Platons Gorgiasdialog. I den forstand er afhandlingens perspektiv et udvidet perspektiv, hvor Bourdieus magtstrukturerede felter beriges med Latours indsigt i en non-moderne verden. Dette medfører ovennævnte ændringer i måden at forstå Bourdieus felter, der nu kan ses som mere komplicerede mediator-stabiliseringer. Magt bliver her til en konstruktion, der skal stabiliseres af både humane og non-humane aktører og ikke mindst holdes ved lige.

Et tredje punkt der skal tages op, er den pragmatiske æstetik som via en non-moderne forståelse af arkitekturen får adgang til arkitekturens *illusio*. Tilsyneladende peger det Bourdieuske perspektiv på, at arkitekturens magtfelt i Danmark, når det gælder synet på parcelhuset, synes styret af en kantiansk æstetik, der udgrænser det pragmatiske/økonomiske fra det kunstneriske. Det Bourdieuske perspektiv kritiserer dette kunstsyns æstetiske ophav, men forudsætter det sam-

tidig som reelt. Et non-moderne syn på arkitekturen peger i retning af et pragmatisk syn, hvilket igen betyder, at en pragmatisk æstetik synes at fungere bedre i definitionen af, hvilken type *illusio* der under et non-moderne perspektiv kunne gælde som arkitekturens omdrejningspunkt.

Spørgsmålet om hvordan en reassimilerende praksis udfoldes?

OMA's designpraksis, som den blev præsenteret i artiklerne, pegede på det, der kan betegnes som en åben eller fordomsfri heuristik i valget af generativ metafor, når det angik beslutninger i designprocessen. Denne åbenhed fremtræder som det, der adskiller OMA fra Entasis og Frydkjær, når det gælder designprocessen. Entasis var ifølge Christian Cold meget interesseret i at anvende modernismens typer som generative heuristikker i deres designprocesser. Omvendt søgte Frydkjær at fastholde deres pragmatisk/økonomiske typer som det heuristiske element i deres designproces. I begge tilfælde altså en forholdsvis lukket heuristik, der lader sig styre af bestemte værdier såsom kunstnerisk integritet og pragmatisk/økonomiske hensyn, i forbindelse med valget af forbilleder inden for eget arkitektoniske sub-felt.

Den åbne heuristik tillader en pluralisme i designprocessens beslutningsprocedure. Spørgsmålet er selvfølgelig hvad, der så skal styre denne åbenhed for at undgå fuldstændig tilfældighed i designprocessen. Svaret på dette er en pragmatisk æstetik, der i disciplineringen af fagets praksis vil vælge en liberal designstrategi. Det drejer sig med andre ord om at lære at forstå, hvordan en heuristik kan være rigtig i forhold til en given situation. Den pragmatisk æstetik bliver i denne sammenhæng den teori, der frisætter designeren i sit valg af heuristik. Der skal ikke vælges i forhold til et overordnet korpus eller udødeligt vokabularium, som Rorty kalder det.

Spørgsmålet er nu hvem, der skal sætte denne reassimilerende praksis i værk? Umiddelbart må jeg som forfatter til denne afhandling selvfølgelig pege på afhandlingen selv som en første hjælpende hånd. Det er netop gennem den teoretisering, som jeg her har foretaget, at mulighederne skabes på det teoretiske plan for en reassimilering. Men som Shusterman påpeger, i forbindelse med rapmusikkens håb om at blive en anerkendt kunstform, er den teoretiske legitimering kun en del af vejen:

*There must be a possible space for the work or genre in the sociocultural field of art. But theoretical justification can help create that space and extend art's limits by assimilating previously unaccepted forms into art's honorific category.*⁸²

I et større perspektiv mener jeg, at denne form for teoretisering kan integreres i arkitektuddannelsens pædagogik for gennem uddannelsens disciplinering at nå fagets praksis. Det vil være et forsøg på at udvide arkitektspillet regler betragteligt, således at feltdannelsen ikke kun opfattes som et magtspil, men i lige så høj

⁸² Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics - Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell Publishers, 1992. p. 215

grad som et stabiliseret, kompliceret kollektiv af mennesker, maskiner, tegninger, modeller, skitser, økonomi, jura osv. At afhandlingens teoretiske stof i denne sammenhæng kun udgør en hjælpende hånd, skal ses i relation til, at der i øvrigt findes tegn på en generel pragmatisk drejning i fagets praksis. Jeg tænker her på OMA bl.a., men også på andre, specielt yngre hollandske tegnestuer.

