

Funktionalismens sociale program – et etnocentrisk selvbedrag

Af Lone Rahbek Christensen

Smagen som magtfaktor

»Lad os ikke undervurdere smagen som en vigtig politisk og national-økonomisk faktor. Rundt i Europa bor endnu de fine i privathuse med tynd rokokostil, sky-dekorationer à la stærekasser i loftet, masser af spinkel stuk og krøllede væglistere, alt sammen i et fattigt og mælket farvesyn. Det er ugørligt at bygge bro mellem de fine på toppen og rakkede nede i bunden af byen, medmindre borgerens og arbejderens skønhedssans nærmer sig hinanden. Det er ugørligt at give arbejderen denne luksusstil i værdifuld form. Som klasseprivilegium, udsprunget af enevælden, er den ikke alene et resultat af dyb social spaltning, den vedligeholder også kløften. Herskende klasser har altid søgt at gøre skønheden til et privilegium. Dette bekræftes af underklassekunsten, hvad enten den stammer fra bonde eller byboer: naive ønskedrømme om rigdom, det uopnåelige, fattige og rørende efterligninger af riges kultur.«

Således skriver Poul Henningsen (PH) i Politikens kronik den 18. december 1930. At PH's holdning er, at der skal »bygges bro« mellem de rige og de fattige, fremgår tydeligt af teksten. Det er måden, hvorpå denne brobygning skal foregå, der er bemærkelsesværdig og interessant i kultur-analytisk sammenhæng: man må have parternes genstandsverdener til at nærme sig hinanden. Overklassens luksusstil vedligeholder kløften mellem klasserne; luksusstilen må altså have en eller anden rolle i magtrelationen. Luksusstilen – skønheden – er de herskende klassers privilegium; skønhed er altså synonymt med herskende klasse. Men alle trakter efter den samme skønhed, mener PH, de har blot ikke samme mulighed for at gennemføre den. De rige fører an: både på den måde, at de er først med det nyeste, men også prestigemæssigt, fordi de kan anvende de kostbareste materialer til formgivningen. De lavere klasser følger efter de rige; da de ikke har de samme økonomiske muligheder, gør de det så godt, de formår. PH ser det

som udtryk for naive ønskedrømme om rigdom. Han forestiller sig vel, at elitens stil diffunderer nedad igennem klasserne. Muligheden for en vis autonomi i »folkets« smag er udelukket i denne tankegang. Som vi skal se, er netop dette grunden til, at funktionalisternes ideer ikke kan realiseres på den måde, de oprindeligt selv ønskede.

I det følgende skal der dels ses på, hvorledes funktionalisterne selv forestillede sig deres ideer realiseret, og dels på hvorfor forestillingerne var utopiske set ud fra et kulturanalytisk synspunkt.

Funktionalismen som stilart

Ser vi tilbage på funktionalismen her fra 1980'ernes midte, er vi ofte tilbøjelige til at tænke os den som en stilart, der hører hjemme i 1920'erne og 30'erne på linie med tidligere tiders stilarter. Den kan lige som de andre beskrives med en række karakteristika, først og fremmest et formsprog bygget op omkring geometriske former. Husene er hvide, kasseagtige, bygget af beton, de har flade tage og store firkantede jernvinduer, der helst er placeret mod syd. Der er ofte altan eller tagterrasse. Eventuelle gelændere er hvidmalede jernrør ligesom på store færgers dæk. Teknikkens store vidundere har netop været inspirationskilde: damperen, bilen, lokomotivet og flyet. Herhjemme ses disse inspirationskilder for eksempel i Hotel Astoria ved Hovedbanegården i København, der grangiveligt ligner et stort frembrusende lokomotiv, når det ses fra forenden. Damperen genkendes i Arne Jacobsens Bellavista, det boligbyggeri, der hører til hans Bellevue-kompleks. Her er skorstenen en stor sort oval dampskibsskorsten; husets afrundede former er skibets, og jerngelænderet fra dækket er der også. Funktionalisme-stilen ses også i møbelformgivningen, hvor man laver enkle ting i materialer som stålrør, læder, flettede peddigrør, gjorde og formbøjet træ.

Imidlertid skal funktionalismen ikke i sin oprindelige form ses som en *stilart*, hvilket her skal forstås som et tidstypisk formsprog, som den pågældende tids kunstnere og arkitekter synes er »lækkert«, smukt, æstetisk eller lignende. Funktionalismen handler ikke om, at nogle kunstnere blot ville kreere smukke ting ud fra tidens idé om »det smukke« – tidens stilart.

Socialt program

Funktionalismen kan siges at være et socialt program. Første verdenskrig sås af funktionalisterne som et nederlag for det borgerlige samfund, og socialistiske tanker vandt frem. Målet blev at kunne nå frem til en verden uden klasseforskelle bestående af frie mennesker, der skulle leve under lige vilkår. Man ønskede at få arbejderklassen ud fra de skrækkelige leje-



I Arne Jacobsens boligbyggeri fra 1933 ved Bellevue nord for København ses en række stiltræk, der er typiske for funktionalismen: husene er hvidmalede, lejlighederne er orienterede mod smuk udsigt og sol, bebyggelsen har dampskibets buede former omkring nogle af hjørnerne samt i skorstenen, der er flade tage, og store vinduer er placeret omkring hjørnerne. Formsproget er en kontrastering til det pyntede byggeri ved århundredeskiftet. (Foto: Lone Rahbek Christensen).

kaserner, der var bygget før århundredskiftet. I stedet skulle der bygges hygiejniske, sunde boliger fulde af sol og luft ude i grønne områder. Man ville gøre sig fri af fortiden med alle de elitære klassers mange symboler. Det, der skulle hjælpe den ny tids mennesker på vej, var teknikken og videnskaben. Maskinen skulle afskaffe fattigdom, nød og hårdt kropsarbejde.

