

Kapitel 7

ORGANISATIONENS ARKITEKTUR

Selv om organisationer består af kommunikation, vil det være perverst at hævde, at de ikke også omfatter fysiske ting, lige fra clips over telefoner og til biler og bygninger. At sige, at disse ting kun er kommunikation er også sært misvisende, eftersom vi kommunikerer „om“ en telefon under forudsætning af, at den forefindes som en fysisk genstand både for afsender og modtager. Vi skal i dette afsnit se på, hvordan arkitektur indgår i organisationers brug af æstetiske virkemidler, og hvordan det er muligt at betragte huse som kommunikation.

Huset

Arkitektur er formgivning af huse, hvor ordet „hus“ vil blive brugt i bred betydning, så et hus er alt hvad der bygges for at bo, arbejde, underholde, fejre, sælge, helligholde og udøve magt. Med dette udgangspunkt ses der bort fra den del af arkitekturen, som handler om planlægning af byer, altså forhold mellem huse, og af rum omkring huse, såsom pladser, parker og haver. Der ses i første omgang også bort fra formgivning af huses indre med vægge, passager, møbler og lyskilder. Grunden til denne begrænsning er, at temaet er organisationens arkitektur, som tager sigte mod enkelte huse eller komplekser af huse. Kun sjældent optræder organisationer som byplanlæggere i egen ret, uanset hvor stærkt deres huse kan dominere.

Et hus har en fysisk *identitet*, som er enheden af dets *form*, som muliggør genkendelse, og dets *funktion*, som muliggør forståelse. Et hus har uundgåeligt form, altså overflade. Ud af formen kan man normalt slutte sig til dets funktion i kraft af sociale rutiner - men ikke nødvendigvis, eftersom huse kan være anonyme og altså svære at funktionsbestemme og eftersom overflader kan være skabt for at drille og misvise. Men ved man hvad et hus skal tjene til - at bo, arbejde eller adspredde sig - har man adgang til den helhed, som sætter dets elementer i sammenhæng.

Form og funktion behøver ikke at følges. Normalt har et hus en funktion, selv om der kan leges med den grænse, hvor funktionen forsvinder ud i intet og huset opløser sig i kunst, og selv om funktionen kan variere: brugere af et hus behøver ikke at følge bygherrens vilje.¹ Funktionen og dens begrænsning forhindrer, at arkitekter opfører sig som kunstnere, selv om mange er fristede og leger med tanken om at være filosoffer og poeter.² Traditionelt betragtes arkitektur som én af de skønne kunster. Men denne klassificering går tilbage til tiden før Romantikken, hvor kunsten udskilte sig og blev ren og hvor forskellen mellem kunst og arkitektur blev tydelig. Arkitektur er ikke kunst, men brugskunst. Den har en pragmatisk funktion, og først når den er givet kan filosofien og poesien komme til.

Hermed har vi fanget Vitruvius' tre dimensioner, *firmitas*, huset som real konstruktion, *venustas*, dets skønne eller mindre skønne form, og *utilitas*, dets funktion.³ Alle tre bidrager til husets fysiske identitet og sociale symbolik. Da et hus sammenfatter mange forskelle i en enhed, som ikke kan beregnes mekanisk, er dets samlede kvalitet ikke en saglig egenskab. Med påstande om kvalitet foretager vi et spring, så vi fra huset hopper over til iagttageren og lader ham, og ikke huset, hefte for påstanden. Kvalitetspåstande siger noget om iagttageren, eller om sociale rutiner, ikke om det iagttagne. Derfor er begrebet „kvalitet“ uegnet som arkitektonisk grundbegreb. Som brugskunst har arkitektur ingen enkelt forskel, som bærer dens teori og praksis.

Med et hus skabes en fysisk *afgrænsning* af rum med henblik på en social *udfoldelse* af rum. Ved at indsætte grænser i rummet skabes struktur i rummet.⁴ Rum er ikke blot et filosofisk, men også et arkitektonisk grundbegreb og har inden for den arkitektoniske tænkning fastholdt „en næsten ubrudt attraktion“.⁵ Fysisk lukning giver afsæt for social åbning, altså differentiering af adfærd.

Strengt taget kræver arkitektur, at der foreligger en fysisk genstand, et hus. Arkitektur som ikke har materialiseret sig er fantasier.⁶ Men også fantasier er virksomme. Før et hus realiseres er det til stede som en fantasi, og uden denne fantasi, som kan afprøve normale grænser, ville huset aldrig realiseres. Hertil kommer, at der findes produktive arkitekter, som ikke nævnes i arkitekturens historie, mens der findes berømte arkitekter, som næppe har produceret et reelt hus, fordi de har drevet deres principper så kompromisløst igennem, at kun arkitekter, og ikke bygherrer har følt sig inspireret og fristet. De har, på tegnebrættet og altså i fantasien, sat nye normer for hvordan det

er muligt at tænke huse, selv om de ikke har vist hvordan det er muligt at bygge huse. De er for kendere, „arkitekt-arkitekter“.

Selv om arkitektur er brugskunst, genopstår forskellen mellem ren og anvendt inden for arkitekturen, altså på den snavsede side, fordi der er arkitekter, som er kompromisløse, og altså rene, i deres krav om kvalitet, uanset hvad de lægger i ordet, mens andre er mere end villige til at gå på kompromis for at få ordrer i hus. Det åbner for ulige karrierer med forskellige kriterier på succes og fiasko.

Vi skal tage de første skridt hen mod organisationens arkitektur ved at følge, hvordan huse iagttages og opleves. Der er nogle forskelle, som springer i øjnene.

Konstans og variation

Alle ved hvad et hus er - noget med beskyttelse mod vind og vejr og uvelkomne blikke, noget med mure, åbninger og tage. Arkitektur er „vort store fælles eje, vort visuelle sprog“.7 Selv om ikke alle får samme indre billede, når ordet „hus“ nævnes, og selv om man kan forstå ordet, uden at indre billeder dukker op, er et hus en dybt fortrolig ting, som findes i næsten alle kulturer. Enhver kan pege på eksempler. Men omkring normale prototyper som parcelhuse og boligblokke, rådhouse, kirker og bondegårde dukker grumsede grænsetilfælde op. Er en iglo et hus? En silo? Et brændeskur? Og er et hundehus eller et dukkehus egentlig et hus?

Et hus kan mangle døre og alligevel være et hus, f.eks. et fangetårn, hvor døren er muret til. Blot er det vigtigt, at der engang var en dør. Et massivt bygværk ophører med at have den funktion, som vi forbinder med „hus“ og overgår til kategorien „kunstværk“, som åbner for andre måder at iagttage på. Men det kan genskabe en funktion ved at blive en markør, som opstilles ved byers og kommuners grænser for at angive overgangen fra ét rum til et andet, fra landzone til byzone.

Uanset sådanne usikkerheder giver begrebet „hus“ et fælles indhold - konstans - til en vifte af variationer. Omvendt giver de konkrete huse og deres konstans, altså deres varighed trods forfald og ombygning, fodfæste til begrebet. Selv om man kan forsøge sig med strenge definitioner - „et hus afgrænser et indre fra et ydre rum og tillader passage mellem dem“ - er en sådan definition fattig i forhold til begrebets rigdom af forskelle. På skalaer som størrelse, farve og hårdhed, og gennem typologier omkring form, stil og funktion kan „huset“ bevæge sig frem og tilbage, uden at vi bliver usikre på, om der er tale om et hus. Vi kan kombinere og

sammenligne. Bemærker vi et hus, indsætter vi det spontant i et system af forskelle. Vi kan nævne nogle.

Den første forskel gælder *huset over for alt andet*. Kun i kraft af den forskel er det muligt at identificere et hus. Det er mindre enkelt end det lyder, fordi ikke alle huse træder isoleret frem. Mange huse er bygget sammen på række og geled, så det kræver en indsats at skelne nr. 23 fra nr. 25. Og nogle gange er „et hus“ i virkeligheden et kompleks af huse, som er tænkt og bygget sammen, sådan som Amalienborg består af fire palæer og sådan som totalentrepriser kan udforme hele kvarterer i ét hug. For at man kan opleve et hus, må man ikke blot adskille det fra dets omverden, men også genindføre det i dets omverden, fordi både det selv og dets omverden bidrager til dets identitet. Samme træhus på tre etager er forskelligt, alt efter om det står i en øde skov eller presset ind mellem skyskrabere i Tokyo.

Den anden forskel gælder husets *funktion* - hvad det er beregnet til. Der er huse til at bo og arbejde, producere og administrere i.⁸ Denne forskel handler ikke om et simpelt enten-eller eller om en skala mellem to poler, men om positioner i en åben kombinatorik. En gård er både til at bo og arbejde i, og den kan nedlægges og forvandles til en arkitektstue, så arbejdet bliver et andet. Man kan være usikker på, om et hus er en garage eller en moderne kirke, og hvordan skelner man egentlig mellem en fabrik, en skole, et alderdomshjem og et fængsel? Først når man kender funktionen kan man forstå husets komposition af elementer, men også bemærke om det er afviger i forhold til normale prototyper.

Den tredje forskel er husets *størrelse*. Små huse kan være imødekommende, fordi de holder menneskelige mål, mens store huse kan vække ærefrygt i kraft af deres overvældende institutionelle kulde. Der er, siger Kant, noget foragtligt forbundet med det „slet og ret små“.⁹ Omvendt er der respekt for store huse, som vidner om kraft. „Hvad er meningen med disse huse,“ spurgte Nietzsche, „sandelig, de blev ikke fremstillet af nogen stor sjæl, som et billede af ham selv. ... Og disse stuer og kamre? Kan mænd gå ud og ind af dem?“¹⁰ Nietzsches anke var, at alting er blevet småt. Den enkle reaktion på størrelse kan dog neutraliseres af andre forskelle, f.eks. mellem vulgær og raffineret. Hvad Nietzsche peger på er, at man ikke blot befinder sig i et hus, men også finder sig selv i det, både i andres og i egne øjne. Selv om et hjem har en privat inderside har det uundgåeligt en offentlig yderside og stiller sig til skue.

Den fjerde forskel gælder husets *elementer* - tag og krop, døre og vinduer, materialer og farver. Også her er der prototyper, som alle

kender og som derfor tillader variationer. Bed en person om at tegne et hus, og han vil sandsynligvis tegne et parcelhus med krop, tag, dør, vinduer og skorsten, og måske trappe og tagvindue.

En femte forskel er husets *status* - om det er kostbart eller billigt, fornemt eller ordinært. Under denne rubrik kan man også inddrage husets *stand*, altså om det er nedslidt eller velholdt.

En sjette forskel er husets *stil* - om det er antikt eller barokt, murermester eller minimalisme eller retromodernisme. Med vild udsmykning eller klassiske søjler, og med marmor eller granit kan et hus signalere høj distinktion. Her bidrager dets placering, som både gælder kvarterets finhed og bygherrens kraft til at forstærke huset ved at ødsle med offentligt rum, både omkring huset og i dets foyer og korridorer. Afgørende for stilen er husets *modus*, den måde, hvorpå dets helhed og dets elementer er udformet og sammensat og måske ornamenteret, så symmetri eller asymmetri og særlige stiløvelser kan bemærkes både af kendere og af amatører -og føre os over mod æstetikken. Hvor en amatør ser hvad han ser, og ikke sætter det sete i forhold til andre indtryk, kan en kender bestemme et hus som manieristisk, fordi dets vinduer er placeret på en særlig måde, som amatøren ser, men ikke bemærker og slet ikke sætter i system.

Disse forskelle, og måske flere, bemærker vi spontant, altså uden nødvendigvis at sætte præcise ord på dem. Hver af dem udgør en kode,¹¹ som kan bruges til at bestemme - gøre forskel og sætte grænser. Vi afkoder huset med en flydende opmærksomhed, som er mere sanselig end konceptuel, fordi normale forskelle er gået under jorden og er tavst indlejret i sansningen. Afkræves vi en dom, kan vi have besvær med at finde de rigtige ord til et indtryk, som huset altså har gjort forud for ordene, og vi kan bruge tid på at iagttage med en særlig intens opmærksomhed, så sansningen suger associationer til sig og giver dem ord.

Spillet mellem intuition og refleksion findes også i arkitekturen,¹² hvor refleksion ødelægger styrken i den umiddelbare oplevelse, og intuition betyder tab af information.¹³ Når man går ind i et hus, er man normalt hverken opmærksom på arkitekten eller sin egen oplevelse af huset, men orienterer sig efter huset som et system af funktioner - dør, som åbner ind i en foyer, som fører hen til en elevator, som to etager højere oppe åbner for en ny foyer, som fører hen til en gang, som igen har en dør ind til det værelse, hvor jeg skal møde. Huset fornemmes lige så spontant som den fysiske form på de ord, man læser i en brochure. Jeg befinder mig spontant i husets brugssammenhæng, hvilket ikke betyder, at huset ikke påvirker mig, blot at jeg ikke er opmærksom.

Sansningens spontanitet er ikke uden forudsætninger. Hvad der før krævede øvelse sker nu uden at belaste opmærksomheden, så vi forenkler ved at indsætte konstanter i vores sansning. Kun derfor er vi i stand til at opleve variation. Konstans og variation viser hen til hinanden i en endeløs sløjfe, hvis vi kan bemærke variation i kraft af hukommelsens repertoire af konstanter og fastholde konstans over for sansningens endeløse variationer. En kode kræver erfaring. Selv om forskellen mellem stor og lille er en fysisk forskel, er den også en social forskel, som aktiverer skemaer omkring rig og fattig, normalt og usædvanligt. Og hvor velholdt et hus er, behøver ikke at fremgå for det blotte øje. I Sverige er der træhuse, som er malet grå på en særlig patineret måde, så alle årer i plankerne træder frem, med næsten samme farve som gammelt og ubehandlet træ, så kun et kyndigt øje bemærker det svage skin, som fortæller, at huset er meget velholdt, og ikke blot meget nedslidt.

Med sådanne forskelle åbnes et spillerum af variation omkring den konstans, som hedder „et hus“. For et hus er ikke blot fremstillet, men uundgåeligt fremstillet på en særlig måde, afhængig af faktorer som tradition, rigdom, smag og ønske om selvfremstilling. Vi kan variere ordsproget og sige „som hus så herre“. Begrebets armod og eksemplernes rigdom supplerer hinanden. Og husets *modus* åbner for æstetikken. Selv et hus, som negligerer al æstetik, f.eks. en barak, gør uundgåeligt et æstetisk indtryk. Her gælder den logik, vi før har set: det er ikke muligt at unddrage sig æstetisk iagttagelse, heller ikke for et hus. Et hus har en form, ergo en overflade, ergo en æstetisk dimension. Selv hvis et hus ikke, æstetisk, har en afsender, har det uundgåeligt en modtager og *kan derfor, baglæns, tilskrives en afsender*. Vælger modtager at iagttage huset æstetisk, falder indtrykket tilbage på huset og derfra til afsender.