Reassimilering af projektets spejl?

Set i denne afhandlings perspektiv var 'fejlen' ved Parcelhuskonkurrencen, at den blev så præget af feltets dominerende distinktionsmekanismer. Man undervurderede, i forbindelse med konkurrencens planlægning, i hvilket omfang parcelhuset er en udfordring til feltets Bourdieuske polariseringer. Dette forhold kom specielt tydeligt frem i dommernes udpegning af vinderprojekterne. Anlægger man imidlertid en horisontal, mediatororienteret synsvinkel, så kan man forestille sig, at der i arkitekturens felt kunne udvikles et sub-felt omkring parcelhuset, som dels integrerer fagets forskellige discipliner, dels lader det kunstneriske og det folkelige låne af hinanden. En parcelhuskonkurrence med dette perspektiv ville svare til de krav, parcelhuset stiller til arkitektfaget.

I forhold til Hennion og Shustermans påpegning af at mange af højkulturens træk også findes i lavkulturens produkter, er det jo tankevækkende, at det almindelige danske parcelhus kan beskrives gennem fire grundliggende komponenter: huset, haven, vejen og parcellen; der også genfindes i tre af arkitekturens grundliggende designpraksisser: bygningskunsten, have- og landskabsarkitekturen og byplanlægningen. Sagt på en anden måde er der altså her allerede et disciplineret fagperspektiv, der gør det muligt at 'se' det almindelige danske parcelhus. Et forhold der skulle gøre det muligt at fastholde den 'underjordiske' forbindelse under de disciplinære feltdannelser og dermed tillade et bredt pragmatisk æstetisk blik på parcelhuset.

Den pragmatiske æstetik er altså for mig at se vejen, hvis der i den danske arkitekturs disciplinære selvforståelse skal skabes rum for det almindelige danske parcelhus. Dette fordi det kunstneriske sub-felt, med fordel for 'realiteten' i designprocessen, kan formuleres ud fra en ikke distingverende kunstopfattelse. Dette udelukker ikke, at bestemte resultater af en designproces vil træde frem som specielt tilfredsstillende, hvilket igen betyder, at der ikke er tale om en nivellering af fagets kunnen og kompetence.

En pragmatisk æstetik ville også gøre det muligt og tilladt for arkitekter at se egenskaber i de almindelige danske parcelhuse, hvilket ville betyde, at det blev muligt at tale om huset med de mange egenskaber. En undersøgelse af disse ville være et projekt, der for mig at se ligger i umiddelbar forlængelse af denne afhandling. Men et eksempel på, hvad et sådant projekt kunne fokusere på, er en egenskab, der tilsyneladende vækker en følelse af glæde hos mange parcelhuskøbere: der er tale om de mange kvadratmeter, der kan fås for en overkommelig investering,

når det gælder typehuse. En glæde der tilsyneladende overgår glæden ved det unikke og enestående hus. En simpel glæde, styret af behov og lyst måske, set fra et dannet arkitektsynspunkt, men ikke desto mindre særdeles kraftfuldt, når man tænker på hvor mange danskere, der tilsyneladende finder denne økonomiske glæde større end det at få en arkitekt til at tegne et unikt hjem.

Fastholdelsen af arkitekturen som en æstetisk praksis kan hævdes i denne pragmatiske sammenhæng. F.eks. kunne man forestille sig, at der i undervisningen på arkitektskolerne blev indført mange flere æstetiske parametre, når der arbejdes med arkitekturens underdiscipliner: bygningskunst, planlægning og landskabs-/havearkitektur. Den æstetiske glæde ved - et billigt, men stort hus. En spansk hacienda der ligger rigtigt i det danske landskab. Arkitektur som livsstilsprodukt. Skjoldhøjparkens homogene, anonyme bygningskultur. Bilka osv. - ville være en udfordring til indretningen af fagets disciplinering. En udfordring der allerede finder sted hos f.eks. OMA, men også hos en række andre unge hollandske tegnestuer. På Arkitektskolen i Århus finder man også på enkelte afdelinger en lignende udfordring af fagets sub-disciplinære grænser. Så afhandlingens påtegninger er, som nævnt, ikke det eneste tegn på at fagets selvopfattelse er under forandring, på vej mod nye stabiliseringer.