Som det ses af PH-citater, havde arkitekten rollen som foregangsmand, fordi det var ham, der skulle opbygge den nye tingsverden, sådan at den blev rensset for de gamle tegn på magt og rigdom, der medvirkede til at fastholde overklassens position.

Disse tanker og idéer startede ude omkring i Europa, ikke herhjemme. Et af de vigtigste arnesteder var den tyske Bauhaus-skole, der var en skole for al slags formgivning. Dens lærere var tidens avantgardekunstnere: Klee, Kandinsky, arkitekterne Walter Gropius, Mies van der Rohe og mange,

mange flere. Der kom også inspirationer til skolen udefra – fra andre lande, hvor lignende grupper af avantgardekunstnere havde sluttet sig sammen: De Stijl i Holland, futuristerne i Italien og L'esprit Nouveau, som var Le Corbusiers ideer om nye tider.

Sandheden nås gennem videnskab

Hannes Meyer, der var en af Bauhaus-skolens ledere, udtalte grundidéen i opbygningen af fremtidens boliger: »At bygge er biologisk vækst og ikke en æstetisk proces. At bygge er ikke enerens affektudladning, men en kollektiv handling. At bygge er den sociale, psykiske, tekniske og økonomiske organisation af livsprocesser.« »Det drejer sig om menneskebehov i stedet for luksusbehov«. (Hartsteen 79).

Drivkraften for arkitekten, når han skulle finde frem til »det skønne«, »det smukke«, der skulle forene fremtidens homogene befolkning, var altså ikke hans egen kunstneriske kreativitet – »affektudladninger«. Hvad var det så?

Der skulle helt nye veje til for at nå frem til en skønhed, der kunne være fælles for alle. Der måtte ganske simpelt findes frem til den sande, eviggyldige genstandsverden. Alle traditioner måtte kastes over bord, og i stedet måtte der gås frem ad videnskabelig vej. Gennem forskning skulle man nå frem til universelle naturlove, hvorudfra der kunne opbygges møbler, genstande, huse og byer. Inspiration til denne tankegang fik Bauhaus-folkene fra kunsten, om hvilken Lissitsky, en Bauhaus-lærer sagde: »Den moderne kunst er ad intuitive og selvstændige veje kommet til de samme resultater som den moderne videnskab. Den har – ligesom videnskaben – opdelt spaltet form ned til grundelementerne for igen at kunne opbygge form efter universelle naturlove.« (Hartsteen 79). Der tænkes her på den mest akademiske af alle kunstretninger, nemlig kubismen, der florerede ca. 1908 til 1918. (Også PH var så betaget af kubismen, at han ligefrem ytrede: »Kubismen bragte os tilbage til virkeligheden.«) (PH 80).

Positivistisk forskning skulle bringe arkitekturen videre. Bauhaus iværksatte undersøgelser af alt vedrørende byggeriet: undergrundsforhold, støj, haver, transport og almenmenneskelige behov. Fordi det drejede sig om en total konstruktion af en ny verden, indgik der på skolen afdelinger for alt lige fra psykologi til byplanlægning – fra individernes almenneskelige behov til koordinering af disse behov i storbyer. Ved hjælp af »videnskabelige« undersøgelser søgte man at finde frem til en række grundfaktorer – »universelle naturlove«. Disse naturlove, der fremforskedes i vidt forskellige videnskabsgrene – fra fysik over sociologi til psykologi – skulle danne



Funktionalismen gik ud fra et alment menneskebegreb: hvis blot alle fik samme vilkår, ville vi blive ens og klasseforskellene forsvinde. Her er det en skitse af Le Corbusier, hvis slogan var: »huset er en maskine til at bo i«.

udgangspunkt for konstruktion af de nye genstande. Hovedprincippet i genstandsbygningen blev så, at den skulle være så hensigtsmæssig som muligt, hvor hensigtsmæssigheden altså var bestemt af de universelle naturloves krav.

Ad videnskabelig vej ville de for eksempel finde frem til, hvilken teknisk konstruktion der var den bedste til en bestemt ting, og hvilke materialer der var mest velegnede både ud fra konstruktionskrav og ud fra krav om prisbillighed og industriel massefremstilling, sådan at der også inddrog menneskelige behov i overvejelserne: at genstandene var billige ville gøre, at folk ikke skulle arbejde så meget for at tjene til dem, så fik folk altså hvile; maskinfremstilling skulle hjælpe arbejderne væk fra hårdt fysisk arbejde; endelig var dyre ting og håndfremstillede ting overklassens privilegium, derfor var det også vigtigt at undgå disse faktorer.

Huse og møbler samt brugsting skulle konstrueres ud fra samme princip som ingeniører konstruerede en maskine: dels ved viden fra grundforskning, dels ved til stadighed at kassere uhensigtsmæssige former. Le Corbusier udtrykte det helt konkret således: »Huset er en maskine til at bo i« (Lundahl 80), mens Mies van der Rohe sagde det således: »Less is more«. (Wolf 81).



Mies van der Rohes stol fra 1927 er som de fleste af hans ting skabt ud fra hans eget slogan: »less is more« – et par formbøjede stålrør og to stykker læder. Det er tænkt som en stol, der kan masseproduceres maskinelt og laves af få, billige materialer, så det alt i alt skulle blive en billig stol, der kan købes af alle og enhver. Den er bare ikke billig. Desuden er der mange, der finder, at den ikke bringer den hygge ind i boligindretningen, de gerne vil have.