Mængden af æstetisk uskyld aftager i moderne samfund, fordi ting iagttages som *artefakter* - gjort af mennesker og derfor udtryk for en beslutning, som også kan vurderes æstetisk. I stedet for den æstetiske uskyld, der aktuelt viser sig som intuition og historisk handler om tilegnet tradition, er der opstået en gennemgribende *æstetisering af samfundet* - en ekstase af æstetisk kommunikation, der skaber behov for en modgift mod overopbudet af æstetisk (in)formation, så æstetik løber over i „an-æstetik“, altså anæstesi eller bedøvelse.¹⁴

Med æstetik gøres forskel, ikke blot i blinde, men med vilje. Det griber reflektivt tilbage på afsender, så han ikke blot fremstiller et hus uden æstetiske hensyn, men *ved at han gør det* og derfor forholder sig æstetisk til huset, også selv om han afviser den

slags hensyn. Han tvinges til ikke blot at iagttage, men også at iagttage sin egen måde at iagttage på. Et sted i byggeprocessen dukker spørgsmålet om husets udseende op og kræver et svar, som artikulerer æstetiske hensyn, evt. som afvisning af hensyn.

Derfor betragter vi huse som kommunikation - og hvordan det sker, vender vi tilbage til. Vi påvirkes af dem, både når vi ser på dem og når vi opholder os i dem, så der svarende til designets forskel mellem Øje og Hånd kommer en arkitektonisk forskel mellem Øje og Krop - mellem at se et hus og at (be)finde sig i det. Denne påvirkning føres tilbage, først til huset og dernæst til dets herre, som igen spaltes i *une compagnie à deux*: bygherre og arkitekt, hver med deres ambitioner. Huse gør indtryk på brugere, som spontant føler sig trykket eller løftet, både indeni og udenfor, og disse indtryk foregribes og beregnes og styres.¹⁵ Huse konstrueres for at stemme deres brugere - og at det kan lykkes, selv om det ikke lykkes ved første blik, skyldes også at huse ikke blot får lov til at tale for sig selv, men omgives med en aura af ord,¹⁶ der skaber en fælles klangbund for brugeres særlige oplevelser. Stemtheden er ikke et passivt ledsagefænomen, men er en del af „meningen“ med huset, og den kommer både fra husets sanselige indtryk og dets italesættelse. Det er ikke umuligt at tale et hus til kvalitet, ligesom minimale kunstværker kan tales til interesse.

Normalt har vi et intuitivt forhold til denne stemthed, især hvis vi er daglige brugere.¹⁷ Vi bemærker uden at bide mærke og reflekterer ikke over årsagsforholdet mellem hus og stemthed. Til tider er indtryk dog så stærke, at de slår igennem og påtvinger sig opmærksomhed. Der kan fornemmes en næsten fysisk forandring, hvad enten det handler om befrielse eller beklemthed, når vi foretager en arkitektonisk overgang fra lav til høj, fra lys til mørke eller omvendt.

Hinsides disse elementære erfaringer er der mennesker, som bruger usædvanlig megen tid på at iagttage huse og reflektere over deres plads i landskab og byskab, så de slet ikke kan lade være med at indstille sig på huses effekt og sætte ord på deres indtryk. De er eksperter og deres ord formidles videre til offentligheden, den store eller de små, hvor de blander sig med de ord, som anonyme brugere selv formulerer, eller de overtages i færdig form af mennesker, som ikke har tid til selvsyn.

Huse gør vigtige forskelle for en organisation, fordi de både er funktion og symbol. De er ramme om dagligt arbejde, og de gør indtryk og giver identitet - og gør det uundgåeligt. Og hvorfor skal en organisation sponsorere en opera, som den har et udvendigt

forhold til, når den kan opnå samme gevinst ved at investere i et hovedkontor, som ikke blot giver plads, men også gør udtryk og får omtale på avisernes og tidsskrifternes kultursider?

At bo og at bygge

Forud for de byggede huse må man formode, at der fandtes forformer såsom huler, der ydede beskyttelse mod vejr og angst. Med lidt præhistorisk fantasi kan man yderligere formode, at vigtige forskelle omkring „at bo“ og at „befinde sig“ allerede viser sig i omgangen med huler: om de beskytter mod vind og kulde, om de er våde eller tørre, små eller store, lyse eller mørke, hjemlige eller uhyggelige - på tysk *unheimlich*. Da Robinson Crusoe havde boet i sin hule et stykke tid, begyndte han at kalde den for sit hjem - „således måtte jeg jo kalde min hule“.18

Når hulen giver rummet form ved at markere en grænse mellem indre og ydre, bliver den samtidig et „princip for et indre rum“,19 men også et princip for lys og mørke. Og da en hule uundgåeligt får en *modus* i forhold til andre huler, bidrager den til at skabe en konstans - hulens idé, om man vil - som tillader variation og kan bruges til kommunikation og imitation. Man kan lede efter en hule af en særlig art, eller tilpasse en hule til sin idé om hvad en hule er, så idé og ideal nærmer sig hinanden i den minimale utopi, som er indbygget i det at bo og bygge. Hvis en utopi er et ikke-sted, som også er et godt sted - og denne tvetydighed er indbygget i selve ordet20 - er et hus også en utopisk drøm. Da Robinson indretter sin hule på sin øde ø kan han efter lang tids arbejde tilfreds udbryde: „Omsider begyndte jeg da at få rigtigt snit på min grotte“.21

Hulen er ikke blot en realitet, men også en idealitet, som tager form hinsides hverdagen, men med formkraft tilbage på hverdagen, så den kan overleve sit eget nederlag, ligesom ideen om venskab eller kærlighed. Et hus, som er godt, fordi det er bedre end ingenting, er dårligt i forhold til hvad et hus kunne være.

En hule kodes uundgåeligt, når den tages i brug. Den er ikke blot et bosted, men også et tegn for denne funktion, så der ikke blot kommunikerer „om“ bostedet, men så bostedet selv „kommunikerer den funktion, som det er bestemt til at opfylde“.22 Mens en hule, som fysisk formation, er som den er, indgår den som brugsgenstand i kommunikative strukturer. Den bliver ikke blot referent for tegn, men selv et tegn med en inderside og en yderside, fordi en hule „betyder“ noget. Tegnets inderside er hulen, set som „en hule“ slet

og ret, mens dets yderside er de henvisninger - den krans af mening - der stråler ud fra den konkrete hule og indlejrer den i et sprog.

En hule giver som antydnet også sin bruger form. Når man *befinder* sig i en hule, *finder* man sig selv på en særlig måde. Selv om hulen ikke er en del af personen - ikke en „forlængelse af kroppen“ som et redskab - giver den hverdagen struktur, når den bliver et centrum og overtager en funktion. Hulen „omgiver“ mig og „giver“ mig derfor tilbage til mig selv. Man vender tilbage til hulen, søger tilflugt i den, forankrer sig i den og kan ligefrem putte sig livmoderagtigt ind i den. Og man kan aflæse sin egen tilstand, når man følger, hvordan en hules attraktion stiger og falder, alt efter hvor kold, træt, sulten og ensom man er. Robinson nærmer sig sin hule med en „inderlig glæde“, og finder alt omkring sig dejligt,²³ fordi han ikke behøver at være nomade. Og jeg selv har under en regnfuld cykeltur i England oplevet en stærk glæde ved for et par dage at få lov til at bo i en snæver campingvogn, jeg normalt ville betragte med en vis foragt.

Selv en hule, som overtages fra naturens hånd, er i den forstand bygget. Den pointe ligger gemt i påstanden om, at „kun hvis vi formår at bo, kan vi bygge“.²⁴ En hule bliver „bygget“, når den bruges til at markere en grænse mellem inde og ude. Herefter kan dens naturlige krumninger forstærkes og svækkes med skærme og mure, så hulen bliver et mønster for en livsform - en egentlig bolig og ikke blot et læ, fordi den „for de forskellige livsaldre forudskikker mønsteret i deres gang gennem tiden under ét tag“.²⁵ Ikke blot forholdet mellem hverdagens funktioner tager form i og omkring hulen - at sove, spise, være sammen, forrette sin nødtørft. Det samme gør forholdet mellem køn og generationer, og mellem arbejde og ikke-arbejde. Et hus bliver naturligt, så Robinson Crusoe kan sige, at hans hule „forekom mig at være den eneste naturlige“,²⁶ så han følte sig fremmed, „på rejse“, når han var borte fra den.

Selv om antropologiske konstanter gør det let at forstå grundtræk selv ved fremmede kulturers huse, er der variationer, som kræver lokal viden. Den moderne idé om et hus som et „hjem“ er en forholdsvis sen konstruktion. Langt op i moderne tid var hjemmet ikke genstand for nogen særlig opmærksomhed. Det var et stykke af gaden med tag over, og alle sociale og biologiske funktioner foregik i alle rum.²⁷ Men når hjemmets intimitet er blevet et normalt krav, kan arkitekter vælge at imødekomme eller frustrere dette behov.²⁸

Vi kan sammenfatte: en hule er ikke blot et fysisk rum, men bliver en social konstruktion, så snart den tages i brug, omtales,

får følelser knyttet til sig og gør indtryk både på brugere og tilskuere.²⁹ En del af dette kompleks er æstetisk og handler om ikke blot hulers, men også huses måde at stemme på, deres *pato*-dimension.

Fra hule til hus

Går vi fra spekulationer over huler til spekulationer over de første huse, som frigør sig fra naturen og står alene, må de uundgåeligt være bygget af brugeren og af foreliggende materialer som træ, sten, strå, skind, sne og ler. De beskytter ikke blot mod vejr og vind, men også mod ydre fare og indre angst. Selv en nødtørftig vindskærm gør verden beboelig. Også på dette område må der være opstået en arbejdsdeling, hvor en stadig mere professionel faggruppe specialiserer sig i at bygge, så de både kan hjælpe selvbyggere og bruges af en overklasse, der markerer sin distinktion ved at bygge stort og med fremmed arbejdskraft, betalt eller ikke-betalt.

Herfra kan differentieringen knopskyde med mere specialiserede faggrupper - murere, tømrere, stenhuggere, glaspustere etc. Men differentiering kræver integration, så arbejdsdelingen reagerer på sig selv ved at kræve „specialister i integration“, *in casu* arkitekter med ansvar for husets helhed. Det sker formentlig i takt med, at huse ikke blot er til privat beboelse, men overtager officielle funktioner, så en by adskiller sig fra en samling huse ved at nogle af husene repræsenterer helhed, både økonomisk, politisk og religiøst. Disse huse bruges af personer, som har til opgave at tænke og handle på hele samfundets vegne og altså bemander dets stat.

Hvis den første by er en samling huse, som forenes af en fælles mur og fælles administration, opstår arkitekturen sammen med byen. Store huse bidrager til, og kræver, store samfund, så ikke blot krigen, men også huset er samfundets „store fælles arbejde“³⁰ og kilden til statens enhed.³¹ Med huse bliver en gruppe mennesker forenet symbolsk, så de udgør et samfund og ikke blot en flok, og med huse fejres ideen om udødelighed. I sine huse bliver et samfund mere varigt og får synligt en anden tidsrytme end sine medlemmer. Huse overlever sine beboere, og den som starter med at bygge et hus er ikke nødvendigvis ham, som afslutter byggeriet. Da offentlige konstruktioner ikke blot er huse, men også grave, teatre, mure og mindesmærker, når vi ud til grænsen af hvad vor centrale kategori „huset“ kan trække.

Alt dette er spekulation og altså gratis. De ældste huse er ikke de primitive huse, som er sporeløst forsvundet, om end de genfremstilles i verdens periferi, men de huse, der er overleveret som ruiner og alle har med magt og stat at gøre - pyramider, templer, politiske centre og mure.

Vi skal ikke bidrage til arkitekturens historie, men se på de forskelle, som bærer den moderne diskussion om arkitektur. Det vil være udgangspunkt for en undersøgelse af hvordan organisationer bruger arkitektur. Vi lægger ud med en påstand om, at arkitektur er kommunikation.

Arkitektur som kommunikation

Hvis arkitektur skal kommunikere, må den have sproglig form. Det rejser spørgsmålet om hvad et „arkitektonisk tegn“ er? Et hus har elementer som tag, mure, vinduer, døre og trapper. Men det er også en helhed af disse elementer. Hvert element kan analyseres videre, hvilket fører til simple elementer som geometriske figurer eller fysiske smådele.

Fordelen ved denne forenkling er *almenhed*. Firkanter, cirkler og trekkanter findes overalt, og det samme gør kisel, træ og ilt. Men gevinsten har en pris. Opløser man et hus i geometriske figurer, eller videre i molekyler og atomer, har man nok isoleret mere enkle og almene elementer, men har til gengæld fjernet sig fra arkitekturen. Man kan sige, at et hus er fremstillet af atomer og molekyler. Man kan også sige, at det er fremstillet af tegl og tømmer. Og man kan endelig sige, at det er fremstillet af tag, mure, vinduer, døre og trapper. Kun de sidste kan kaldes for arkitektoniske tegn, fordi de kommunikerer den funktion, som de muliggør, mens en mursten kun kommunikerer en svag og ubestemt funktion.

Et tegn er enheden af en forskel mellem betegner og betegnet. Betragter vi en trappe som et tegn, må det kunne afklares hvad der betegner og hvad der betegnes. Her synes tegnets forskel at klappe sammen, fordi trappen optræder på begge sider af forskellen, så den betegner sig selv og hermed opløser sig som tegn. „Hvis tegnet skulle have et virkeligt denotatum, ville de arkitektoniske tegn ikke denotere andet end sig selv“, hedder det hos Umberto Eco.³²

Dette problem kan løses, hvis vi opgiver at lade det arkitektoniske tegn henviser til et fysisk objekt som en trappe eller dør.³³ En trappe rummer formtræk, som kommunikerer en bestemt funktion, uafhængigt af den konkrete udformning, uafhængigt af den konkrete brug, og uafhængigt af de konkrete forestillinger, som den vækker hos modtager.

For at „åbne“ det arkitektoniske tegn kan man derfor hævde, at det henviser til sin egen funktion, så trappen betegner „det at fungere som trappe“, som så igen kan referere til konkrete trapper. Funktionen er fælles for alle trapper, så trappen får lighed med et sprogligt tegn. Mens tingsord såsom „ko“ betegner begrebet „ko“, som igen refererer til konkrete køer, betegner funktionsting såsom „trappe“ en bestemt funktion, som igen kan realiseres på forskellige måder.

Et begreb som „hus“ henviser ikke til et konkret hus, men til alle tænkelige huse. Bevægelsen går her fra det abstrakte til det konkrete. Omvendt kommunikerer hvert konkret hus sin egen almene funktion, så bevægelsen her går fra det konkrete til det almene.

Da arkitektoniske tegn ikke er begreber, men inkarneret i fysisk stof, indgår de i den særlige struktur, som Kant kaldte for den „refleksive dømmekraft“ og som kendetegner æstetisk kommunikation.³⁴ Udgangspunktet er ikke et abstrakt begreb eller princip, men et konkret eksempel, som bliver udgangspunkt for en almen dom.