Måske betyder disse forandringer, at den type parcelhus, der så dagens lys i 50'erne som statslånshus, begynder at ændre sig i retning af noget andet. Dette med hjælp fra non-moderne pragmatiske arkitekter. Om husene så bliver bedre eller dårligere – det ved jeg ikke, men så længe det tjener livet i bredeste forstand ved at give æstetisk glæde og oplevelse til de, der beboer huset, er målet opfyldt. Så er det nemlig et hus med egenskaber.



Litteraturliste:

Albertsen, Niels

'Arkitekturens praksis – habitus, felt og kulturel kapital', i *Videnskabsteori – sådan relativt set*, Danmarks Universitetsforlag, 1997

Albertsen, Niels

'Atmosfære, gestus, netværk', *Rapport fra Norsk Forms høstkonference*, 1996

Albertsen, Niels

Kunstværkets netværk, A.C.T.S, nr. 14, 2001

Alpers, Svetlana

Rembrandt's Enterprise – The Studio and the Market, The University of Chicago Press, 1988

Arkitekten, nr. 3, 1960, Indlæg ved Mogens Black-Petersen, p. 43

Arkitekturpolitisk Handlingsplan, DAL, 1996

Arkitekttegnede kvalitetshuse, Frydkjær, Katalog fra Frydkjær A/S, 1999

Blød By, temanummer om parcelhuset, nr. 1, 1978

Boligministeriet (red.)

Parcelhuse, Projekt Renovering, Boligministeriet, 1998

Bouman, Ole

'Pragmatism and Zeitgeist', i *Archis*, nr. 8, 1998

Bourdieu, Pierre

Practical Reason – On the Theory of Action, Stanford University Press, 1998

Bourdieu, Pierre

Distinktionen – En sociologisk kritik af dømmekraften, Det lille forlag, 1995. (org. titel: *La Distinction*, Les Édition de Minuit, 1979)

Dahl, Henrik

Hvis din nabo var en bil, Akademisk Forlag A/S, 1997

Dahl, Henrik

'Nogle erfaringer med at operationalisere Bourdieu', i *Videnskabsteori – sådan relativt set*, Danmarks Universitetsforlag, 1997

Dammand, Lene Lund

'Ekstremt anderledes', *Arkitekten*, nr. 09, april 2000

Dammand, Lene Lund

'Parcelhuset som arkitektur', *Arkitekten*, nr. 13, juni 1998

Dirckinck-Holmfeld, Kim

'Leder', *Arkitekten*, nr. 13, juni 1998

Dybbroe, Ole

Enfamiliehuset 1970 - et forslag til en dynamisk boligopfattels., Landsbankernes Reallånefond, 1970

Frampton, Kenneth

Modern Architecture – A critical history, Thames and Hudson, 1990

Gans, Herbert

'Towards a Human Architecture: A Sociologist's View of the Profession', i *Journal of Architectural Education*, no. 2, 1978

Harries, Karsten

The Ethical Function of Architecture, MIT Press, 1997

Home salgsavis, udgivet i forbindelse med Statens Kunstfonds Arkitektkonkur-
rence, *Parcelhuset som Arkitektur*, 1998

Hen ad vejen, Udstillingkatalog, Dansk Arkitektur Center, Gammel Dok, 1998

Hæstrup, Ole

'Byplanuddannelserne i Danmark, 1930 til 1997', i *Byplanhistoriske noter*, nr. 38,
Dansk Byplanlaboratorium, 1997

Ibelings, Hans

Supermodernism – Architecture in the Age of Globalisation, NAI Publishers Rotter-
dam, 1998

Jensen, Jesper Uhrup

'Arkitekturens T-shirt', i *Samvirke*, september, 2000,

Koolhaas, Rem

'The Generic City', i *S, M, L, XL*, 010 Publishers, 1995

Koolhaas, Rem

'What Ever Happened to Urbanism?', i *S, M, L, XL*, 010 Publishers, 1995

Koolhaas, Rem

S, M, L, XL, 010 Publishers, 1995

Lash, Scott

Another Modernity A Different Rationality, Blackwell Publishers 1999

Latour, Bruno

'How to Be Iconophilic in Art, Science and Religion?', i *Picturing Science Producing Art*, Routledge, 1998