Ved at arbejde ud fra grundlæggende videnskabelige kendsgerninger troede funktionalisterne, at de havde sikkerhed for at komme frem til genstandstyper og til et formsprog, der kunne tilfredsstille alle i det lange løb. De forestillede sig, at når alle engang boede i lejligheder med lige megen sol i stuen, med stålrørsmøbler og et arbejdsrigtigt køkken, med limfarvede vægge og en masseproduceret plakat som pynt, så ville alle være ens statusmæssigt. Nogen ville godt nok arbejde med formgivning, andre med at passe maskiner og atter andre med administration, men hvad forskel ville det gøre, når man ikke havde mulighed for at vise særlige karakteristika; når man ikke gennem en særlig godt beliggende villa, særlig dyre eller overpolstrede eller udskårne stole, en pels, overdådigt udformet sølvtøj eller på anden måde kunne vise sin overklasseposition – ja, hvad var den så værd? Så ville den slet ikke være der, måtte konklusionen inden for denne tankegang være.

Funktionalisterne søgte altså at skabe en tingsverden, der ikke kunne vise statusforskelle, som et led i opbygningen af det socialistiske samfund. De troede, at de gjorde rent bord og brød med alle traditioner. De troede, at de tænkte radikalt nyt, og at de hev nye former ind udelukkende via de krav, der stilledes fra resultaterne af deres og andres videnskabelige forskning. Endelig forestillede de sig, at de selv som arkitekter og formgivere havde en essentiel rolle i opbygningen af det nye samfund, i og med at det var dem, der skulle give mennesker lige vilkår.

Funktionalismen som reaktion på fortiden

For at forstå denne tankegang er det nødvendigt dels at se på de historiske begivenheder, der ligger inden funktionalisternes tid, dels på hvilke formsprog tidligere tiders elite har anvendt og endelig på, hvorledes der allerede inden funktionalismen sker en åbning i den visuelle begrebsverden imod geometriske former.

Slutningen af det 19. århundrede var gründer-perioden, hvor mange store industriforetagender kom godt igang, hvor storbybefolkningen forøgedes kraftigt, især af arbejderklassen, der kom til storbyen som et landproletariat for at få arbejde. Byerne voksede arealmæssigt, idet der uden for de gamle kærner byggedes nye arbejderkvarterer. Herhjemme sprængte København voldene i 1850'erne; man begyndte at bygge på broerne – bygge elendige tætliggende karéer til arbejderne. Det var boliger uden lys, luft, ordentlige sanitære foranstaltninger, uden legearealer – ja, nærmest uden areal overhovedet. I København var der endnu i 1906 1200 lejligheder, hvori der boede mere end 4 personer pr. rum – trods 9000 tomme lejligheder – og det var endda meget værre i andre europæiske storbyer. De, der opførte disse boliger og udlejede dem, og de, der ejede de fabrikker, arbejderne var ansat ved, boede anderledes: i store herskabslejligheder eller, som noget helt nyt, i villa. De og deres familier kunne tage sig tid til at nyde nogle af de europæiske storbyers andre nye goder: boulevarderne, parkerne, arkaderne, Eiffeltårn-lignende tårne, Crystal Palace-lignende huse og stormagasinerne – alt det der i København blev til voldgaderne, voldanlæggene, Jorks Passage, Zoo's tårn, Væksthuset i Botanisk Have og Magasin. Desuden var der mange teatre og varitéer, forlystelsessteder og museer, altsammen opført i tidens smag, det vi i dag kalder stilforvirring. I hjemmene hos disse mennesker var der overfyldte klunketidsstuer – fyldt med genstande, der var smykkede med stilelementer fra de klassiske stilarter, som smagen krævede.

Alt dette kan udmærket betegnes med ordet »stuk«. Dels fordi stuk er en billig efterligning af noget kostbart, der dog ser ud af noget, dels fordi

»stuk« associerer til Herman Bangs beskrivelse af livet i netop den del af borgerskabet, der profiterede på nøden i arbejderklassen, men selv levede i sus og dus hjemme og på teatrene; men vel at mærke i stukomgivelser.

Det er det samfundsbillede, man skal have i baghovedet, når man skal forstå, hvorfor funktionalisterne i 1920'erne anskuede 1. verdenskrig som det gamle borgerlige samfunds spillost. 1. verdenskrig var et chock for Europas befolkning; mange egne lå ødelagt og skulle bygges op påny – hele samfund skulle faktisk bygges op påny. Der skulle en produktion igang igen, og alle de mange arbejdsløse skulle så vidt muligt i arbejde.

De tidligere overklassers brug af formsprog

De genstande, dette førkrigs borgerskab omgav sig med, var som sagt i den stil, vi kalder »stilforvirring« eller historicisme; disse ting var tilmed sat sammen i de overfyldte helheder, som klunkestuerne var. Husene var også overbroderede med pynt af elementer fra de tidligere stilarter i stuk, som for eksempel de huse, der opførtes af »Det Københavnske Byggeselskab« ledet af arkitekt Meldahl. Det, der gjorde disse genstande »smukke« set med brugernes øjne, var netop anvendelsen af stilelementer fra de tidligere stilarter, men sat sammen i nye helheder, således at der faktisk var tale om en ny stilart og ikke blot dårlige, billige, maskinproducerede, usmagelige efterligninger af fortidens overklassers ting, sådan som PH og andre funktionalister kun kunne se det. Disse stilelementer fra de gamle stilarter, lige fra antikken til empiren, var skabt omkring de pågældende tiders øverste overklasse, ganske simpelt fordi det var de mennesker, der havde råd til at ansætte tidens mest avancerede kunstnere og arkitekter, således at disse kunne bygge og indrette overklassens omgivelser så smukt som muligt – set ud fra de pågældende tiders overklassens eget skønhedsbegreb – dog med den nyudvikling, der var tilladelig ud fra det eksisterende skønhedsbegreb.