Arkitektoniske tegn har fra starten en intim forbindelse med æstetikken. Som fysisk genstand præsenterer en trappe sin funktion med en særlig *modus*, så en særlig trappe samtidig rummer en almen betydning. Sansning og mening smelter sammen i en konkret genstand. I kraft af det sproglige og det arkitektoniske tegns modsatte retning, som også viser forskellen mellem teoretisk indsigt og praktisk brug, opstår der en sløjfe mellem de to tegntyper, så vi flyder mellem teoretisk genkendelse og praktisk anvisning, mellem ideen om væsen og ideen om brug.

Som kommunikation forudsætter et hus, at der befinder sig en modtager, som ikke blot betragter det som kunst, men også bruger det med sin krop. Selv et slot, som er forvandlet til et museum og har forandret både sin funktion og sin betydning, kræver stadig besøgende, som nu ser på de senge, der før blev brugt til at sove i. Et hus behøver ikke at have steder, hvor mennesker kan spise, omklæde, sove og defækere. Men både arkitekt og bruger må forholde sig til det antropologiske faktum, at disse ting skal gøres, så et hus ved *ikke* at give rum til disse ting indirekte indgår i en arbejdsdeling, hvor andre huse, eller naturen, må levere det fornødne. Hvis en butik mangler et toilet, må dens ejer gøre det muligt for personalet at udtømme sig andre steder og acceptere, at han afskærer personalet fra at hjælpe trængende kunder.

Arkitektur er ikke et frit æstetisk felt, hvad der ikke behøver at hæmme opfindsomheden. Den skal opfylde behov og er altså en *service*, som med skiftende materialer, teknik og æstetik opfylder

en eksisterende efterspørgsel³⁵ - som er så abstrakt, og derfor plastisk, at behovet for huse kan blive et endeløst begær efter at udfolde sig og markere sig på nye måder. For en organisation er dens huse også service på en anden måde - de udgør en forlængelse af den service, organisationen yder.³⁶

Ligesom sproglige tegn er konventionelle, kræver også arkitektoniske tegn en social sammenhæng. De koder, som bruges til at iagttage huse, udgør en række *topoi*, som en kultur har lagt sig fast på, så koderne også bruges til at håndtere forskellen mellem normal og usædvanlig. De gør huset til et anliggende eller et tema, der er fælles for alle dets brugere, lige fra bygherre, arkitekt, kommunale byplanlæggere, daglige brugere og tilskuere.³⁷ Sådanne *topoi* handler også om hvad rum skal bruges til. At vi spiser i fællesskab, men udtømmer os i ensomhed, er ikke en biologisk nødvendighed, og Luis Buñuel har i *Borgerskabets diskrete charme* (1972) vist, hvordan det kunne være anderledes.

Den arkitektoniske funktion er en kulturel konstant, som har stabiliseret sig for en tid og åbner for opfindsom variation. Til irritation for dem, som ikke kan få forandring nok, kan variation kun optræde på basis af en tilstrækkelig konstans. Selv et hus, hvor alting kan køres væk, drejes og ændres, har dog et matrikelnummer og nogle vægge, som står fast. Ved man ikke hvad en dør er, eller hvad en normal dør er, kan man ikke vurdere raffinementer i udformningen eller nye forslag til hvad en dør kan være. Ignoranten kan nok se en ny dør, men ikke se den *som* en ny dør.

Også æstetisk gælder det, at uden forventning ingen overraskelse.³⁸ Med variationer tilføjes tegnet en mening, som både er mere specifik - en dørfunktion af en *bestemt* slags - og mere omfattende: tegnet placeres i en kulturel sammenhæng, som øger mængden af information.

Samtidig er der en ejendommelighed ved det arkitektoniske tegn: det synes at slå bro over og integrere de tre tegntyper, som Peirce omhyggeligt adskilte.³⁹

Et arkitektonisk tegn er konventionelt og har altså karakter af et symbol. Kun for den, som kender til døre, er der en indre sammenhæng mellem tegn og brug. Samtidig kommunikerer det sin funktion på en konkret og sanselig måde, så tegnet ikke blot er et symbol på sin funktion, men også et indeks. Trappen signalerer sin funktion, og man kan omgås en trappe og en dør med sin krop, mens ordene „trappe“ og „dør“ ikke åbner for samme mulighed. Når tegnet er velkendt, bliver det også et ikon, så en trappe også bliver et billede af sig selv og sin funktion.

Den funktion, som et arkitektonisk tegn både henviser til og åbner for, har i første omgang kun karakter af hypotese. Blændede døre, falske vinduer eller *trompe-l'oeils* er eksempler på, at også arkitektoniske tegn kan bruges til at lyve med: de fungerer ikke, selv om de kommunikerer funktion og selv om deres bidrag til et hus kan nydes æstetisk. Et amerikansk hus fra 1920'erne var plaget af spøgelse, så dets ejerinde lod det knopskyde med stadig nye spøgelsesfælder, som var trapper, der endte blindt, gange, som pludselig stoppede, og døre, som førte ud i intet. Tegnet var der, det betegnede, funktionen, var forsvundet, forhåbentlig til irritation for spøgelse.

Denotation og konnotation

Vi kan se nærmere på forskellen mellem denotation og konnotation. Mens det arkitektoniske tegn denoterer en funktion - at bevæge sig fra én etage til en anden eller fra ét rum til et andet - konnoterer dets særlige udformning en bestemt form for „trappe“ eller „dør“, som igen henviser til særlige omgangsformer og historiske perioder. Et hus „afbilder“ ingenting,⁴⁰ men denoterer en brugende omgang og kan konnotere en altomfattende ideologi,⁴¹ sådan som Nyklassicisme i en periode var statsmagtens foretrukne formsprog, mens huse af glas på et senere tidspunkt signalerede åbenhed, så materialets gennemsigtighed blev symbol for social transparens.⁴² En periode kan kendetegnes ved sin måde at bygge på, sin stil, som samler funktion, materialer, teknik, skønhedssans og omgangsformer i et samlet udtryk.

Hermed er vi tilbage ved det udtryk - den betydning eller signalværdi - som et hus kan have. For en organisation er dets hovedkontor ikke blot en funktionel maskine, men er også et prestigeprojekt, som kan kommunikere et idealiseret billede af organisationen til omverdenen.⁴³ Huset får en symbolsk funktion som en del af organisationens *image* og aflæses som en enhed af noget fysisk og noget åndeligt, svarende til Sankt Isidor af Sevillas klassiske sondring mellem *urbs*, som er byens sten, og *civitas*, som er den åndelige by af følelser, ritualer og holdninger.⁴⁴ Alt i og omkring huset betragtes som „udtryk“ for en hensigt, altså som valg og altså som kodet, hvad enten dommen lyder på vellykket eller mislykket - og hvad enten det afkodede var bevidst indkodet eller ej.

Et hus er uundgåeligt æstetisk åbent i den forstand, at det kan afkodes forskelligt. Denne åbenhed har to aspekter.

For det første er det usikkert, hvilken samlet betydning et hus kommunikerer. Som med al kommunikation afhænger forståelse både af afsender og modtager, og med distance mellem de to, både i tid, i rum og i kulturelle ressourcer, er huse en usikker måde at kommunikere på. Ofte er det umuligt at forvisse sig om hvad afsender ville, og i øvrigt tvinger hans hensigt ikke modtagers forståelse. Misforståelse kan være lige så produktiv som forståelse. Den nøjagtige hensigt med pyramiderne eller med Stonehenge kender vi ikke, hvad der ikke formindsker interessen.

For det andet kan et hus være åbent på den måde, at dets strukturer skaber tvetydige områder. Det kan bruge gennemsigtighed til at skabe overlappende rumstrukturer, som alle gør krav på det fælles område, så blikket oscillerer usikkert.⁴⁵ Det kan skabe usikkerhed om sine indgange ved at have mange af dem eller ved at gemme dem.⁴⁶ Og det kan tillade sine vægge og møbler at variere. Det forhindrer ikke, at man hurtigt kan lære at bruge sådanne huse, så kun det opmærksomme øje bliver usikkert, og gør sig usikkert, fordi det nyder den ophobning og udløsning af spænding, som befordres af usikkerhed. Daglige brugere ser bort fra præcis det, som tilskuere dvæler ved, om end de stadig kan være mærket af det. Et hus kan ikke være så åbent som et kunstværk, fordi det er holdt i den skruestik, som hedder brug. Mens kunstværker ved ikke at være funktionelle kan opdyrke en ekstrem åbenhed, må huse påtage sig en række *constraints* og forvandle lukkethed til afsæt for åbenhed.

Uanset hvor megen usikkerhed der kan indbygges i et hus, og uanset hvor mange som kan flyttes omkring, står det fysiske forhold tilbage: huset er hvor det er, med bærende vægge og matrikelnummer. Hvad enten der er tale om et åbent eller lukket hus i Umberto Eco⁴⁷ eller Richard Sennetts forstand,⁴⁸ er brugere tvunget til at følge arkitektens anvisninger, som kan „modtages i adspredthed“⁴⁹ eller iagttages kyndigt. Huse kan bruges på mange måder, som omfatter forræderi og oprør. Stormen på Vinterpaladset i 1917 var ikke et oprør mod husets senbarokke stil eller mod arkitekten Bartolomeo Rastrelli, men mod huset som politisk symbol. Og man kan forestille sig, at ting blev ødelagt med en særlig applaus, fordi det også var destruktion af et forhadet regime.

I stedet for at tale om denotation og konnotation kan vi følge Umberto Eco og tale om den primære og sekundære funktion af et hus eller et element i et hus. Mens den primære funktion er den simple brug, som handler om, at en stol er til at sidde på og en dør til at gå ind og ud ad, er der også en sekundær eller symbolsk funktion, som kan være vigtigere end den primære.⁵⁰ Et eksempel er en tronstol, som nok er til at sidde i, men hvis vigtigste funktion

er symbolsk - at være sæde for en konge, så dens bekvemmelighed er mindre væsentlig end dens evne til at forstærke kongen og lade ham træde i synlig karakter. På samme måde har festtøj og undertøj ikke blot til opgave at dække og beskytte, men også at afdække og markere.

Den primære funktion er simplere og mere konstant end den sekundære. Et hus kan identificeres som et tempel, skønt dets symbolske betydning er uhjælpeligt forsvundet.⁵¹ For den, som kan knække koden, kan husets form følge dets funktion og altså forstærke kommunikationen. Formen gør ikke blot funktionen mulig, men muliggør også en aflæsning af, hvordan den skal omgås, og kan yderligere gøre den æstetisk attraktiv. Huset er blevet selvkommunikerende og selvmotiverende. Men vi har også set, at form og funktion kan variere i hver sin takt og altså indgå i alle mulige forhold til hinanden. På samme måde kan de primære og de sekundære funktioner både gå tabt, forandres og udskiftes.⁵²

Spillet mellem at betegne og betyde er udgangspunkt for både produktion og konsumtion af huse. Uanset hvor innovativ en arkitekt er, må han forholde sig til traditionen og dens koder. Den internationale Skole fra 1930'erne ville skabe et nyt nulpunkt, men blev hurtigt indfanget af den tradition, den ville bryde med, både fordi den optog gamle elementer og fordi det nye uundgåeligt integreres som en fortsættelse af det gamle, dets „næste skridt“. Forholdet er ikke empirisk, men logisk: ordet „ny“ er den ene side af en forskel og må forholde sig til ordet „gammel“, om det så bare er som en refleksion af forskellens fordømte side. Det er også tidslogisk: hvad der er nyt bliver gammelt og overhalet af noget nyt.

På basis af sondringen mellem primær og sekundær funktion kan man opstille arkitektoniske klassifikationer. Man kan udvikle *syntaktiske koder*, som handler om hvordan man kan arrangere husets elementer: vægge, døre, vinduer, lofter, søjler, hvælvinger etc. Man kan udvikle *semantiske koder*, som handler om at bestemme huses funktioner, typer og „distributive træk“, altså kombinationen af forskellige typer af rum, hvor der sker ændringer, så f.eks. det oprindelige „pigerum“ bag ved køkkenet inddrages for at give plads til et større badeværelse eller et spisekøkken, hvad der igen er et signal om ændringer i familiens opbygning.

Vi skal ikke bidrage til disse klassifikationer, som vil føre for langt væk fra temaet, organisationens arkitektur.

Kampen mellem kriterier

Når et hus skal opfylde ambitioner hos både bygherre og arkitekt, bliver det et slag i en aktuel kamp. Samtidig bliver det et slag i en tradition, som omfatter hele verden, fortid, nutid og fremtid. Både i småt og stort iagttages huse i lyset af alternativer, som både er fortidige eksempler og fremtidige muligheder. Hvad der er gjort er afsat for hvad der kan gøres. Og fremtiden handler både om almindelige menneskers ønske om et lidt bedre hus - størrelse, beliggenhed, lys - og om forfængelige bygherrers og arkitekters begær efter at sætte et monument over sig selv ved at lave noget hidtil uset.

Denne strid er motoren i arkitekturens evolution, der foregår som en kamp om at forbedre funktioner og forstærke indtryk med nye materialer og teknikker, nye størrelsesforhold og virkemidler, så grænser overskrides og grotesk kompleksitet afprøves side om side med geometrisk vildskab og outreret enkelhed. Grænsen mellem arkitektur og kunst vibrerer. Men selv nye og ambitiøse huse bliver gamle og fortrolige. For ikke at synke tilbage i fortrolig glemsel må de erobre talsmænd, som kan kæmpe for, at de bliver klassikere, som løbende beskrives og ombeskrives og omgives af en usynlig aura af fortolkninger, der forholder sig til andre fortolkninger, altså arkitektonisk vækst.⁵³ At huske er ikke blot at glemme, altså udvælge, men også at genopdage.

Hvis et hus bliver berømt, får det en herlighedsværdi, som ikke skyldes dets funktion, men interessen for at iagttage den. Inden for kunsten er en klassiker ikke et værk med en målelig kvalitet, men med en særlig status, så det kan være umuligt at afgøre, om kvalitet eller status stemmer os mildt. Det samme gælder huse. De anmeldes i aviser og analyseres i tidsskrifter, bygherren kan vise besøgende rundt i dem, og selv når det regner på arkitekten, drypper det på organisationen, som har sat herligheden i scene. Arkitekt og bygherre har hver deres historie at fortælle, og selv om de ikke modsiger hinanden, har de dog forskellige *plot*, forskellige hovedpersoner og forskellige ideer om hvad en lykkelig afslutning er.

Da huse ikke er gratis, og da arkitekter er en sofistikeret stand, som har suppleret deres praktiske kunnen med teorier, der løfter sig som katedraler af pompøs lærdom, næsten som et narkotikum, bliver udviklingen af arkitektur et tema for samfundets elite. Også arkitekturen har taget del i åndslivets sproglige drejning.⁵⁴ De arkitektoniske gennembrud sker ikke i bybilledet, men i publikationer, hvor mængden af teori vokser, mens mængden af data falder. Selv om der også eksperimenteres med huse i det små,

f.eks. som økologiske huse eller genbrugshuse, er de fleste bevarede og beskrevne huse overklassens pompøse monumenter over sig selv. Vi kommer hermed til næste tema, arkitektur som retorik.