Latour, Bruno

'Om aktør-netværksteori. Nogle få afklaringer og mere end nogle få forviklinger', i *Philosophia* nr. 3 – 4, årg. 25, 1996

Latour, Bruno

'On Interobjectivity', i *Mind, Culture, and Activity: An International Journal*, nr. 4, 1996

Latour, Bruno

We Have Never Been Modern, Harvester Wheatsheaf, 1993

Latour, Bruno

Science in Action, Havard University Press, 1987

Latour, Bruno

Pandora's Hope – Essays on the Reality of Science Studies, Harvard University Press, 1999

Levevilkår i Danmark 1997, Danmarks Statistik/Socialforskningsinstituttet, 1997

Lind, Olaf & Møller, Jonas

Bag Hækken – Det danske parcelhus i lyst og nød, Arkitektens Forlag, 1996

Lyotard, Jean-Francois

Gestus, Det Kgl. Danske kunstakademi, 1991

Meyling, Vibeke

Forstaden i nyt lys, Dansk Byplanlaboratorium, 1999

Mikkelsen, Lars T., Wamberg, Jacob

'Det lange farvel - om udsigten til en fremtid uden kunst', i *KUNSTmagasinet 1%*, #2/3, 1998

Mortensen, Niels

'Enfamiliehuset i den tertiære by', i *Storbyens Sociologi*, Ålborg Universitetsforlag, 1988

Nygaard, Erik

Arkitektur i en forvirret tid – Internationale strømninger 1968-94, Christian Ejlers' Forlag, 1995

Nygaard, Erik

Tag over hovedet – dansk boligbyggeri fra 1945 til 1982, Arkitektens forlag, 1984

Nygaard, Erik

Familiens Hus – Danske énfamiliehuse gennem 100 år, Nybolig, 1997

OMA/Rem Koolhaas 1992 – 1996, *El Croquis*, nr. 79, 1996

Oswalt, Philipp

'OMA at work', i *Archis* nr. 7, 1998

Parcelhuset som arkitektur, Konkurrenceprogram, Statens Kunsthøjskoles Arkitekturudvalg, 1997

Pope, Albert

Ladders, Princeton Architectural Press New York, 1996

Rorty, Richard

Consequences of Pragmatism, University of Minnesota Press, 1982

Rowe, Peter G.

Design Thinking, MIT Press, 1987

Schön, Donald A.

'Generative metaphor: A perspective on problem-setting in social policy', i *Metaphor and Thought*, (red.) Andrew Ortony, Cambridge University Press, 1993

Schön, Donald A.

'Learning to design and designing to learn', i *International Conference on Theories and Methods of Design – Göteborg, Sweden, 13. – 15. May 1992*, The Royal Institute of Technology School of Architecture, Stockholm, 1993

Sestoft, J., Christiansen, J. H., (Red.)

Guide til Dansk Arkitektur 1 - År 1000 - 1960, Arkitektens Forlag, 1991.

Shusterman, Richard

Pragmatist Aesthetics – Living Beauty, Rethinking Art, Blackwell Publishers, 1992

Skovmand, Michael

'Pierre Bourdieu og slaget om Store Torv i Århus', i *Videnskabsteori – sådan relativt set*, Danmarks Universitetsforlag, 1997

Statistisk årbog for 1999, Danmarks Statistik, 2000

Stensgaard, Pernille

'Byen ud i forstaden', i *Weekendavisen*, 20. - 26. august, 1999

Stensgaard, Pernille

'Centrum ligger ude i carporten', i *Weekendavisen*, 6. - 12. august, 1999

Stevens, Gary

'Struggle in the Studio: A Bourdivin Look at Architectural Pedagogy' i *Journal of Architectural Education*, vol. 49/2, 1995

Teyssot, Georges

'Lawnmowers and machine guns', *Blueprint*, juli/august, 1998

Venturi, Scott Brown, Izenour

Learning from Las Vegas, MIT, 1997 (org. version 1972)

Waal, Allan de

'Fod under eget tag', i *Information*, 2. – 3. maj, 1998

Wolfe, Tom

From bauhaus to Our House, Bantam Books, 1999

Wouter, Deen og Garrtizmann, Udo

'Diagramming the contemporary – OMA's little helper in the quest for the new', i *OASE Architectural journal*, no. 48, 1998