Formsproget anskuet strukturelt

Anlægges der en strukturel synsvinkel på begrebet stil eller stilart, vil den opfattes som et større kompleks, der har en tendens til at sprede sig ud over meget andet end blot det formmæssige aspekt af genstande. Det gælder også materialetyper, kvaliteter og farveholdninger – ikke blot i møbler, rum og huse, men også i tøj. Også sådan noget som bestemte typer af adfærd og forestillingsverdener kan være enkelte træk, der sammen med en stor mængde andre hører sammen i et større hele. Dette hele kan anskues som en struktur, hvori alle delene henter indhold i hinanden. For at kunne



Hjørnehuset Ny Østergade 22, København. Mange ejendomme i Ny Østergade og Hovedvagtsgade blev opført af Tietgens selskab »Det københavnske Byggeselskab«, der havde arkitekt Meldahl som direktør. Stilelementer fra alle Europas historiske stilarter blev kombineret på nye måder i de mel-dahlske facader. (Ill.: København på Kryds og Tværs 1888).

forstå en stil, sådan som den opfattes af dens bærere, må man søge at analysere den indefra. Indholdet i alle de mange udtryk må hentes inde fra strukturen selv. Samtidig må man have in mente, at en stil til enhver tid sameksisterer med andre stilarter, og at den derfor også skaber sit udtryk i forhold til disse andre stilarternes udtryksformer.

Vi er her inde på, at udtrykkene i en stil tildels også kan ses af bærere af andre typer af stilkomplekser. De ser, forstår og tolker imidlertid disse udtryk ud fra de muligheder, der gives af deres eget stilkompleks eller formsprog. Dette formsprog kan også anskues som en struktur, hvis dele giver hinanden mening. Da delene er andre end i et andet stilkompleks, har de også et andet indhold. Genfinder man derfor en genstands fysiske udtryk i flere forskellige formsprog, så er den udtryk for flere forskellige indhold – selvom genstandene rent fysisk ser ens ud.

En ting er kun udtryk for skønhed, hvis den indgår som et udtryk med betydningsindhold i det begrebskompleks, der udgør beskuerens skønhedsbegreb. Andre ting ses enten ikke som udtryk for noget – dem er man blind over for – eller også ses de som det modsatte af det smukke – de er grimme. I ingen af tilfældene har beskueren mulighed for at se disse ting som udtryk i et helt andet skønhedsbegreb (formsprog) end det, beskueren selv besidder. Skal de overhovedet være synlige, må det være som udtryk for noget helt andet end netop det skønne.

Når de »fattige« ser på »overklassens« tingsverden, ser de ikke dens skønhedsbegreb, men ser tingene som udtryk for rigdom. Når »overklassen« ser de »fattiges« tingsverden, fatter de heller ikke dennes eget betydningsindhold. De ser den som grim, naiv, primitiv, rørende – eller som udtryk for fattigdom.

Når funktionalisterne ser på den genstandsverden, som stukborgerskabet dyrker, ser de den som udtryk for borgerskabets »magt« – fordi de selv distancerer sig fra denne »magt«. De ser ikke dens indholdsstruktur, der udgør »stilforvirringens« eget skønhedsbegreb, men ser denne »stilart« som udtryk for noget helt andet: den sociale magt, som deres egen tingsverdens antistil kontrasterer sig i forhold til.

Vender vi nu tilbage til stukborgerskabets formsprog, så er der det fælles ved det og alle tidligere »magthaveres« formsprog, at de hver især er en stilart: et formsprog der benytter sig af klassiske stilelementer i forskellige kompositioner og med forskellige nye stilelementer sat oveni og andre sorteret fra. Set af bærere af et andet formsprog kan disse genstande, der tilhører skiftende tiders magthavere, siges at »kommunikere magt« – selvom det ikke nødvendigvis er disse genstandes indhold set inde fra den kultur, hvori de bruges. Lader man sig nøje med at forstå tegnenes indhold set fra et andet begrebskompleks, er der ikke langt til at slutte, at stilelementer og pynt i sig selv kommunikerer magt – noget den norsk-amerikanske socialøkonom Thorstein Veblen har forsøgt at formulere en teori om.

I overensstemmelse med holdningen om, at det fremtidige samfund ikke skulle have overklasse og magthavere, blev det naturligt for funktionalisterne at udelukke alle de i deres øjne magtkommunikerende elementer fra fremtidens genstandsverden. Der ville simpelthen ikke være brug for dem. Men der var også et andet aspekt i det, nemlig set i forbindelse med en »overgangsfase«. Indtil samfundet var blevet reelt socialistisk, kunne der jo tænkes at være mennesker, der gerne ville have disse ting, og som ved hjælp af disse tings magtkommunikerende evne kunne opnå magt. En af grundtankerne i funktionalismen må have været, at når der ikke fandtes magtkommunikerende genstande, hvad ville så magten være værd? Udefra set kan det tolkes, som om det attraktive i at være magthaver bestod i at



Borgerskabet boede ved århundredskiftet i tætmøblerede lejligheder eller villaer. I deres genstande afspejledes den europæiske stilhistorie: her i Emma Gads stue fra 1912 ses for eksempel et barokbord, en Louis XVI-stol og en lysekrone også i Louis XVI-stil.

have råd til at anskaffe disse magtkommunikerende genstande. For udefra set – hvad er så magt, hvis ikke den kommunikerer til de udbyttede? Derfor skulle man i det ny samfund have ting, der ikke kommunikerede. Og da det fælles ved alle tidligere magthaveres genstande var stiltrækkene, skulle de for alt i verden undgås.