Arkitektur som retorik

Som kommunikation åbner arkitektur for en retorisk indsats. „Afsender“ vil noget med sit hus, så det får et pragmatisk sigte. Hvad enten afsender er arkitekt, privatperson, organisation, by eller stat, må han arbejde for at øge husets *Anschlußwert*, altså modtagers ønske om at iagttage og bruge huset. Her gælder den retoriske formel, at opgaven er at sikre et positivt møde mellem hus og modtager og at opgaven må løses her og nu. Afsender kan ikke i det uendelige betragte fiasko som forsinket succes. Selv om han kan imødekomme publikum eller prøve at gøre publikum imødekommende, er det *hans* problem, dersom husets tilbud om kommunikation bliver afvist. Selv om arkitekten kan kritisere publikum for alt fra uopmærksomhed til idioti, falder fiaskoen tilbage på ham selv - om end moderne samfunds opsplittning i subkulturer tilbyder nådige muligheder for at beskytte sig mod total fiasko.

Den retoriske indsats vurderes efter effektiviteten i husets meddelelse. Den er i tidens løb forfinet og blevet et domæne for en selvstændig indsats. Både den retoriske indsats omkring huset og husets egen indsats. Her er der en forskel mellem sproglig og arkitektonisk kommunikation. For mens ord forsvinder, når de er udtalt, står huset tilbage. Dets forførelse af sanser og omgangsformer er en varig sag, også selv om et hus kan ombygges.

Mens Antikkens offentlige huse havde til formål at eksponere de samme myter og begivenheder for så mange som muligt,⁵⁵ benytter moderne *corporate architecture* ofte transparente materialer for at signalere en demokratisk åbenhed. De bygger glaskasser med lameller og logo for at forstærke illusionen om, at organisationer er synlige og gennemsigtige. Der findes ingen arkitektur for det moderne demokrati, som modstykke til Antikkens religiøse og politiske centre, og ingen steder, hvor „masker, danse, ceremonier, helligdomme og kosmologier“ knyttes sammen med dels fysiske genstande, dels personligt liv.⁵⁶ Mellem det offentlige og det private liv findes arbejdspladser, butikker og forlystelsessteder.

Huse, som udstråler autoritet, henviser til fælles regler og værdier og fungerer som en „formalisering af samvittigheden“. De moderne magthuses nøgne og abstrakte karakter afslører, at det verdslige autoritetsrum er tomt,⁵⁷ så der ifølge Nietzsche opstår

en „besynderlig kontrast mellem et indre liv, hvortil intet ydre svarer, og en ydre tilværelse uden forbindelse til det, der rummes i det indre“.58 Intet under, at ironi bliver en moderne livsholdning.

Et hus aflæses i forhold til treklangen af fordomme om hvad et hus er, skemaer for normalt og afvigende, og anvisninger på „hvordan man gør“, altså hvordan huset kan og må bruges. Herved bliver et hus en maskine til at forføre mennesker ind i sociale forhold, og dets effekt handler om den måde, hvorpå det forfører. Man kan tale om arkitektonisk udøvelse af magt, når et hus tvinger menneskers omgang ind i frosne former, baseret på forskelle mellem køn, alder og klasse, eller når huse skaber en fælles scene, baseret på bestemte roller.

I gamle kontorhuse, hvor lange gange åbner op til isolerede rum, er det let at være alene.59 Åbne kontorlokaler med lange afstande til toilet og køkken, brede trapper i stedet for elevatorer, og kun få lukkede rum lægger pres i retning af samvær. Mens lukkede celler favoriserer arbejde, lægger åbne storrums op til samarbejde. Hver måde at organisere rummet på skaber vaner, så et skift fra den ene til den anden kan udløse irritation og måske angst. At opdrages og dannes er også at lære at bo og omgås huse, så mennesker der er vant til at bo som familie, eller have deres eget kontor, kan have svært ved at omstille sig til kollektiver eller kontorlandskaber.

Uanset hvad bygherrens og arkitektens ambition er, fremstiller de et *Gesamtkunstwerk*.60 Planlagt eller tilfældigt inddrages alle sanser. Man er ikke blot i et hus med sine øjne, men med hele sin krop, så man er omsluttet af det. I høje hvide rum, badet i ovenlys, kan man blive løftet og fornemme sig selv ekspandere, mens man trykkes af at befinde sig i store rum beklædt med brune og grumsede kakler, hvor lyset forsvinder og man føler sig hensat til endeløse ventesale på nedslidte banegårde.

Den katolske katedral er prototypen på et hus, som inddrager og styrer alle sanser i et forsøg på at skabe en særlig stemthed. Den er *ledelsesrum*, hvor mennesker skal fornemme både Guds nærvær og hans fravær, så huset bliver et hængsel, der formidler overgangen mellem synligt og usynligt, jord og himmel. At kirkerne var store er ikke reklame - som Gud ikke har brug for - men et virkemiddel, som tillader rum, lys, dufte og lyde at omslutte og løfte sanserne. Opstandelsen blev synliggjort gennem højde.

Da æstetik handler om meddelelsens *modus*, ikke udtrykt gennem en påstand, men gennem form - (in)formation61 - er arkitekturens retorik uundgåeligt æstetisk. At den også meddeler andre ting kan vi nævne, men i øvrigt se bort fra.

Et centralt retorisk virkemiddel er *stil*, som er en måde at gøre forskel på, fordi samme funktion kan *styles* forskelligt. Stil betragtes ofte som en epokal eller individuel konstant, men har ændret karakter, fordi moderne samfund har udviklet en tradition for at bryde med tradition. Når fornyelse bliver tvang, lever mange stilarter side om side, ofte hos den enkelte arkitekt eller tegnestue, og begrebet „mode“ rummer ideen om et skift, der ikke kræver anden begrundelse end kedsomhed, hvad der bidrager til en hurtig omsætning og et hurtigt tab af mening. I stedet for at favorisere én stil åbner moderne samfund for flydende tegnværdier også på arkitekturens domæne.⁶² Den antikke metafor omkring at flyde, *panta rei*, er paradoksalt nok blevet en konstant markør af ikke-konstans.

Stil er et retorisk virkemiddel, som styrer huses effekt. Stilarter, eller blandinger af dem, giver huse meget forskellige udtryk, der med tiden størkner som én eller flere *Eigenvalues*, fordi deres effekt ikke blot overlades til sanserne, men omkranses af beskrivelser, så Klassicisme og Barok og Rokoko og Postmodernisme bliver kulturelle tegn - klicheer med en nogenlunde fast betydning, som åbner mulighed for at erklære sig fascineret eller irriteret, kyndig eller ignorant.

Selv om huse opleves meget forskelligt af forskellige individer eller af samme individ over tid, foregår disse variationer på baggrund af en vis kulturel konstans. Derfor kan en organisation bruge stilarter og kalkulere med en *centraleffekt* trods spredning i vurderingen, også fordi afvigelse bruges som et middel til at markere sig. Hver stilart bliver et tegn på sig selv, så forskellige udtryk kan sammenlignes og bruges som redskaber for en organisations selvfremsstilling.

Bygherre og arkitekt kan forsøge at beregne publikums reaktion. Og den er vigtig for en organisation, som ikke blot vil kommunikere effektivt og ikke betragter provokation som et mål i sig selv. Derfor handler organisationers arkitektur mere om signalværdi end om en erklæret mening om smag og kvalitet. Deres huse er „kulturelle signaler med særligt henblik på den ekspressive kommunikation“,⁶³ og de er normalt nålestribede i deres arkitektur, som måske skal være spændende, gerne moderne, højst dristig, men ikke outreret. De mange huspenge skal nødigt være spildt.

Den retoriske treklang af *logos*, *etos* og *patos* kan, arkitektonisk, oversættes til *logos* som et hus' funktion, *etos* som dets troværdighed, og *patos* som den måde huset påvirker sin modtager, både den erfarne og den uerfarne, både den daglige bruger

og tilskueren. Vi har set, at opfattelsen af et hus er forskellig for bygherre, arkitekt, brugere og offentlighed.

1. *Logos*. Når et hus vurderes på sin *logos* spørger man sig selv, om det opfylder sine funktioner. Spørgsmålet kan også stilles negativt: om der opstår irritation, så døre ikke kan lukkes, vinduer ikke åbnes, trapper ikke findes og passager forvirrer labyrintisk. Husets funktion svækkes, dersom det er svært at afkode og samspillet mellem individuelle og kollektive funktioner stiller urimelige tidskrav. Et hus, hvis *logos* er i orden, kan virke anonymt, fordi dets funktioner ikke irriterer og ikke trænger sig på, men er næsten gennemsigtige, ligesom ord der passer til deres sag og derfor usynligt formidler sagen.

Som altid med æstetisk kommunikation kan også det modsatte være sandt: en ny løsning på f.eks. en foyer kan både være usædvanlig, og altså påfaldende, og samtidig indlysende rigtig i sin måde at formidle mellem husets forgrund og baggrund.

2. *Etos*. Hvad vil det sige at vurdere et hus på dets *etos*? Det handler om troværdighed, som fordeler sig i tre retninger: først et forhold mellem husets indtryk og dets fysiske kvalitet, dernæst et spørgsmål om bygherrens og arkitektens medbragte status, og endelig et forhold mellem hus og organisation.

Et hus kan miste troværdighed, hvis dets funklende facade dækker over dårlige materialer og byggesjusk, så den synlige forvitring starter i samme øjeblik huset står færdigt. Når der eksperimenteres med nye materialer og metoder, kan problemet også skyldes uvidenhed, ligesom da Leonardo da Vinci eksperimenterede med olie i sine farver og måtte se sit billede af *Nadveren* ruineret.

Et hus kan også miste troværdighed, dersom dets udformning og placering vækker raseri. Men effekten af brudte forventninger kan svækkes, hvis bygherre eller arkitekt nyder stor respekt, så deres imponante fortid sætter kritikken under pres: kritikeren risikerer selv at blive kritiseret - og det moderne publikum består af pryglede hunde, som har lært ikke at stole på deres intuition, men at være åbne for, og endda nyde, både provokation og krænkelser.

Respekt for afsender kan lægge en dæmper på ens spontane reaktion, så man indvilliger i at give ham sine mest kostbare ressourcer, tid og refleksion. Hvis en arkitekt har en international karriere bag sig, med monografier, priser og almindelig opmærksomhed, kan kritik affærdiges som perifer eller returneres til afsender: der er altid kværvulanter, som forsøger at gøre opmærksom på sig selv. Også tid og vane afmætter indtryk og irritation, både fordi gentagelse svækker den æstetiske intensitet og fordi irritationen modvirkes med den indfrieede forventning og

dens glæde. Et hadehus kan forvandles til en fortrolig ikon, og selv om det startede som en skandale, kan det med tiden udløse en ny skandale, dersom det trues med nedrivning.

3. *Patos*. Hvordan et hus stemmer modtager kan ikke finindstilles, og når modtager reflekterer over sin stemthed, åbnes for ukontrollerbare interferenser. Stemthed er ingen konstant, men afhænger af modtagers forhistorie, f.eks. hvor mange gange han har set et hus, hvad han har læst om det, hvem han er sammen med, hvor villig han er til at åbne sig, og om han har respekt for afsender.

Alligevel er effekten af arkitektur ikke helt uforudsigelig. Betydninger stabiliserer sig, og afsender kan lære af sine erfaringer, altså hvordan huse tidligere er blevet accepteret eller afvist af offentligheden. Han kan også finindstille på én offentlighed, f.eks. arkitekter, og være ligeglad med hvordan andre reagerer.

Samtidig er den „store“ offentlige mening ikke blot variabel, men også bøjelig, når den bestemmer sig ad forviklede baner og deres sammenløb. Den stabiliserer sig i massemedier og er kun i ringe grad påvirkelig af den faglige debat, hvor de store huse og de store arkitekter endevendes, i reglen polemisk, så både det sparsomme og det yppige, det lige og det skæve bliver bakket op og rakked ned. Et hus får sin identitet gennem sin forskel fra andre huse i fortid og samtid, og „idet [huset] betegner sig selv, oplyser det samtidig ikke kun om de funktioner, det fremmer og denoterer, men også om den måde, det har besluttet at fremme og denotere dem på“.64

Derfor ejes et hus ikke kun af sin bygherre eller sin arkitekt, men også af modtager, og ikke blot af den enkelte modtager, men også af den diffuse og kollektive modtager, som kaldes den offentlige mening. Kun husets fysiske, ikke dets sociale identitet kan styres stramt.

I den klassiske retorik er det afsenders første opgave at gøre sin modtager velvillig og lærenem. Overført til arkitektur betyder det, at et hus må appellere positivt, enten direkte eller ved at overvinde en negativ reaktion. Selv et revolutionerende hus, som bryder med forventninger, ønsker at bidrage til en forandring, så det får sin positive plads i en ny idé om hvad et hus er. Minimalt må huset imødekomme modtager, så han kan afkode det og tage imod det som ønsket. Det kan ske både som attraktion og som repulsion. Et hus kan invitere modtager indenfor, sådan som det sker med butikker og (nogle) offentlige huse. Eller det kan fortælle modtager, at han skal holde sig væk, sådan som det sker med private hjem og (andre) offentlige huse. I byer, som er gennemstrømmet af

en global angst,⁶⁵ skjuler mange huse deres åbninger bag høje mure og dækker dem med bevogtede porte, så man bevæger sig ind dem gennem en serie af døre med aftagende tykkelse og voksende æstetisk appel. De markerer ikke blot inklusion, men også eksklusion. Kun udvalgte er indbudt, resten frastødes.

Arkitekturens retorik har flere afsendere og flere modtagere, fordi et hus er et knudepunkt for mange betydninger. Selv om en arkitekt er købt og betalt, har arkitekturen ikke af den grund bevaret kunstsystemet klassiske mæcenform, eftersom bygherren ikke støtter arkitektur, men bruger huse - og hermed arkitekter - til at fremme sine egne formål. Arkitekten er ikke en fri kunstner, men må opfylde bygherrens hensigter, selv om han kan omgå dem opfindsomt og støtte sin dagsorden med medbragt autoritet. Husets retorik udtrykker ikke blot *das Kunstwollen* hos en arkitekt, men også en bygherres ønske om at iscenesætte sig selv.⁶⁶ Dets funktioner „tilhører ikke det arkitektoniske sprog, men står uden for det“.⁶⁷

Medmindre en arkitekt bygger sit eget hus, kan han ikke være mere avanceret end bygherren tillader. Men han kan benytte sig af, at moderne samfund rummer en tvang til individualitet,⁶⁸ så nogle organisationer vil markere sig som futuristiske og bruger avancerede arkitekter til det formål.

