

Christian Jantzen

Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet

Wienermelange: “Hjemlighed” og fremmedhed

Byggeri på æstetisk grundlag

Resumé

Denne artikels centrale argument er, at æstetik bør tjene som en ledetråd, når man planlægger og projekterer byggede omgivelser. Æstetik er betydningsfuld for at erfare et kropsligt og mentalt nærvær i rummet. Interaktionen mellem bygningers eller landskabers materialitet og kroppens substans er æstetisk baseret. Desuden medierer æstetik mellem substans og form og mellem sansning eller sensualitet og bevidsthed.

Det første systematiske argument for at basere byplanlægning på æstetiske principper blev fremsat af Camillo Sitte for omkring 120 år siden. Denne artikel genser Sittes hjemby, Wien, for at lære, hvordan byer og deres bygninger kunne forbedre vor fornemmelse af at være tilstede i et bylandskab. Tre eksempler bliver analyseret. Hovedkonklusionen er, at kropsligt nærvær i rummet forudsætter en oscillering mellem hjemlighed og fremmedhed. Æstetik er den praksis, der frembringer denne oscillering.

Nøgleord: Æstetik, byplanlægning, kropslighed, hjemlighed og fremmedhed

Wienerskandaler

Millioner af turister valfarter årligt til Wien for at besigtige levningerne fra det fordums kejserriges storhedstid, fx slottene Hofburg og Schönbrunn, eller for at besøge mindesmærkerne for Wienerklassikken: koncerthuset, operaen og de boliger, som Haydn, Beethoven, Mozart eller Strauss engang har beboet. Interesserede i mellemkrigstidens arkitektur og politiske historie kan besøge den 1100 meter lange *Karl Marx Hof*, verdens længste beboelsesejendom, eller en af de andre bygningsværker i den særlige *Gemeindebaustil* som det socialdemokratiske bystyre byggede i “det røde Wien” mellem 1919 og 1934. Historiens vingesus fornemmes, når den trætte turist nyder en kop kaffe og en kage på caféer som *Zum schwarzen Kameel*, etableret i 1618, *Sacher*, hvor den verdensberømte kage af samme navn blev opfundet i 1832, eller *Café Mozart*, som lagde lokaler til indspilningen af Carol Reeds (og Graham Greenes samt Orson Welles’) klassiske efterkrigsfilm *Den tredje mand* fra 1949.

Wien er en kulturby med tilbud til næsten enhver smag. For at støve sit centraleuropæiske og derfor måske lovligt gammelmodige image af har bystyret nemlig iværksat nye byudviklingsprojekter. Et af dem er *Gasometer City*,

hvor fire gamle gasometre genbruges i et multifunktionelt kompleks, der rummer både shoppingcenter, ejerlejligheder, multiplex-biograf, værtshuse, byarkiv og museum. Et andet er *Copa Cagrana*, en kunstig strand og et forlystelsesparadis ved flodens bred på Donau Insel. Dette sted henvender sig nok især til den lokale ungdom, som kan trykke den af i weekenden og om natten, når naboområdet ligger øde hen. Det er nemlig Wiens nye "business center", som kaldes *Donau City* (eller endnu mere ambitiøst *Vienna DC*). Denne glas-og-beton-by huser som en pendant til fx *La Défense* i Paris, *Docklands* i London eller *Potsdamer Platz* i Berlin FN-bygningen, messearealer, finansielle hovedkontorer samt ejerlejligheder med udsigt over floden.

Men Wien er, som det fx er stillet malerisk frem i Arthur Schitzlers *Drømmenouvelle* fra 1926, også skandalernes by. Det var jo her Sigmund Freud udviklede og præsenterede sine chokerende teorier om seksualitet, drømmenes betydning og det ubevidste. Det var omkring år 1900 og altså samtidig med, at malere som Gustav Klimt, Egon Schiele og Oskar Kokoschka viste byens borgerskab den nøgne sandhed. Det samme gjorde arkitekten Adolf Loos i 1910, da han påbegyndte byggeriet af skrædderfirmaet Goldman & Salatsch' nye domicil. Det blev opført på den byggegrund, hvor Herrengasse og Kohlmarkt munder ud i Michaelerplatz, altså klods overfor kejserens Hofburg. Byggeriet vakte stor bestyrtelse. Stik imod wienertraditionen manglede facaden ornamental udsmykning.

Man burde ellers have været advaret. For to år forinden havde arkitekten fordømt den slags forskønnelser som en forbrydelse mod modernitetens ånd (Loos 2000/1908). Ornamenter er spild af arbejdskraft, materiale og kapital. De er tatoveringer, som lefler for en tilfældig mode, mens de skjuler bygningens virkelige gehalt. Denne kritik var rettet både mod den klassicistiske stil, der dominerede Wiens bybillede, og mod *Jugendstil* (eller *Art*

Nouveau), som netop i disse år på grund af *Wiener Werkstätte* havde megen vind i sejlene.

Loos' hensigt havde da også været at bygge et "ærligt" hus uden uvedkommende tingeltangel og resistent mod skiftende modeluner. Facadens nøgenhed fik imidlertid kejser Franz Josef til at beordre gardinerne trukket for i alle de rum i slottet, der vendte ud mod pladsen. Han nægtede at blive konfronteret med denne uforkammethed. Det "øjenbrynløse hus", som det den dag i dag fortsat kaldes, var ikke blot et hån mod den gode smag, men et direkte visuelt angreb, der ved sin oplevede hæslighed vakte ubehag også blandt byens bedrestillede borgere. Huset var måske interessant. Men det var bestemt ikke relevant i forhold til den dominerende forståelse af "smukt" byggeri.