Man forstår også godt, at formgivning for funktionalisterne ikke skulle være kunstnerens affektudladninger, men tekniske konstruktioner, når man ser det i relation til den tingsverden, der har omgivet de tidligere tiders overklasser, for disse tings former er jo alle oprindeligt skabt af kunstnere. Funktionalisterne søgte at skabe tingenes socialisme ved at søge at skabe non-kommunikative ting. Hvor hoveddøren i et barokhus er placeret hævet over gadeniveau som en portal midt i huset, der ydermere kan markeres af side- og midtrisalitter, så kan hoveddøren i et funkishus være placeret næsten i kælderniveau ude i husets side og være lillebitte – der er endog eksempler på, at hoveddøren har været så smal, at flytning af møbler (godt nok ikke funkis-møbler) har været så vanskelig, at senere tiders mennesker har ladet den udskifte med en større og mere funktionel!

Er det funktionalistiske formsprog udelukkende bestemt ud fra funktion?

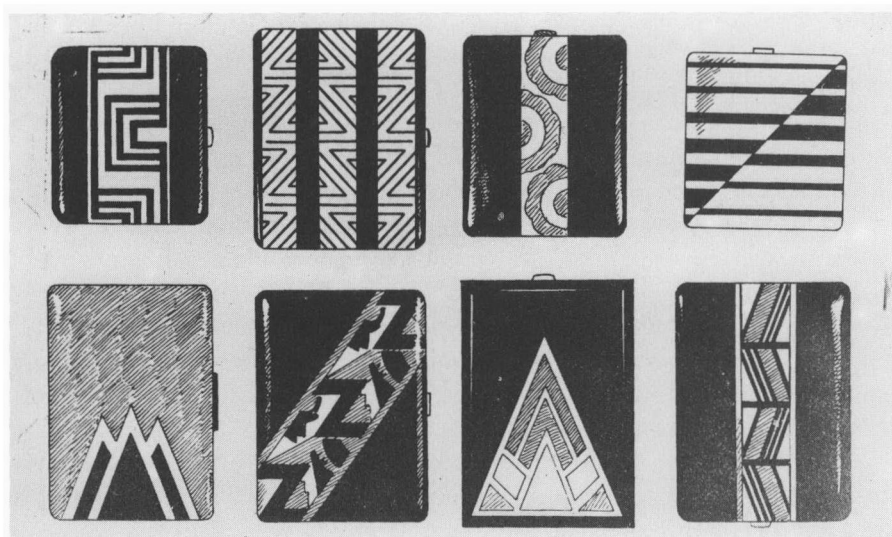
Da funktionisterne forestillede sig, at de brød med alt inden for det gamle formsprog, og troede, at de i stedet tænkte radikalt nyt og anderledes, er det interessant at se på, om deres formsprog virkelig er konstrueret på den måde, de selv troede, eller om det også bærer spor af de tidligere elitors formsprog – således at det i virkeligheden er en videreudvikling af dette.

De geometriske former, der indledningsvis er beskrevet som karakteristiske for funktionalismen, anvendes allerede en del inden krigen. Visse art nouveau-kunstnere anvender dem (ganske vist med helt andre ideologiske principper bag) – f. eks. den skotske arkitekt Mackintosh. Men helt udpræget er det inden for malerkunsten startende med Cezanne og derfra over i kubismen, der rendyrker den akademiske kunst, hvor genstanden er spændingen mellem forskellige geometriske former opstillet i kompositioner. Funktionalisterne så som før omtalt op til kubisterne. PH sagde om kubismens effekt: »Alt tyder på, at kubismen netop i sin idé om det rene maleri kan fri os for vane og få os til at se frisk og ægte på synsverdenen omkring os«. PH skrev sådan i 1930, 12 år efter at kubismen var slut blandt de oprindelige kubister: Braque, Gris, Picasso, Léger m. fl.

Som egentlig epokegørende kunst vel skal, satte kubismen spørgsmålstegn ved tidens gængse virkelighedsopfattelse – ved de gængse begrebsindhold. I dette tilfælde ved f. eks. i collagen (som er kubisternes opfindelse) at anvende pakkassestumper, aviser, tapetrester – altså noget der var »affald«, »rod«, »snavs«. Alle disse materialer var normmæssigt »i orden« i det øjeblik de befandt sig i deres rette sammenhæng: i skraldespanden. Men i collagen var de anbragt ude af deres sammenhæng, og man opnåede at få sat et provokerende spørgsmålstegn ved: Hvad er æstetik? Hvad er smukt?

De geometriske former trængte langsomt ind i/åbnede op for kunstnerelitens visuelle begrebsverden i begyndelsen af dette århundrede; det var da blevet muligt »at se« disse former – muligt for den avantgarde, der arbejdede med formsprog. Dette geometriske formsprog forblev heller ikke funktionalismens alene, det blev i høj grad tidens. I den indledningsvis citerede kronik af PH besang han i høje toner kubismen og dens virkninger; han påpegede, hvorledes alt fra dametøj til typografi og vinduesudsmykning var blevet præget af kubismens efterdønninger.

Også tidens anden kunstindustrielle retning, »art deco«, hvis målgruppe oprindeligt var en helt anden end funktionalisternes, nemlig gullaschbaronerne, var opbygget over geometriske former. Art deco'ens formsprog forklares nu ofte gennem datidens fund af Tutankamons grav og udgrav-



Det er ikke bare funktionalismens formsprog, der er præget af geometriske former; det gælder også den kunstindustrielle retning i 20'erne og 30'erne, Art Deco. Her er det en række anonyme cigaretetuier.

ningen af Mayaernes kultur, således at formsproget i disse gamle kulturer gøres til årsag eller inspiration for art deco'ens formsprog. Det er imidlertid vigtigt at forstå, at var disse fund gjort i en anden periode med et andet formsprog blandt den formgivende avantgarde, så ville de ikke have fået den betydning. Det formsprog, der lå latent hos avantgarden, gjorde det muligt for den at lade sig inspirere af de to gamle kulturer. De var i stand til »at se« elementer af de gamle formsprog, der i høj grad også er opbygget over geometriske former: pyramider med og uden trin, z-mønstre, linier etc.