Også på en anden måde forbindes arkitektur og retorik. De virkemidler, som indbygges i et hus, har ingen tvingende bevislogik, hverken for øjet eller for hjernen. Der er ingen saglige svar på hvad der er rigtigt og forkert, og ingen garanti for varig effekt.⁶⁹ Succes eller fiasko er et empirisk spørgsmål, som besvares i bakspejlet. Derfor må bygherre og arkitekt inddrage både *logos*, *etos* og *patos*, når de skal kalkulere med husets effekt. De må støtte sig til deres viden fra tidligere huse, egne eller andres, men også til deres „emotionelle hukommelse“.⁷⁰ Bygherre og arkitekt må ikke blot kende hinanden, men også de forskellige grupper, som skal iagttage og bruge huset.⁷¹ De må finde de overbevisende momenter ved deres foretrukne løsning, og forsøge at gøre modparten imødekommende og lærevillig. Som al anden kommunikation er også æstetisk kommunikation et spørgsmål om *Anschlußwert*.⁷²

Ligesom kunsten råder arkitekturen kun over en fysisk og funktionel beskrivelse, når den skal beskrive et værk sagligt. Så snart der skal tales om huset som værk, smelter beskrivelse og vurdering umærkeligt sammen. Derfor er arkitekturens diskurs uundgåeligt polemisk, dvs. retorisk, og derfor er „kvalitet“ et tomt ord. Den overvældende Barok er også den overlæssede Barok, den rene Modernisme også den sterile Modernisme. Retorikken stiller

altid flere beskrivelser af samme sag til rådighed, ikke blot svarende til de forskellige parter i temaet „hus“, men til hver af dem. I deres lange samtale med hinanden, både før og under og efter bygningen af huset, anspænder hver part sin opfindsomhed og bruger sine symbolske magtmidler for at trumfe sin beskrivelse igennem, indtil der langsomt udkrystalliserer sig en løsning, som parterne kan leve med, eller ikke længere kan protestere virksomt imod.

Måske kan parterne ikke enes og opgiver at bygge huset. Men huse skal bygges, og på et eller andet tidspunkt står der et hus. Middelalderens katedraler krævede ofte mange århundreder og utallige revisioner. Uanset hvor virtuel en organisation gør sig, må den have til huse et sted. For kommunikation må have personer, personer må befinde sig et sted, og dette sted er normalt huse. Uanset at personer er strukturer, skabt af kommunikationen med dens egne midler og til dens egne formål, er disse æteriske størrelser koblet sammen med mennesker af kød og blod, der må have tag over hovedet.

Den æstetiske oplevelse af rum

Man kan se et rum med sine øjne, og man kan bevæge sig i et rum med sin krop. Svarende til designets forskel mellem Øje og Hånd har vi som antydning arkitekturens forskel mellem Øje og Krop. Men man kan ikke kontrollere alle de indtryk, som et hus gør, når man bevæger sig ind og ud og rundt. Æstetisk erfaring opstår i en kamp mellem at miste og genvinde kontrollen. Når man står og går i et hus og måske bevidst, måske ubevidst lader sig påvirke, sker der noget, som er usynligt for én selv.

Huse „gør noget“, uden at man helt kan sige hvordan. Deres effekt kan måske spores tilbage til private udløser-mekanismer, indbygget i tidligere erfaring, men glemt eller ligefrem fortrængt. Måske er effekten vævet sammen med så tidlige oplevelser, at der slet ikke er nogen hukommelse at trække på, fordi den første sansning er med til at lægge grunden for hukommelsen og derfor selv er hukommelsesløs. Selv om mennesker uundgåeligt oplever rumligt, er oplevelsen af rum historisk.⁷³

Med oplevelsen af rum - konkrete rum, rum at være og bevæge sig i - er forbundet stemtheder, som giver oplevelsen en særlig farve: hygge eller uhygge, angst eller åbning, tiltrækning eller frastødning. De grundlæggende stemtheder opstår i både hjemmets, byens og naturens rum. Stemtheder indgår i en kausalitet, hvis baggrund fortaber sig i det mørke, vi kalder for kropsligt, vel

vidende at metaforen dækker over en dyb uvidenhed om samspillet mellem biologi, bevidsthed og kultur. Men nogle mennesker kan „blot med et par streger skabe en fuldkommen stemning“.74 Afsenders og modtagers oplevelse af hvad der passer og ikke passer, og begges inspirerede møde med et hus fortaber sig i et tredobbelt mørke. Men ud af mørket opstår de forventninger, som afsender og modtager møder op med i deres forhold til huse.

Æstetiske oplevelser er uigennemsigtige. De har deres egen spontanitet, som fortaber sig i en baggrund, der også er en blindhed og derfor må rekonstrueres „fra oven“, altså ud fra selve den æstetiske oplevelse, hvor afsender og modtager mødes i - *in casu* -et hus. Som i kunsten er værket den centrale kategori i arkitekturen, og hermed bevæger vi os ind i trekanten mellem fremstiller, værk og betragter.75 Vi udforsker både os selv, andre og værkerne, når vi udtrykker, diskuterer, nuancerer og træner vor evne til at fælde smagsdomme. Vi kan ikke, som i den empiriske dom, gemme os bag objektet, eller, som i den moralske dom, gemme os bag intuitionen. Vi er ubodeligt nærværende, som iagttagere, når vi fortæller om vore æstetiske iagttagelser. Derfor er der identitet i vores måde at iagttage på - medmindre vi blot følger de spor og de ord, som kunstsistemets eksperter har lagt ud.

Det giver en særlig spændstighed til den æstetiske sensibilitet. Mens vi udtaler os robust om biler og cykler, og kun under meget specielle omstændigheder er parate til at anfægte vore domme, er der en tåspidsdans omkring smagsdomme, fordi vi løbende tester, hvor langt den anden part er villig til at følge med, altså den øjeblikkelige tilstand i spillet omkring konflikt og konsensus.

Når vi går ind i et rum, og ikke blot skal gennem rummet, men opholde os i det, kan vi se os omkring, iagttage langsomt og tøvende, fornemme rummet og os selv i én og samme bevægelse, oscillere mellem detaljer og helhed, så begge opbygger og bestemmer hinanden i en endeløs sløjfe, forstærke vor sansning med tidligere sansning og med ord, så erfaring og ord udfolder og præciserer og fastholder sansningen og fører den dybt ind i andre sansninger og mætter den med kulturel betydning, indtil der måske dukker en både kropslig og sproglig erfaring op, som er vor aktuelle oplevelse af rummet.

Denne oplevelse er en syntese, skabt af mange virkemidler. Den er ikke nødvendigvis konstant, selv om den kan gøre sig robust. Den kan justeres med ord fra mennesker, som er gode til at omgås det æstetiske kompleks af sansning og mening - ikke fordi de sanser andet end hvad enhver kan sanse, men fordi de kan sætte det sansede i sammenhæng og give det betydning i et netværk af referencer.

At det ikke er tvingende forhindrer ikke, at det kan være flot. Det afgørende er ikke, om en sådan påstand om hvad et rum „gør“ er sand eller falsk i streng empirisk forstand. Man kan afvise den med et knips. Det interessante ligger et andet sted, nemlig i spørgsmålet om alternativer - om det er muligt at producere bedre påstande, mere opfindsomme og mere omfattende.

Arkitekturens koder: identitet og symbolik

Vi har set nogle af de koder, som bruges når huse skal iagttages, forstås og omgås. Hvert element i et hus er et tegn, så der er tegn for husets basis, dets vægge og tage, døre og vinduer, men også for dets hængsler til at forbinde elementerne og for huset som helhed. Samtidig kan husets tegn blive medium for nye tegn, så dets æstetik eller *modus* betegnes selvstændigt, også selv om funktion og betydning er intimt forbundet i det færdige hus.

Der er her nogle ligheder og forskelle mellem arkitektur og andre kunstformer. I et digt betyder ordenes udseende ikke noget særligt, så der kan ændres skrifttype uden at digtet forandres - selv om man ikke skal undervurdere den æstetiske sensibilitet: at læse et gammelt digt med dets oprindelige krøllede bogstaver kan give det en ekstra betydning.

Når det gælder huses grundfunktioner, er deres udseende mindre væsentlig. En trappe er en trappe. Men heraf følger ikke, at enhver trappe betyder det samme. I et digt er ordenes akustiske egenskaber derimod med til at bestemme deres betydning. Ord er ikke kun gennemsigtige vinduer til en mening på den anden side af ordene. Selv når man læser digte, hævder Inger Christensen, skal man sige ordene. På samme måde aflæses en trappes betydning af dens særlige udformning - her er en trappe ikke bare en trappe. Og mens billedkunst er todimensional, så billedet på en flade må illudere tre dimensioner, der uundgåeligt stivner i et evigt nu, er arkitektur uundgåeligt „i virkeligheden“, i tre dimensioner, og kan iagttages uden ophør. Selv hvis man maler et billede af en katedral i dagens og årets skiftende lys, er det stadig kun *snapshots*. Selv hvis man tager en film af katedralen, er man bundet af filmens stivnede afbildning af fortid, og selv hvis man udarbejder en interaktiv cd-rom, er man bundet af de elementer og sekvenser, som mediet giver mulighed for at kombinere. Katedralen står derimod ude året rundt, fra alle vinkler, i alt slags vejr og i alt slags lys.

Man kan afkode et hus ud fra *distancen* mellem hus og iagttager. Man kan iagttage et hus i *nærsigt*, så detaljer er synlige, mens spillet mellem lys og skygge forsvinder. I salgsbrochurer ikke blot

for huse, men også for biler og andre brugsting, veksler billederne mellem at vise hele huset og at finindstille på dets delikate detaljer. Man kan også befinde sig i *normalsigt*, hvor husets skygge og lys træder frem og hvor både helhed og del er synlige. Og man kan befinde sig i *fjernsigt*, hvor skygger mere er farver end markører af rum og hvor helheden træder grafisk frem, mens detaljer forsvinder.⁷⁶

Man kan også orientere sig efter de koder for afstandes betydning, som findes i alle kulturer, både intimt, personligt, socialt og officielt.⁷⁷ Nogle afstande er pinligt nære, andre markerer pompøs utilgængelighed. Disse forskelle er ikke antropologiske konstanter, men varierer med tid og sted. Dog synes store offentlige rum at være en universel måde at demonstrere magt på. De afstande mellem personer, som et hus foreskriver, er et signal om accept eller kritik af en bestemt måde at omgås på. Et alrum, hvor man opholder sig, tilbereder mad og spiser, åbner for et andet samvær og bygger på andre sociale forhold end en spisestue med køkkenelevator og en ringeklokke til personalet i kælderen. Og det hævdes ofte, at store etageejendomme ødelægger naboskab, venskab og fælles interesser.⁷⁸

Vi skal ikke følge disse spor, men i stedet se på to koder, eller forskelle,⁷⁹ som kendetegner huse og kan bruges som afsæt for at vurdere deres betydning. Det vil ske med henblik på organisationer.

Udgangspunktet er, at et hus opfylder en funktion ved fysisk at markere en grænse mellem et indre og et ydre rum og hermed formgive det indre rum, mens det ydre bliver til omverdenen -ydresiden af husets „her“. På indersiden kan indsættes nye forskelle, så huset opfylder mere differentierede funktioner.

Den første kode handler om *Identitet*, og dens poler er *form og funktion*. Med formen kan vi genkende et hus, med funktionen kan vi forstå det, altså svare på hvad husets mening er, så dets elementer ikke kun står i en fysisk sammenhæng, men også en brugssammenhæng. Som genstand kan et hus beskrives med matematisk præcision og omgås af ikke blot arkitekter, men også børn, hunde og edderkopper. Formen handler ikke kun om husets kontur, men om udformningen af dets elementer og forholdet mellem dem.

Den anden kode handler om *Symbolik*, og dens poler er *betydning og sansning*. Et hus inkarnerer social betydning og gør det på en måde, som ikke fremsætter påstande, altså information, men udviser sansede former, altså (in)formation. Selv Robinson Crusoes hus på den øde ø blev bygget med henblik på mulige fremmede, altså som et forsvarsværk. Det kendetegner æstetisk kommunikation, også arkitekturens, at den opererer på begge sider af tegnets forskel.

Husets æstetiske betydning er uundgåeligt inkarneret, fordi afsender må indbygge sine virkemidler i sten, træ og glas for at påvirke modtager og stemme ham på en særlig måde.

Mere alment kan man i et hus opspore en ideologi, forstået som grundlæggende antagelser om verdens befatning, set med afsenders blik. Det fører hinsides det enkelte hus og til andre huse i fortid og nutid, altså andre løsninger på beslægtede problemer omkring at bygge og bo, arbejde og være sammen.

Den første kode: identitet

De to sider af denne kode, *form og funktion*, finder deres enhed i det tredje led i Vitruvius' klassiske formel, konstruktion. Så længe et hus blot bygges med henblik på funktion, kan det være anstrengt at tale om arkitektur. Ligesom kunst og design er arkitektur udsprunget af anonyme former, som ikke gav sig selv navne og ikke udskilte en formgiver. En senere tid kan betragte traditionens huse med et reflekteret blik og lade sig inspirere af deres formsprog, som gennem generationer har afkrænget det overflødige og fundet frem til enkle og robuste løsninger.⁸⁰

Arkitekturen træder frem, som en problematik, når der stilles spørgsmål om forholdet mellem form og funktion, så de to poler mister deres selvfølgelige forhold til hinanden og kan variere delvist uafhængigt. Hermed opstår frihed, altså muligheder, som kræver valg og tillader sammenligning. *Kontingensens* generøse rum åbner sig, hvad der skaber en modgående bevægelse i forsøget på at lukke for, altså tilsløre vilkårligheden i det arkitektoniske valg, hvad enten det sker med religion, fornuft, smag, tradition eller brud med tradition.

Da opmærksomhed om funktion logisk går forud for opmærksomhed om form, kan det siges på en anden måde: *arkitektur opstår, når form ikke er et upåagtet ledsagefænomen til funktion*. Når formen rejser spørgsmål, som ikke kan besvares med henvisning til funktion, er arkitekturens æstetiske arbejde sat i gang.⁸¹ Et indlysende eksempel er farve og størrelse, men også spørgsmål om ornamentik og elementers beskaffenhed - ru eller glatte, kompakte eller transparente - må besvares hinsides henvisninger til den nøgne funktion. Svarene går ud over det simple forhold, at ethvert hus har en form, og peger derfor videre til den anden forskel, Symbolik. Indtil videre har vi kun set på den abstrakte form, mens de konkrete formsprog behandles i næste afsnit.