Elitens formsprog

Den serie af stilarter, vi samlet kan kalde modekultur, elitekultur eller overklassekultur, kan ses som en kæde af forsøg på at give æstetikbegrebet indhold.

Og hvem skaber så disse stilarter? Ja, det er jo kunstnere og arkitekter. Men hvis ikke disse stilarter i deres samtid havde kunnet tale til/havde kunnet forstås ud fra overklassens allerede-værende æstetikbegreb, ville de ikke have kunnet slå an netop som stil, som mode i overklassen. Der er

altså en nøje sammenhæng mellem en stil og den derefter følgende stil; ligesom der er en nøje sammenhæng mellem avantgardekunstnerens formsprog og overklassens, fordi de i bund og grund bygger på samme begrebsverden. I den stilbærende kulturs formsprog ligger allerede kimen til at forstå og optage avantgardens formsprog.

Således blev det også kun den mest avancerede (m. h. t. nyudvikling inden for formsproget) overklasse, der tog funktionalismen til sig frivilligt. Formsproget i funktionalismen var fuldstændig uforståelig for arbejderklassen – det var uden »hygge«. Omvendt ansås det for at være meget raffineret i overklassekredse at omgive sig med de kølige ting. Når Ole Haslund i sin bog »Møbler og Mad«, der udkom i 1935, skulle skrive et afsnit om »den moderne dame«, blev hovedpersonen netop en Gentofte-frue i en funkisvilla, der indvendig var indrettet med stål og glas.

At bo med funkis var det samme som at leve med sin tid, at være oplyst og tolerant, at have sine meningers mod og at være højt hævet over at ville give udtryk for sine sociale ambitioner.

De store industriforetagender tog også funktionalismen til sig: de lod fabriksbygninger og administrationsbygninger opføre i den nye stil; selv det konservative Berlingske fik en ny bygning i funkis. Skyskraberne vrimlede frem i glas og stål i de multinationales centre, som for eksempel New York.

En ny polarisering

Funktionalismen kan siges at have affødt det modsatte af, hvad der var hensigten, nemlig en ny polarisering. På den ene side det moderne menneske med dets eksklusivt-puritanske bolig, det menneske, der er så meget ovenpå, at det ikke behøver at udtrykke sig gennem sine ting (»personligheden skal ikke sidde i facaden« var også et Bauhaus-slogan) (Jørgensen 79) og på den anden side arbejderne puttet ind i boliger lavet som standardiserede masseløsninger, hvor arbejderens måtte presse sin egen »hygge« ind for at kunne være menneske der.

Her i Danmark blev funktionalismen i højere grad optaget som en flot »stil« end som et socialt program af de arkitekter, der har været på udstillinger i Tyskland, Paris og Stockholm. Men nogle af den »rigtige« slags var her da, f. eks. PH. Der byggedes en del i funkis, men der var vanskeligheder med at få lov, for bygningslovgivningen tillod simpelthen ikke, at man byggede med de nye konstruktionsmåder uden grundmur. Af større boligkomplekser kan nævnes »Lagkagehuset« på Christianshavns Torv tegnet af Edv. Thomsen. Arkitekten måtte overfor Magistraten bekræfte, at han var indforstået med, at der skulle udføres stukarbejder i de lejligheder, hvor de kommende lejere måtte ønske det – til gengæld fik

han så lov til at udelade det i de lejligheder, hvor der ikke blev ytret specielt ønske om stuk. Bellevue ved Klampenborg tegnet af Arne Jacobsen var ligeledes funktionalistisk-inspireret (det var dog opført i grundmur). Det var stedet, hvor storbybefolkningen skulle komme ud, nyde stranden, få en middag og gå i teatret. Men nogen kunne jo også bo der, nemlig i boligkomplekset Bellavista. Kommunens borgmester Kaper gav udtryk for, at han ligefrem blev svimmel over den manglende symmetri i byggeriet. Andre har syntes, at de hvide huses farve skar i øjnene. Først og fremmest var der den ulempe – set med en ikke-funktionalists øjne – at solen strålede lige ind i stuerne. Beboerne anskaffede sig tykke gardiner, dels for at de ikke skulle blive helt blændet, dels for at deres store overpolstrede møbler ikke skulle falme. Dog var der også goder ved de funktionalistiske byggerier: de fleste beboere var glade for de velindrettede køkkener og badeværelser.

Arbejderklassen måtte have funktionalismen presset ned over hovedet. Det fik de af dem, der opførte de nye arbejderboliger – set i et perspektiv helt frem til nutiden. For der var mange ideer i funktionalismen, der kunne legitimeres, at man byggede småt og billigt. Man kunne nu i bedste overbevisning flytte arbejderboligerne langt uden for centrumets dyre byggegrunde, nemlig ud hvor der var sol, lys, luft og grønne områder. Længere og længere uden for byen. Idéen om massefremstilling var også anvendelig: billige standardelementer i beton; store ens karéer. Idéerne om mange funktioner i ét rum gik fint i spænd med at lave små lejligheder: en spisekrog i hjørnet af stuen, et lille såkaldt arbejdsbesparende køkken, hvor detaljerede studier havde givet det resultat, at man lavede skabe og elementer, så de var nøjagtig store nok, men bestemt heller ikke større! Til lejlighederne var der altan, i nærheden grønne områder og en sportsplads og en S-togsstation – dog kun i allerbedste fald. Arbejderne hobedes sammen i anonyme betonklodser i bedste (værste) Le Corbusier-stil. Dog med den forskel, at disse arbejdere ikke var/er Le Corbusier's overmennesker. De får ikke deres »almen-menneskelige behov« dækket ved blot at sidde og nyde udsigten i en anatomisk korrekt udformet hvilestol – dels er udsigten ikke den af Le Corbusier anbefalede (til grønne områder eller Rios Sukkertop), men synet af den næste betonklods, dels er deres »almen-menneskelige behov« nogle andre end Le Corbusier's. Det er iøvrigt heller ikke Le Corbusier's hvilestol, de sidder i, men »gode gedigne« tunge møbler af træ med polstring.

Arbejderne tog nemlig »hyggen« med sig ud i de nye boliger – hyggen forstået som deres tingsverden og dennes formsprog. Disse genstandes formsprog passede imidlertid ikke så godt med de nye boliger. Arbejdernes genstande var simpelthen for store og voluminøse.



Store, tunge overpolstrede møbler passede dårligt ind i 30'ernes og 40'ernes små funktionelt tegnede lejligheder. Brugsen igangsatte i begyndelsen af 40'erne en produktion af møbler i en »prisbillig, fornuftig og kultiveret udførelse« »til brug i ganske almindelige hjem« – for at bruge Steen Eiler Rasmussens begejstrede udtryk i hans anmeldelse af kollektionen. Møblerne på billedet er valgt og sammensat af AOF's socialdemokratiske kvindeudvalg til en udstilling i 1955.

Det var et problem, atter set med funktionalisternes øjne. Men de gav dog ikke op. I 1940'erne startede man Brugsens møbelproduktion af pindemøbler, små, gedigne, rimeligt billige møbler, der kunne kombineres på kryds og tværs. De var lavet til den danske arbejder af landets førende arkitekter. På Kultorvet i København indrettede man en butik, hvor udstillingslokalerne var som små lejligheder, sådan at disse møbler kunne ses i proportionsmæssigt rigtige sammenhænge. Men det var arkitekterne selv og akademikerne, disse møbler talte til, og det blev da også dem, der købte dem. Arbejderne ville ikke bo med det »pindebrænde«.

Funktionalisternes selvbedrag

Det lykkedes ikke funktionalisterne at skabe én fælles tingsverden for over- og underklasse. En lille del af den mest avancerede overklasse tog



Her ses en ung arkitektfamilies lejlighed i Glostrup. Møblerne er fortrinsvis Børge Mogensens fra FDB, PH-lampe samt Mogens Kochs skifterammer. Der er ingen gardiner, blot persienner. Brugsens møbler blev fortrinsvis købt af netop arkitekter og akademikere. (Billed Bladet 1950, nr. 22).

funktionalismen til sig frivilligt, mens de elementer, arbejderklassen fik, måtte tvinges ned over hovedet på dem: forstadslejlighederne. Der er fortsat flere genstandssprog eller helheder.

Pointen er, at funktionalisterne trods deres egne forestillinger om det fuldstændige brud med det tidligere formsprog, netop placerede sig ind i den vesteuropæiske, eliteskabende stiltradition, som de bekæmpede.

Dybest set lader dette selvbedrag sig kun forstå, når man begriber den måde, hvorpå funktionalisterne betragtede såvel deres eget som de forudgående stilarters formsprog.

Funktionalisterne mente, at de selv arbejdede ud fra videnskabelige principper, der gav deres formgivning evig- og almengyldighed, i modsætning til hele den forudgående kunst og formgivning i klassesamfundene, der var produkter af individuelle »affektudladninger«. To punkter gjorde dette til ren utopi: dels den positivistiske videnskabs narresut: at det er muligt at opstille almengyldige sandheder, dels det faktum, at et formsprog er et sprog i dette begrebs kulturelle og dermed strukturelle forstand.



Her ses en lejlighed magen til arkitektfamiliens. Den er fra samme byggeri i Glostrup. Der er et tydeligt tidspræg over indretningen: persienerne (der sikkert har været standardudstyr i alle lejlighederne), de lette, mønstrede gardiner og Le Klint-skærmen. Men møblementet er ikke funkis; det er hyggelige, magelige, polstrede, store stole. Bemærk hvor få funktioner, der er plads til i rummet, når møblerne er så store. Hos arkitekten med de små funktionelle møbler er der både spisekrog, hygge-krog og arbejdsplads i samme rum.

Folks hverdagsbegreber, hvad enten de er verbale eller visuelle, er elementer, der giver hinanden indhold i strukturelle helheder. Løsevet fra den begrebsstruktur, hvori et begreb har mening, bibeholder det enkelte element det indhold, man fra strukturen har indskrevet i det. Men det ser nu ud som om, det kan stå alene ved at referere til og udtrykke egenskaber ved en virkelig ting, man taler om. Den ting, stilarterne i funktionalisternes øjne talte om, var klasseherredømmet.

De klassiske elitære stiltræk var for funktionalisterne bærere af betydningen »magt« og »social distance«, fordi skønhedsbegrebet i sig selv både var et mål og et middel for overklassemennesket til at distancere sig fra den almindelige befolkning. For at bryde med dette måtte der brydes med forestillingen om, at en stilart er bærer af skønhed i sig selv. Funktiona-

listerne ville i stedet for lade tingenes funktionalitet tale for sig selv i en non-kommunikativ antistil.