At form og funktion kan variere i hver sin takt åbner for ekstremer. Det første er, at *funktion underordnes form*. Er formen blevet et selvstændigt problem, kan den gøre sine egne principper gældende og gribe tilbage og gøre indgreb i den funktion, den engang var usynlig tjener for. Nogle arkitekter betragter byggeriets funktionskrav som „begrænsende begrænsninger“ og ser sig selv som frie kunstnere, der skaber billeder af huse og løser formproblemer, hvor spørgsmålet om husets brug er sat i parentes.⁸² De er nådesløse æstetikere og kan drive deres eksperimenter langt ud over hvad der tiltrækker bygherrer og byplanlæggere og brugere. Ligesom vilde modeskabere er deres formål ikke at levere former til hverdagen, men at flytte grænser for hvad der er muligt. I det ekstrem, hvor brugen lades ude af betragtning, bliver arkitektur interesseløs ligesom kunst - ikke fordi ingen interesserer sig for den, men fordi dens interesse gælder form, mens spørgsmålet om at bo negligeres.⁸³ Om Mies van der Rohes huse såsom Farnsworth House fra 1950 og arkitektskolen Crown Hall i Chicago fra 1956 er det blevet sagt, at de „i deres overjordiske skønhed og fuldendthed [er] meget vanskelige at bruge til deres formål“.⁸⁴ Farnsworth House er intet tilflugtssted. Når et hus vil være æstetisk perfekt ender det med at være en asocial bygning.⁸⁵ Perfektionismen er ugæstfri over for de mennesker, som skal bruge og nyde huset. Den skaber et krystallinsk rum som kontrast til verdens søle, så 1930'ernes og den Kolde Krigs huse - og film -drømte sig bort til en verden af krom, glas og stål.

Æstetik er en vare, ofte en dyr vare. Berømte huse fra 1980'erne som f.eks. Lloyd i London eller Hongkong & Shanghai Bank var også ekstremt bekostelige. Her møder vi arkitekturens selvreference, hvor den kortslutter sig i sig selv og eksporterer sine *Eigenvalues* til omverdenen. Ligesom økonomien har sit statussystem, hvor der er høj status til teoretiske økonomer, som udvikler rene og ubrugelige modeller i deres elfenbenstårn, og lav status til praktiske økonomer, som arbejder for stat og erhvervsliv og hvis forudsigelser uophørligt testes af virkeligheden,⁸⁶ har også arkitekturen sin egen drift mod den rene arkitektur, som bliver sit eget kriterium, uanfægtet af realitet, tradition og funktion - eller rettere: i stadig opposition til dem.

Det andet ekstrem er, at *form underordnes funktion*. Arkitekter kan optimere funktioner som arealfordeling og lysmængde, så formen „giver sig selv“ som et ledsagefænomen til den funktionelt bedste løsning, der hermed bliver en standardløsning med ambition om at være rationel og saglig.

Le Corbusier taler om huse, der er bygget „indefra og ud“,⁸⁷ og lader geometrien være løsning på den moderne arkitekturs problemer,⁸⁸ styret af den store Planlægger med en stærk sans for orden. Tilsvarende talte Walter Gropius om et hus, der byggede sig selv, når hver faggruppe gjorde sig umage med deres særlige bidrag.⁸⁹ Da kun funktionen er vigtig, må formsproget renses for alt, der ikke kan udledes af funktionen og affærdiges som udvendigt pynt eller „æstetik“ - hvor denne anti-æstetik uundgåeligt munder ud i en ny æstetik, hvis hovedfigur, Mies van der Rohe, overtog Louis Sullivans diktum om at *less is more*.⁹⁰

Ved at fokusere på funktioners essens, og fjerne alt uvæsentligt, fører denne arkitektur til minimale og puristiske løsninger, hvor huse sublimeres med rene geometriske figurer, spinkle stålskeletter og glatte flader, gerne af glas. Idealet er et fjerlet, næsten svævende hus, der på én gang er næsten usynligt og samtidig skarpt afgrænset fra sin omverden. For ejendommeligt nok må de sublime huse isoleres som kunstværker fra en omverden, som kun kan forstyrre og irritere.

Renselse betyder ikke automatisk, at et hus gør front mod sin omverden. Når Henning Larsen hævder, at det i arkitektur er „vitalt at forenkle, rydde ud i alle ideerne, artikulere, tydeliggøre, rense, så man når ind til tingenes inderste væsen“,⁹¹ går det hånd i hånd med et ønske om at harmonisere nye huse med deres gamle miljøer.

Den anden kode: symbolik

Med den anden forskel mellem betydning og sansning nærmer vi os det konkrete valg af, hvordan et hus skal se ud. Det handler ikke længere om form i almindelighed, men om bestemte former.

Når en organisation skal bygge et hus, er der fra starten en myriade af hensyn på spil. Der er husets størrelse og sted, dets funktion og indretning, dets pris og æstetik, både i sig selv og i samspil med omgivelserne. Hvis én parameter opfyldes optimalt, og i øvrigt vejer tungt, kan der gås på kompromis med de øvrige. En god beliggenhed kan påtvinge kompromiser med hensyn til størrelse og udseende, dersom et eksisterende hus overtages. Et lejet hus øger organisationens fleksibilitet, men forhindrer den i at præge huset gennemgribende. Et allerede eksisterende hus kan friste til mindre radikale løsninger for at spare penge, så man ombygger i stedet for at nybygge. Men skal huset bygges fra grunden, må organisationen afgøre, hvordan den vil give et varigt udtryk for sin identitet.

For et hus er et meget varigt forbrugsgode. Det holder normalt længere end mennesker, og en organisation, som gerne vil fremstå som avanceret, er også avanceret nok til at vide, at det mest avancerede kan være en døgnflue, som hurtigt mister sin nyhedsværdi og hermed sin glans. Det favoriserer en vis konservatisme, selv inden for det avancerede.

Hermed mangedobles husets værdi. Det har sin pris, men også sin brugsværdi og sin symbolske værdi. Det bruges som et billede af, hvordan organisationen ønsker at være. Det kan handle om værdier som soliditet, transparens eller futurisme, der udtrykkes fysisk, eller andre værdier som tilgængelighed, medskabelse og proces, der udtrykkes strukturelt. I husets udformning får værdier et sanseligt og symbolsk udtryk. De aflæses ikke som påstande, men gennem form, altså æstetisk.

Det hus, som bærer den største last af betydning, er hovedkontoret, fordi det ikke blot har saglige, men også repræsentative funktioner. Ligesom ledelsen er det et symbol på helhed og derfor genstand for større opmærksomhed end garager og lagre. Når en ledelse repræsenterer organisationen og altså er en del, som er til stede (*præsent*) i stedet for (*re-præsent*) helhed, er også beslutningens „sted“ på magisk vis en repræsentativ del af helheden, det synlige udtryk for dens kraft. Mange vigtige politiske beslutninger får navn efter den by, de blev truffet i. Derfor indgår hovedkontoret i identitetens og helhedens symbolik. Og derfor går der en faldende linje af æstetisk indsats fra de repræsentative rum ned gennem hierarkiet til de rum, som kun skal opfylde funktionelle krav, så æstetikken ikke ofres mange tanker.

Den koncentrerede opmærksomhed omkring hovedkontoret er grunden til, at organisationer kan koble deres egen prestige sammen med arkitektens prestige, så begge parter forstærkes af samarbejdet, når organisationer lader fejrede navne med høj *etos* bygge deres hovedkontor. Det kræver en hårfin balancegang mellem radikalitet og konvention, som bedst kommer til udtryk i Raymond Loewys gamle MAYA-princip - *Most Advanced, Yet Acceptable*. Og det ophidser arkitekter til permanent at forny sig i deres indbyrdes kamp om anerkendelse - for det er berømmelsen, som organisationen køber og inkorporerer i sit eget *image*.

Hvad enten arkitekterne vil det eller ej, indgår de i et system, der ligesom kunsten fremtvinger stjerner, også når stjernerne forstærker deres status som stjerner ved at afvise at være det. Det er et gammelt spil, som kan opspores i den klassiske heltefigur, hvor helten ikke må vide at han er en helt, fordi det forringer hans indsats ved at skabe motivmistanke: om helten blot vil gøre

indtryk på andre. Jo mere helten ved at han er en helt, jo mindre er han som helt.

For arkitekturen er spørgsmålet ikke, om forskellen mellem stjerner og vandbærere ophidses eller nedkøles. Det dybere spørgsmål handler om overlevelse - om arkitekter vil bruges af deres omverden, som ikke kan forholde sig til byggekunstens tekniske detaljer og derfor forenkler ved at orientere sig efter status. Ikke kyndig indsigt, men berømmelse skaber den nødvendige tillid, altså vilje til at knytte an til den kommunikation, som er indbygget i et hus. Berømmelsen skabes fremfor alt i massemedierne, som regulerer forholdet mellem funktionssystemer og forenkler med personer og med *dramaer*.⁹² En arkitekt, som kan skabe omtale af sine værker og sig selv og måske endda bidrage til dramatiske events, har gode chancer for at blive en celebritet.⁹³

Som enhver anden stand må arkitekten ikke kun skabe sit produkt, men også efterspørgslen efter det. Det kræver markedsføring, eller folk til det. For der kan være stærk markedsføring i at afvise at markedsføre, forudsat at den nødvendige interesse er til stede. Der er noget latterligt ved en person, som klager over manglende interesse, blot fordi ingen gider iagttage ham og han ikke gider gøre noget ved det.

Vi skal her fokusere på æstetiske kriterier, som for en organisation også er politiske kriterier. Dens valg af huse er hverken rent funktionelt eller rent æstetisk, men handler om signaler: hvilket indtryk den vil gøre på forskellige modtagergrupper, fra aktionærer over ansatte til den store offentlighed.

Vi er på domænet for brugskunst. Enhver kan iagttage et hus æstetisk, også når en organisation undlader at tage æstetiske hensyn eller prioriterer dem lavt. Selv om æstetiske domme ikke har en tvingende bevislogik og derfor regelmæssigt strider mod hinanden, er ikke alle domme lige interessante. De er ikke sande eller falske i nogen simpel forstand, men har dog forskellig tyngde. En organisation kan derfor udforme sine huse med henblik på at behage et udvalgt publikum, og være ligeglad med resten.

Påstanden er ikke, at organisationer tænker eller bør tænke æstetisk. Der peges blot på, at æstetik er et virkemiddel, ofte stærkt, og at organisationer ikke kan unddrage sig æstetisk iagttagelse. Moderne samfund har overgivet sig til markedet, hvor det også handler om at give udseende og gøre indtryk, altså tilrettelægge sanseindtryk med henblik på en særlig effekt - det som Macchiavelli kaldte for nødvendigheden af at være „en stor simulat og hykler”.⁹⁴ Ethvert marked er også et æstetisk marked

for et illusorisk, men skønt skin. Organisationer vurderes ikke blot efter deres produkt, men også efter produktets omstændigheder, hvoraf nogle er æstetiske. Det er derfor ukontroversielt, at huse ikke blot bygges med henblik på en funktion, men også på en betydning, der tager form i huset som en ordløs æstetisk meddelelse. Betydning er indlejret i sansning, sansningen er mættet med betydning.

Skal denne betydning præciseres, kan man følge, hvordan konkrete huse virker i kraft af et samspil mellem mange koder. Man kan også udskille og rense koderne, for derefter at følge deres samspil i konkrete huse. Man kan gå syntetisk eller analytisk til værks. På tværs af denne forskel kan man også gå historisk til værks og følge, hvordan formsprog har udviklet sig, overlappet hinanden og ændret hinanden over tid. Vi skal her følge den analytiske vej og isolere nogle af de æstetiske koder, som organisationer gør brug af, hvorefter vi skal se på, hvordan de kan arbejde sammen i et konkret hus.

At der er mange koder på spil åbner for et bundløst spil mellem forståelse og misforståelse, mellem offentlig og privat mening, og mellem tradition og fornyelse. Den „almindelige mening“ om et hus kan stabilisere sig og blive en *Eigenvalue*, der møder hver iagttager som en fordom, han må regne med, dersom han vil have en mening om huset, afvigende eller normal. Og et bestemt formsprog kan gennem sin historiske brug overtage betydninger, som iagttagelsen uundgåeligt filtreres igennem. Det er for en amerikaner svært ikke at forbinde Nyklassicisme med de nationale huse i Washington, ligesom det for en europæer er svært ikke at associere fra en særlig form for monumental Klassicisme til nazismen, f.eks. *Haus der Kunst* i München, som i 1930'erne blev brugt til at udstille den *entartete Kunst*. Tilsvarende kan privat erfaring påvirke en oplevelse af rum, så høje rum kan give ubehag, fordi de minder om de kirkerum, man blev trukket hen i som barn, eller behag, fordi de minder om den bøgeskov, hvor man havde sin første erotiske oplevelse.

Den betydning, som en organisation indlejrer i sine repræsentative huse, har normalt en positiv historie. For organisationen forvandler fysiske rammer til symbolske ressourcer.⁹⁵ Den fortæller om storhed og kraft, kontrol og skønhed. Ledere i avancerede organisationer fornemmer et ubehag, dersom der er misforhold mellem deres huse, deres omgangsformer og deres produkter. Og selv hvis de er ligeglade, kan de opdage, at deres kunder og gæster ikke er det.

Vi skal se på nogle af de koder, som en organisation kan bruge, når den skal „bringe sig selv til huse“. Vi vil koncentrere os om huse med høj betydning og altså stor opmærksomhed, fordi de gør den æstetiske kommunikation mest synlig. De øvrige hensyn er ikke ligegyldige. Blot er de ikke temaet her.

Betydningens dimensioner

Indtrykket af et hus er sammensat af mange virkemidler, som hver får sin betydning i den sammenhæng, huset dels skaber, dels indgår i.⁹⁶ Det kræver en kunstig abstraktion at rense et virkemiddel og bestemme dets effekt. Den isolerede effekt er ikke den effekt, som opstår i en sammenhæng med andre virkemidler. Samtidig fortæller den kulturelle hukommelse om alliancer mellem arkitektur og politik, så oplevelsen af huse får et tilskud af historisk betydning. Et hus kan virke nazistisk eller som en anakronisme. Disse betydninger udgør en del af arkitekturens råmateriale.

Arkitekturen arbejder ikke med en simpel ledeforskel. Et hus handler ikke kun om rum, ikke kun om funktion, ikke kun om konstruktion eller „begivenhed“.⁹⁷ På dette punkt er der sket en tilnærmelse mellem kunst og arkitektur. Indtil Romantikken orienterede kunsten sig efter en ledeforskel mellem skøn og hæsliig. Men med accepten af det hæslikes æstetik ophørte denne forskel med at gøre forskel på kunst og ikke-kunst og præsenterede blot to æstetiske virkemidler, man kunne bruge eller undlade at bruge.

Siden da har kunsten ikke haft nogen simpel ledeforskel. I stedet arbejder den med en dobbelt operation, hvor der først skelnes mellem kunst og ikke-kunst, hvorefter der aktiveres en flyderamme af forskelle, som et værk kan benytte sig af og vurderes efter – kognitivt raffinement, smeltende patos, sanseligt overskud etc.⁹⁸ På samme måde handler den del af arkitekturen, som her inddrages, om forskellen mellem hus og ikke-hus, hvorefter der kan aktiveres en flyderamme af forskelle til at vurdere husets art og kvalitet.

Når mange virkemidler arbejder sammen, opstår komplekse interferenser, som er utilgængelige for en teoretisk behandling. Derfor kræver arkitektur, ligesom design, eksempler. Først når huset står der, eller der indsættes en *mock-up*, kan man følge samspillet og fornemme det samlede indtryk. Ligesom kunstnere betragter arkitekter ofte ordene som noget, der splitter og forhindrer en erfaring af helhed.⁹⁹ Derfor vil analysen af arkitekturens virkemidler – ikke dem alle! – blive efterfulgt af en

syntese, hvor et hus og dets symfoni af virkemidler bliver undersøgt. Eksemplet er B&O's hovedkontor i Struer.

Rum. Den første overvejelse gælder *rum*. For Mies van der Rohe er det arkitektens opgave at forme rum med struktur. Hans værk er ikke huset, men rummet.¹⁰⁰ Tilsvarende hedder det, at „rummet i billedkunsten er en funktion af formen, mens det i arkitekturen forholder sig omvendt“.¹⁰¹ Vi vil her fokusere på organisationens rum og undlade både en mere almen fremstilling og en historisk oversigt.¹⁰²

En del af den rumlige effekt handler om størrelse. Alt hvad der virker, hævdede Hobbes, er udtryk for kraft.¹⁰³ Og størrelse gør indtryk. Man kan som antydet fortabe sig i spekulationer om en mulig baggrund i dyrs kampe med hinanden, hvor det også gælder om at imponere og skræmme med størrelse, uanset om der er dækning for det eller ej. Modstanderen ved det ikke, men tør ikke løbe risikoen.

Autoritære regimer beslaglægger normalt store offentlige rum til huse og deres omgivelser. Ødselhed med rum er et elementært udtryk for kraft, fordi størrelse stemmer modtager ved at gøre ham opmærksom på, hvor lille og sårbar han er. Virkemidlet kan bruges både over for husets *omgivelser*, som kan tømmes, så huset træder prægnant frem, husets *indgang*, som markerer forskellen mellem ude og inde, husets *foyer*, hvor man modtages af huset, og husets *repræsentative rum*.

I organisationer kan position aflæses af rumstørrelse, og ofte er der nøje udarbejdede retningslinjer for, hvordan rum og anden luksus tildeles.¹⁰⁴ Også kontrasten mellem „rigdommen og æren“ i ledernes kontorer og „den asketiske og sparsommelige stemning“ hos de underordnede er et normalt fænomen.¹⁰⁵

Ikke kun størrelse, men også størrelsesprocessen har effekt, altså kontrast og overgang mellem lille og stor. Et hus kan arbejde direkte med størrelse, så en stor port fører ind i en stor foyer, eller den kan lade en lille dør, som endda kan være svær at se og finde, chokagtigt åbne op for en overvældende stor foyer.

Størrelse er et enkelt af rummets virkemidler. Andre er formningen og brydningen af rummet med mure og lys, så rummet får sin egen musikalitet.¹⁰⁶ Ved at tilpasse sig eller bryde med de skalaforhold, som råder i husets miljø, kan et hus få prægnans, næsten som et kunstværk. Og det kan stemme modtager ved at modellere rummet med materialer, med overgange mellem delrum, med åbninger, med tekniske greb som søjler og ornamentter, med lys og skygge og med farver.

I *Chapelle du Rosaire* ville Henri Matisse skabe en rum, som hensatte modtager i en tilstand af meditativ ro. Hans midler var kontraster - et hvidt rum, sort/hvide kontraster i de keramiske billeder, og glasbilleder med tre farver, blå, gul og grøn. Et korsformet hvidt rum blev formet ved at lade unaturligt lys strømme ind i og farve rummets luft og gulv. For simple farver, hævdede Matisse, „indvirker på følelsen med større kraft, jo simple de er“.107 Samme ambition ligger bag de katolske katedralers ambition om at forvandle hele rummet til ét lysmættet stof i kraft af „gløden og den koloristiske kraft i de høje glasmosaikker“.108

Man kan her skelne mellem *space* og *place*, som handler om husets eget rum i forhold til det rum - natur eller by eller begge - hvor det er bygget.109 En arkitekt kan bygge et hus, som fungerer efter sine egne principper og trodser stedets historie, både hvad angår skala og stil, eller han kan lade selv stilbrud harmonisere med de eksisterende huse, især hvis nogle af dem er stærke ikoner. Med et stærkt fokus på sine egne virkemidler opløser den postmoderne arkitektur gerne sin forbundethed med stedet.110

Rum kan opbygges funktionelt, så et kontorhus består af lange gange, som fører ind til små celler. Rum kan opbygges symbolsk, så de betegner særlige forhold mellem mennesker - over- og underordnede, individuel eller fælles. Og rum kan opbygges æstetisk, så der tages højde for, at de „omgiver vores ånd“111 og stemmer os. Rum kan tage imod og åbne op til en verden, som både er imaginær og reel, så arkitektur og musik nærmer sig hinanden: begge skaber en anden virkelighed.112 De forstærker liv og fornemmes kendeligt som leverandører af en måde at befinde sig på -varmt eller koldt, storslået eller intimt. Der er rum som umiddelbart opleves som imødekommende, rum som ødelægges af nye vinduer eller isolering, rum som man langsomt lærer at skønne på, og rum som man aldrig forsoner sig med, så det bedste man kan gøre er at glemme dem.

Tid. Den næste overvejelse gælder *tid*, fordi en organisation må afgøre, hvor på tidsaksen mellem fortid og fremtid den vil placere sig. Byggeri foregår i nutid og er en begivenhed, hvor sten lægges på sten. Men historisk er der forskellige byggemåder, der som blomster i et herbarium har fået hver deres navn og betydning. Stilhistorien udgør et forråd af temaer,113 som også er virkemidler til en ønsket betydning.

I nutiden står huse med forskellig historisk dybde side om side, så hver by rummer et repertoire af svar på, hvordan huse kan bygges og hvordan de virker. De har med forskellig ambition og talent

håndteret grænsen mellem normal og outreret, hvor tiden bidrager med den uundgåelige forvandling af nyt til gammelt. En organisation kan vælge at gøre sig diskret og konservativ, måske fordi den værner om sit *image* med en ulastelig, men også uigennemsigtig pondus. En anden organisation kan lade sin selvbeskrivelse som „moderne og avanceret“ udtrykke gennem futuristiske huse, hvis galskab tæmmes af arkitektens berømmelse.

Forskellen mellem fortid og fremtid har mange navne inden for arkitekturen. Ét af dem er forskellen mellem folkelig arkitektur og avantgardearkitektur. På den ene side er der arkitekter, som vil „designe bygværker“,¹¹⁴ altså huse, som markerer sig ved at trodse omgivelserne - en modeopvisning af slående stilfigurer. På den anden side er der folkelige arkitekter, hvor „det folkelige“ ikke nødvendigvis henviser til den aktuelle befolkning, men måske til en historisk fiktion, en idealtipe om noget dybt og oprindeligt, så huse konstrueres ud fra en romantisk eller national myte.¹¹⁵

På Galapagos-øerne er „naturen“ ikke naturens aktuelle tilstand, men naturen, sådan som den tog sig ud i 1835, da Darwin besøgte øerne. 1835 udgør naturens ideale nulpunkt, som afviser både tilføjelse og fratrækning. Ideen om folket er endnu mere bizar, fordi folket ikke engang er en fortidig realitet, men en fiktion, som på én gang er fortidig og fremtidig, nostalgisk og ideal. Selv om folkelige arkitekter ifølge sagens natur må plædere for hensyn til brugerne, kan de også hævde, at det folkelige ligefrem er undertrykt af befolkningen,¹¹⁶ så det må renses og befries gennem en terapeutisk indsats i sten, glas og træ - eller halm - hvor traditionens anonyme *Eigenvalues* gøres til forbillede for nutiden. Imitationen kan gå så vidt som til at aktivere det tilfældighedsprincip, som man finder i landsbyer og middelalderbyer, hvor huse placeres uden samlet plan, så planløshed ender med at blive et planlægningsprincip.

Avantgarden bygger derimod uden hensyn til historie og tradition. Traditionen er netop det, som, arkitektonisk, skal destrueres, så det nye kan sætte sig heroisk igennem og bryde modstanden fra fordomme, der gerne betegnes som forældede. Avantgarden befrier sig for andre hensyn end hensynet til sin egen radikalitet og skaber isolerede huse, der trodser omgivelserne og fremstår som krystallinske eller cremede kunstværker. Arkitekturen nærmer sig kunsten, når den befrier sig fra funktionelle hensyn, fra geografisk kontekst og tilfældige beboere.¹¹⁷

Også inden for arkitekturen løber avantgarden ind i det spidsfindige problem, at den i sit brud med traditionen også burde bryde med traditionen for at bryde med traditionen. Derfor svinger

arkitekturen, ofte i en arbejdsdeling, mellem ekstreme brud med tradition og ekstrem tilpasning til tradition, mellem karneval og purisme. Men når avantgarden har brudt med alt, undtagen sin egen nedbrydning, er der til sidst ikke mere at nedbryde, så dens indsats sker i et selvskabt vakuum, både formmæssigt og socialt. Herfra må arkitekturen genskabe et indhold, hvad enten det sker ved at genopfinde husets essens eller genbruge traditionens virkemidler, men på en ironisk eller „citeret“ måde, indtil også den distante holdning - *noli me tangere* - æder sig selv op og arkitekter begynder at undersøge, om det er muligt at være -dvs. at blive, at gøre sig - uskyldig trods den tabte uskyld.¹¹⁸ Denne bevægelse kan følges i den postmoderne arkitektur, som genopfinder traditionen, ikke som en forpligtende norm, men som et reservoir af tilgængelige formmuligheder.¹¹⁹

Lys og skygge. Ifølge Le Corbusier har en arkitekt kun to forskelle at arbejde med, nemlig lys og skygge, mur og rum.¹²⁰ Endnu mere enkelt hævder han, at der kun er to parametre, nemlig volumen og overflade, som ordnes efter en plan „under lyset“.¹²¹ Mure afgrænser ikke blot huset fra dets omverden, men opdeler også huset. Og hver mur afgrænser et rumligt volumen. For at huset ikke skal skabe et totalt indre mørke, må der være huller, hvorigennem lys kan strømme i nøje afmålte doser, eller indre lyskilder, så forskellen mellem lys og skygge skaber dybde, klarhed og bestemte måder at befinde sig på. Med ydre lys, reflekslys og indre lys kan rummet bygges op, så lys bliver vigtigere end farve.¹²²

Den almindelige erfaring er, at lys løfter, men også blander. Med lyskilder og lysretninger kan et hus afmærkes og styres, fordi lys skaber forskel mellem centre og periferier, som kan bruges til at skabe, men også bortlede opmærksomhed. Det er velkendt fra de katolske katedraler, som bruger lys til at løfte modtageren op mod det himmelske som den universelle lyskilde, men også bruger skygge til at skabe hemmelighedsfulde rum hinsides hverdagen.

Behovet for lys er ingen konstant. Mens nordeuropæere ønsker „en plads i solen“, så at „sidde i skyggen“ er det samme som at være underkendt eller ligefrem indespærret, går det tilsvarende ønske i Middelhavsområdet ud på at få tildelt en „plads i skyggen“. Med små vinduer, skodder og smalle gader kan sydlige huse beskytte sig mod det lys, som nordlige huse længselsfuldt åbner sig mod.

Mens traditionens huse normalt har få vinduer, er glas blevet det foretrukne moderne byggemiddel. Det er slidstærkt og plant, og selv om det er enkelt, tillader det stor variation. Det sker på mange måder.

Først fordi et glashus modtager farve og billeder fra omverdenen, så huset skifter med vejrets, årstidernes og døgnets rytme.

Videre fordi glas kan åbne et hus, så man kan se gennem det. Huset bliver let, næsten svævende, så glasset svækker modsætningen mellem ude og inde, og hermed følelsen af at være spærret inde i huset. Et glasrum isolerer det indre fra det ydre og eksponerer inderside og yderside for hinanden. Huset og dets omverden flyder visuelt sammen, mens den ydre verden, som kan ses gennem glasset, er devalueret sansemæssigt: lyde er svækket, lugte er væk, vinden og regnen mærkes ikke.

Dernæst fordi dagens halvt gennemskinnelige, halvt reflekterende hus afløses af nattens hus, som ulmer af et indre fluorescerende lys, der strømmer indefra og ud og gør alting synligt.

Og endelig fordi der med glasflader kan skabes overlappende rumstrukturer, så huset bliver tvetydigt og ubestemt.¹²³

Den generøse brug af glas har sin pris. Efter først at have åbnet og eksponeret huset for lys, må det lukkes igen med skærme og lameller, så det ikke bliver brændt op. Men denne komplikation vendes ofte fra problem til gevinst, fordi redskaberne til at beskytte huset mod lys kan gøre det mere komplekst og afvæbne kritikken af glashuse for at være antiseptiske og sjælløse.

Når et hus afgrænser sit rum med flader, opstår nye forskelle. Den første er *renset-dekorativ*, den anden *orden-uorden*. Heller ikke her drejer det sig i praksis om et simpelt valg af den ene pol, men om at kombinere to poler, både i huset som helhed og i dets forskellige dele, så f.eks. foyer, kantine, auditorium og arbejdsrum både hver for sig og i deres indbyrdes forhold kan markere sig.

Renset-dekorativ. Vi har tidligere set på denne forskel i forbindelse med design og kan her fatte os i korthed. Helt op til 1900-tallet var næsten alle større huse udsmykkede. Det gjaldt selv billige boligblokke, hvor døre, vinduer og flader blev fyldt med pynt - buer og ansigter, sandstensdekorationer og forskellige indfatninger af døre og vinduer foruden karnapper og gesimser og karnisser.

I Antikken havde det med materialer at gøre, fordi varige huse var huse af sten, som kunne gøres lettere med udskæringer. En stensøjle bliver mindre tung, hvis den gennemtrækkes med riller. Det havde også med betydning at gøre, fordi ornamenten gør et hus mere komplekst, og i den forstand finere, og samtidig kan fylde det med tegn, som forbinder det jordiske hus med de himmelske magter.

Komplikation blev et udtryk for rigdom, så overklasser af enhver art fyldte deres huse med et myldrende liv af detaljer, nogle gange kun indvendigt, andre gange både ude og inde. Husets rigdom bestod i, at en stærk og enkel struktur kunne inddrage og tømme en stor kompleksitet uden at huset gik i visuel opløsning.

I 1900-tallet slog industrisamfundets saglige og nøgterne arkitektur igennem. Hermed blev den klassiske forskel mellem rensat og dekorativ erstattet af en forskudt forskel mellem simpel og kompleks, ofte på den måde, at enkle flader kombineres i komplekse mønstre, så husets kedsomhed overvindes med rammer og bånd. Det kan ske på husets flader, så rammerne arbejder videre på husets vinduer og døre, eller det kan ske helt uden for huset, enten som lysbeskyttelse eller som dekoration, der skal få huset til at træde i karakter. I stedet for at bruge slyngede og organiske ornamentter opnås kompleksiteten ved at multiplicere mængden af geometriske skabeloner - rektanglet, cirklen, trekanten.