Når indholdet fra et formsprog er læst ind i det enkelte element, fremstår dette løsrevet som en ting i sig selv, hvis indhold blot afspejler dens egen natur. Derfor kunne funktionalisterne betragte de klassiske stiltræk som udtryk for magtens natur. Og derfor betragtede de det som muligt at skrinlægge de gamle stilarter og erstatte dem med funktionelle ting, som ene og alene ville udtrykke deres egen funktionalitet i forhold til almene behov.

At betragte de arkitektoniske og kunstneriske udtryk som sådanne atomiserede ting med hver deres universelle, eviggyldige indhold indebar ikke blot, at man så etnocentrisk på andre stilarter, men også at funktionalisterne så bort fra den mulighed, at det, de selv fremstillede, var et elitært kulturelt formsprog, hvis struktur var lige så socialt specifik som andre stilarter og lige så ubegribelig og uacceptabel for arbejderklassen, som andre elitære stilarter havde været.

Derfor var det også umuligt for funktionalisterne at forudse risikoen for det fænomen, at deres eget formsprog 50 år senere blomstrede op i en ny variant som »high tech«, i små, eksklusive avantgardistiske miljøer, der i kulturel henseende ligger langt fra arbejderklassens livsform. – For slet ikke at tale om det modsatte fænomen: at store upyntede flader på funktionelt designede huse, tog, o. lign., der er tegnet af funktionalisternes efterkommere, pyntes op af unge, til hvem dette formsprog ikke taler, med graffiti, så der i deres øjne kan komme noget flot og ikke-anonymt ud af de bare flader.

Litteratur:

- Andersen, Troels m. fl.: Hus – Billede – Dekoration. 20'erne i Danmark. Arkitektens Forlag 1978.
- Bangert, Albrecht: Jugendstil – Art Deco. Smuck und Metallarbeiten. Heyne 1981.
- Bech, Svend Cedergreen: Københavns historie. Haase 1967.
- Brandt, Per Åge m. fl.: Arkitekturens praksis – bidrag til en teori. Borgen 1974.
- Funder, Lise m. fl. (red.): Form og Funktion. Sophienholm 1980.
- Gad, Emma: Vort hjem I–IV. Det Nordiske Forlag 1903.
- Glaeser, Ludwig: Ludwig Mies van der Rohe. Museum of Modern Art, New York 1977.
- Harsløf, Olav: Omkring Stuk. Reitzel 1977.
- Hartmann, Sys og Villads Villadsen: Byens Huse – Byens plan. (Danmarks Arkitektur). Gyldendal 1979.
- Hartsteen, Hans: Bauhaus-perioden. Danmarks Radio 1979.
- Hebdige, Dick: Subkultur og stil. Sjakalen 1983.
- Henningsen, Poul: Kulturkritik. Rhodos 1980.
- Jørgensen, Lisbeth Balslev: Enfamiliehuset. (Danmarks Arkitektur). Gyldendal 1979.
- Klein, Dan: Art Deco. Treasure Press, London 1974.

- Lundahl, Gunilla (red.): Nordisk Funktionalisme. Arkitektens Forlag 1980.
Menten, Theodore: The Art deco Style. Dover Publications, New York 1972.
Stern, Gabriele: Jugendstil – Art Deco. Glas und Keramik. Heyne 1980.
Uecker, Wolf: Art Deco. Die Kunst der Zwanziger Jahre. Heyne 1974.
Veblen, Thorstein B.: Den arbejdsfrie klasse. Rhodos.
Wolfe, Tom: From Bauhaus to our House. Pocket Books, New York 1982.

Summary

The Social Manifesto of Functionalism – an Ethnocentric Delusion

Functionalism was not only the style of the 1920's and 30's. Originally it was to a great extent a social programme aiming to remove the class distinctions that had been particularly prevalent before the First World War. Assisted by scientific research, the power of the machines, and industrial mass production, the products of the future were to be more functional, easier for people to produce, and cheaper to buy. Another element was equally important: the future world of objects was to be exempt from indicators of power and prestige. No power group should be able to confirm their power by using a certain style. In fact, the functionalists must have thought that power could not be maintained without a special power style.

Therefore the functionalists attempted to create a design free of tradition, where forms were exclusively defined by function, which, again, was defined by scientific research. They thought that function was universal, because their basis was the positivist school of science. This school held that it could draw up universal natural laws also as regarded human beings – here, they were translated into human needs. Hence, forms that arose on this basis must necessarily be universal as well.

However, it seems clear that the functionalist forms are, on the whole, very similar to others in its day, such as late Classicism and Art Deco. Both are, like Functionalism, rooted in the style and art of the preceding élite, especially in Cubism.

The functionalists looked back at élitist worlds of objects of the past and noticed that what was common to all of them was stylistic features. Therefore they attributed to these features the possibility of communicating and, thus, of maintaining power. This was due to the fact that the functionalists thought in general terms and, hence, failed to understand that elements become part of an idiom where they attain another significance. However, if one considers the problem in structural terms, it is rendered intelligible. Since stylistic features were thought to communicate power, Functionalist design left them out.

Furthermore, the functionalists presupposed a universal human culture and universal human needs. Thereby they prevented an understanding of the unity in idiom and world of objects that various cultural groups possess. If they had understood their autonomy they would also have realized that it is impossible to create a common idiom for groups/classes that are rooted in different and culturally specific idioms. The idiom of Functionalism originated in the idiom of the élite, and therefore Functionalism became the style of the intellectuals and of the multinational companies. The functionalistically inspired elements that reached the working class were forced upon them: tiny, identical flats in big concrete boxes far away from the city centres. This idiom still does not appeal to the working class, no matter how beautiful it looks on the architect's drawing board – judging from his culturally specific idiom.