Et andet forhold mellem rensat og dekoreret blev skabt af den postmoderne arkitektur. Her blev Bauhaus-traditionens principper om essentialisme og *less is more* - dens „firkant-romantik“¹²⁴ - erstattet af modsatte principper om yppighed og *less is a bore* (Venturi). Historiske former forbandt sig generøst med manieristiske tricks såsom skærme og forsænkede lofter, hybrider, perspektivbrud og knopskydende flader, så huse endte som labyrinter, man kan fortabe sig i, fyldte med citater.¹²⁵ Tempelmotivet blev f.eks. ofte brugt for ironisk at henvise til arkitekturens tradition. Forbilledet var Barokken, som brød med krav om overskuelighed, perspektiv og harmoni. Hos Venturi hedder det:

Arkitekter har ikke længere råd til at blive skræmt af den puritanske moral i den ortodokse moderne arkitektur. Jeg foretrækker elementer, der er hybride fremfor „ægte“, kompromisbetonede fremfor „rene“, uordnede fremfor „ligefremme“, tvetydige fremfor „artikulerede“ ... usammenhængende og tvetydige fremfor direkte og klare. Jeg foretrækker forvirret vitalitet fremfor åbenlys harmoni. Jeg går ind for det ikke-gentagende og forkynder det modstridende.¹²⁶

Æstetisk disharmoni kan handle om staffage, hvor et hus maskeres og udsmykkes.¹²⁷ Det kan have en stærk æstetisk effekt, som f.eks. Coop Himmelblaus ombygning af en tagetage i Wien (1983-89), hvor et klassisk hus blev påført en insektlignende tagkonstruktion af

aluminium og glas. Det var dristigt og spektakulært, og det gav prestige til et særpræget hus, hvad der kompenserede for, at det var upraktisk og dyrt.

Venturi skelner mellem det ikoniske hus og huset som et „dekoreret skur“, der er oversået med tegn, men som i sig selv er „tegnløst“ og ubestemt.¹²⁸ Et hus kan i kraft af sin egen form åbne for et imaginært rum. Men det kan også åbne sig for et andet imaginært rum ved som en plakatsøjle at tage imod og videregive referencer. Husets betydning kan indbygges i materialet eller påklistres med tegn, så huset leverer sit særlige bidrag til det moderne rums overflod af tegn, signaler og budskaber.

Et hus kan kodes og dobbeltkodes, så det, som Cézannes malerier, forener en klassisk enkelhed, som gør afkodningen let, med en stor kompleksitet, som gør afkodningen besværlig - en sag både professionelle og amatører kan nyde. På den måde bliver huset et medium, som selv har form og som kan tage imod andre former.

Orden-uorden. Det siger sig selv, at et hus er orden. Det sammensætter elementer på en måde, som er usandsynlig, funktionel og altså ordnet. I den forstand er det let at underskrive Kay Fiskers diktum om, at „arkitektur er orden“.¹²⁹ Men forskellen mellem orden og uorden kan have et andet sigte.

At et hus rummer orden betyder, at det er let at aflæse.¹³⁰ Iagttager man ét sted, kan man drage konklusioner om, hvad man kan forvente andre steder. Derfor er symmetri et vigtigt redskab til orden og bruges af offentlige huse som biblioteker og hospitaler, som skal vende en let aflæselig flade ud mod deres brugere. Omvendt betyder uorden, at man må lægge et låg på sin utålmodighed og acceptere at iagttage „til bunds“ for at afgøre, hvilket hus der er tale om.

Både orden og uorden har gevinst og tab. Vi har nævnt gevinsten ved orden, nemlig hurtig afkodning. Tabet er monotoni, fordi huset ikke inviterer til yderligere iagttagelse. Der er ingen gåder, ingen fælder og fristelser. Med uorden er risikoen at blikket fortaber sig og ikke kan finde sammenhæng, mens fordelene er at huset pirrer og irriterer. Barokken arbejder med forskudte perspektiver, med brud og funktionsløse virkemidler for at forlene sine huse med en stærk patos.

Forholdet mellem orden og uorden kan forskydes til et forhold mellem et hus og dets omverden. I Middelalderen var kirken byens centrum. Og mens kirken var orden, og derfor moral, var gaderne kaotiske, og derfor farlige. Rummet i og omkring kirken havde sine

særlige love, så trængende skulle hjælpes og forbrydere ikke kunne gribes, mens byens øvrige rum var præget af ligegyldighed eller brutalitet - et sted for „moralisk hukommelsestab“.131

Rå versus blank. Et hus kan få en særlig effekt ved at dyrke rå materialer, så sten, træ og metal træder frem i en form, som med flid er gjort ufærdig. Sten som er ru og upolerede, træ som ikke er glathøvlet og malet, plader af presset halm og kraftige jernstivere, som får lov til at være synlige, kan alt sammen bidrage til at præge et hus ikke blot med råstyrke og autenticitet, men også give det en enkel og imødekommende gestus. Mens omvendt spejlblanke sten og malede overflader kan give et eksklusivt præg, køligt og afvisende.

Udvalget gør ikke krav på at være udtømmende. En organisation kan overveje, hvilke virkemidler den vil bruge, hvordan de skal kombineres og hermed hvordan dens huse skal fremtræde. Men da et ønsket indtryk ikke fremkommer ved mekanisk addition eller subtraktion, må organisationen støtte sig til arkitekter. Man kan gøre både kompleks og simpel brug af simple former, og både harmonisk og disharmonisk brug af komplekse former. Først når de mange virkemidler samler sig i en anskuelig model kan man vurdere og diskutere husets indtryk. Rene huse kan være disharmoniske, som f.eks. Vanna Venturi House, og dekorative huse kan være harmoniske, som f.eks. Versailles.

Over for dyrkelsen af den simple geometri, med dens særlige appel til den nordeuropæiske puritanisme, står dyrkelsen af de rige former, Barok, Manierisme, Rokoko og Jugend. De rige former kan igen bruges harmonisk eller disharmonisk. Rokokoer er gerne harmonisk - symmetrisk - mens Manierisme og Barok dyrker det skæve og centrumløse. Det giver et dobbelt krydsskema:

Skemaet er ikke logisk udtømmende, hvilket blot betyder, at der er undtagelser. Der er intet i vejen for at gøre disharmonisk brug af simple former, sådan som det f.eks. sker i Venturis hus. Ikke desto mindre er der en tendens til, at brugen af simple former går hånd i hånd med en forkærlighed for symmetri, mens brugen af rige former forholder sig til et skema omkring harmoni over for disharmoni.

I det foregående er vi gået analytisk til værk og har isoleret en række virkemidler. Vi skal nu følge et mere syntetisk spor og se nærmere på et konkret hus, hvor de forskellige virkemidler arbejder sammen.

*Samspillet mellem betydninger: B&O's hovedkontor*¹³²

I mange år var B&O's hovedkontor et lavt og upåfaldende hus, som overraskede mange besøgende: hvordan kunne en organisation, der designede raffinerede maskiner til at se og høre, lade sig nøje med et så vadmelsagtigt centrum? Selv om der kunne argumenteres per kontrast - et himmelstræbende ydre som forbandt sig med et jordbundet indre - var der også et misforhold. En organisation, som fremhæver æstetisk kvalitet, må tage sin egen medicin - eller tabe i troværdighed. Derfor harmoniserede B&O sit hovedkvarter og sine produkter og er endda gået videre med at udvikle et nyt butikdesign, som vi har valgt ikke at inddrage.¹³³

Fra 1997 til 1998 blev det nye hovedkontor bygget for enden af B&O's rodede bånd af produktionshuse i Struer, der strækker sig fra nordnordvest mod sydsydøst langs Limfjorden. Det er skabt i et „intense“ samarbejde mellem bygherre og arkitekt.¹³⁴ Huset ligger ikke frit, men er sidste led i en kæde af huse, hvis forskelle det selv bidrager til. Huset er U-formet, hvor en nordfløj, som rummer foyer, auditorier, møderum og kantine, er forbundet med en sydvendt administrationsfløj via en mellemfløj med rum til marketing, udvikling og uddannelse. Bagsiden af nordfløjen støder op mod fabrikshusene. Der er sørget for, at huset ikke hæver sig over og skygger for en nærliggende kirke i romanske kvadersten og for byens profil.

Huset er *high tech* i glas, fliser og mursten og arbejder raffineret med forholdet mellem flader, lys og transparens. For at bevare ikke blot den lokale kolorit, men også den tidlige kontrast, er navnet *Gården* blevet valgt, og på de åbne græsarealer mellem de tre fløje græsser får - huset hviler direkte på jorden, uformidlet af landskabspleje.

Indgangen befinder sig i hjørnet mellem nordfløj og mellemfløj. Den er næsten skjult udefra, fordi huset er indbygget i grunden. Man nærmer sig døren ad en smal flisegang, og først på tæt hold opdager man glasdøren, som fører ind i et lavt forrum. Herefter drejer man om et hjørne og oplever en stærk kontrast til en enorm og højloftet foyer, hvor receptionen befinder sig i den kile, som forbinder forrum med foyer. I ét „panoramisk vue“¹³⁵ åbner hele huset sig klart, både nordfløjen med en gennemgående betonvæg, mellemfløjens glasgang og sydfløjen, som man kan se gennem foyerens gulv-til-loft vinduer. Man kan orientere sig mod husets tre dele på én gang.

I foyeren er et par stole, lidt læsestof og et flygel. Ellers er rummet tomt og nøgent med høje vinduer mod „gårdspladsen“. Det er

domineret af store flader af træ, glas, cement og kakkell, hvor spillet mellem kaklerne, riller mellem de rå cementplader, aluminiumslisterne som deler de store vinduer og parketgulvets *changing* sørger for den nødvendige variation. Loftet er gennemboret af en række rektangulære lyskilder.

Står man på perspektivpunktet i foyeren ser man i nordfløjen en høj, sort kakkelmur, som afgrænser et auditorium, mens en lang og dobbelthøj gang fortsætter ned langs hele nordfløjens længde til kantinen, understøttet af et vue op mod taget, der viser sig som en lang spalte af glas. For enden af fløjen befinder den monumentale kantine sig, med lange rækker af sorte borde, som skaber associationer til klostre eller amerikanske fængsler. Også her er der høje vægge af betonplader, og det store vindue mod syd er i midten dækket af en hvid mur, så der kun strømmer lys ind fra sydvæggens bund og sider. På den måde er kantinens brugere også beskyttet for blikke fra administrationsbygningen på den anden side af gårdspladsen - og vice versa. Efter foyerens store vinduer afbrydes glasset i husets øverste del, så resten af nordfløjen ind mod gårdspladsen er dækket af kakler med smalle vinduesbånd ind mod auditorium og mødelokaler, med et løbende vinduesbånd langs jorden.

Går man fra perspektivpunktet til højre ind i mellemfløjen, kommer man ind i en gang af glas og aluminium, fuldstændig transparent. Også gulvet er af glas, grønligt, så der også kommer lys til etagen nedenunder, og især da huset var nyt oplevede man en næsten fysisk usikkerhed ved at gå. Man fik en foruroligende fornemmelse af vægtløshed og svæv og turde næsten ikke træde igennem af angst for at glasset skulle briste. Siden har ridser svækket denne effekt, og hermed også de uendelige spejlinger af gulv, loft og vægge i hinanden, som fordobler rummet og får dets vægge til at vibrere usikkert, når lyset interfererer mellem de mange glasflader og en illusion om total transparens og nedbrydning af forskellen mellem ude og inde sættes i scene.

Også husets trapper er af glas, så man kan se igennem dem og så lyset kan sprede sig frit.

Fra mellemfløjen kommer man ind i sydfløjen, som er placeret på én udspændt betondrager, så huset kan svæve på spinkle fødder. Ud mod hovedvejen er nordfløjens facade dækket med røde mursten med gennemgående vinduesbånd. Indadtil præsenterer den én stor glasfacade, så det er muligt udefra at iagttage alt hvad der foregår, både i de åbne kontorlandskaber, hvor borde står i en lang række adskilt med skærme, og i de yderste spidser, hvor ledelsen holder til. Selv om der strømmer lys ind fra begge sider, er lysmængden fra nordsidens åbne glasflader og sydsidens smalle

vinduesbånd så forskellig, at rummets og tingenes konturer ikke udviskes.¹³⁶

Hovedindtrykket er et hus, som nok er komplekst, men dog benytter sig af minimale og svale virkemidler - glas, nøgne flader, åbne rum, lys og lethed. Selv om det ikke er et hus, som brovter, er det heller ikke et hus, man føler sig hjemme i. Det inviterer ikke, men forfører og imponerer med diskrete, næsten hemmelighedsfulde virkemidler, fremfor alt rum og lys og kølighed. Kombinationen af kakler, mursten og glas betyder, at huset sætser stærkt på disse materialers særlige præg, og kontrasten mellem dem, men også på forskellen mellem rå og blank. Abstraktion og materialitet virker side om side. Farverne er enten hvide eller de naturlige farver hos materialerne, mursten, basalt, beton og glas. Udefra spejler husets glas sig i græsset, himlen og skyerne.

Ligesom B&O's design ikke er hjemligt, men avanceret og blankt og udgangspunkt for en let og kølig nydelse, er også det nye hovedkvarter på afstand, selv når det med sin generøse brug af glas inviterer alle til at iagttage alle. Det er ikke bevægeligt og emotionelt design, men appellerer mere til hoved end til hjerte. Det er ikke *behageligt*. Vi så tidligere, at design for B&O ikke er et *pretty face*, men intimt vævet sammen med funktion og kvalitet. Her kan det ærgre, at selv om B&O's hovedkontor er præget af en „rigoristisk omsorg for detaljer“,¹³⁷ er det allerede få år efter sin færdiggørelse begyndt at krakelere, så mange af de store flader, både af glas og cement, begynder at blive ridsede og sprækkede. Samtidig har de overgange mellem husets elementer, som er med til at bestemme ens oplevelse af huset, ikke den fejlfrihed, som B&O kræver af sine produkter.

B&O har taget konsekvensen af det moderne krav om, at ikke kun produktet, men også produktets omstændigheder er vigtige for den samlede vurdering af organisationen. Produktet indsættes i mange symbolske rum, hvoraf ét består af de huse, det er produceret i, så hovedkontoret kan bruges til at gengive organisationens idealiserede beskrivelse af sig selv, dens „sådan vil vi gerne være“. Som kompensation for, at en organisation er usynlig, bliver dens hovedkvarter skabt som et signal og får en repræsentativ og symbolsk funktion.

Derfor er B&O's hovedkontor opbygget kongenialt med B&O's produkter, og derfor er princippet om transparens gennemført, helt derud hvor der ikke er lukkede døre til auditoriet, så alle kan høre hvad der foregår, og hvor ikke engang ledelsen kan gemme sig bag deres lukkede døre - selv om princippet om, at pladsmængde følger position er bevaret. Princippet om åbenhed er fastholdt så

konsekvent, at ubehaget ved at være eksponeret og ubehaget ved at blive forstyrret af lyde må tages med i købet.

Så B&O's hovedkvarter dyrker det nøgne og rene som en art ceremoni, der gennemføres så konsekvent, at ubehag må tages med i købet, hvad enten det er ubehaget ved at være set, ved at kunne høre, eller ved at befinde sig i rum, som er „uhjemlige“. Huset mere virker end behager og er som sådan en magnifik symbolsk indsats.