Loos Haus set fra Hofburg

Hvorom alting er, byggeriet blev indstillet, indtil man i 1912 nåede et kompromis: der blev monteret altankasser af kobber på gavlens for at mindske nøgenheden. På trods af dette indgreb forblev kejserens gardiner trukket for. Et væsentligt aspekt ved huset er imidlertid, at grundplanens trapezform får pladsen til at virke større og mere rummelig, end den i grunden er. Samtidig reflekterer facadens mange vinduespartier Hofburg på smukkeste vis, hvilket interessant nok skyldes ornamenternes fravær. Dette skaber, trods *Loos Haus'* afvigende form, kohærens på Michaelerplatz.

Historien gentog sig på sin vis i 1990 på hjørnet af Graben, Kärtnnerstrasse og Stephansplatz, da Hans Holleins *Haas Haus* blev indviet. Samme ramaskrig over den moderne arkitekturens ødelæggelse af bybilledet. Også her burde man have været advaret. Hollein havde nemlig i 1974 og 1983 udsmykket midtbyen med to butikker for juvelerfirmaet Schullin. Det var postmodernistiske variationer over eller parodier på *Art Nouveau*-arkitekturen. Modsat Loos afskyede Hollein altså ikke ornamentet. Det fik han da også vist i det nye *Haas Haus*. Det er opført i moderne materialer, men formmæssigt kommenterer bygningen kærligt ironisk det oprindelige *Haas Haus*. Det var et neoklassicismisk varehus, tegnet af de lokale arkitekter Siccardsburg & van der Nüll og opført i 1869 for tæppefabrikanten Haas & Söhne. En bygning, som i øvrigt blev sønderskudt ved de sovjetiske troppers erobring af byen i april 1945.



Hans Holleins *Haas Haus*. Stephansdom genspejles i glasfacaden.

Loos Haus og *Haas Haus* (i såvel den oprindelige som i Holleins udgave) er vidt forskellige. Hvor Loos næsten lykkedes med at fremstille et "rent" hus (altankasserne udvander hensigten en smule), blottet for stilistiske krummelurer og dermed rensat for historiserende referencer, der er de to udgaver af *Haas Haus* historiserende huse. Det oprindelige *Haas*

Haus henviser som tidstypisk repræsentant for neoklassicismen til datidens smagsregime og til storborgerskabet: den samfundsklasse, som dyrkede denne smag. Holleins *Haas Haus* henviser både til det forgangne hus og til arkitektens egen – måske lidt selvsmagende og arkitekturhistorisk set *salonfähig* – ironiske leg med forskellige stilhistoriske udtryk. Det er typisk postmodernistisk (jf. Jencks 1978). Men ligesom i *Loos Haus*' tilfælde binder Holleins bygning rummet meget bedre sammen. Stephansdom, Wiens sengotiske domkirke, genspejles i *Haas Haus*' polerede glasfacade, så den nu kan ses fra mange flere vinkler end tidligere. Begge de forkætrede bygningsværker har således den overraskende effekt, at de udfordrer de klassiske bygninger stilmæssigt, men samtidig reflekterer og derved bekræfter deres symbolske værdi i byrummet. De bidrager således til at holde de eksisterende monumenter over Wienerkulturen spændstige og tidssvarende.

Byggeri på æstetisk grundlag

Bygningernes effekt er æstetisk, og æstetikken er toledet. Begge bygninger står i sig selv qua deres facade i kontrast til de omgivende bygninger. De er faktisk en direkte afvigelse i forhold til normalen, som er barok, neoklassicisme med et strejf af *Jugendstil*.

Samtidig binder de dog byrummet sammen. De skaber visuelt såvel som kropsligt kohærens. *Loos Haus* skaber åbenhed og luft i det fortættede rum omkring Hofburg. Huset skaber plads til kroppen, som færdes i dette byrum. *Haas Haus* påvirker til gengæld kroppens orienteringssans. Det er et pejlemærke for det måske vigtigste gadekryds i Wiens bymidte, idet huset panoramisk peger hen mod de forskellige gader, pladser og bygninger i omgivelserne. Når man vender sig mod huset, har man Stephansdom fysisk bag sig og alligevel visuelt foran sig.

Når det æstetiske grundlag for byggeri skal diskuteres, er Wien ud fra byplanlægningens

historie et selvfølgeligt udgangspunkt. Det er nemlig hjembyen for Camillo Sitte, forfatteren af det første systematiske studie af byens struktur siden Albertis renæssanceværk *De re aedificatoria* fra 1485. Sittes fokus var på planlægningen af den overordnede struktur af gader, anlæg og pladser. Det var det offentliges anliggende at tilvejebringe denne struktur, så livet i byen kunne komme til udfoldelse. Den konkrete gestaltning af de enkelte huse var derimod et privat ærinde, som byplanlæggeren skulle facilitere, men ellers ikke blande sig i.

Meget i tråd med den argumentation, som jeg vil forsøge at udfolde, hævdede Sitte, at byer burde bygges på kunstnerisk grundlag (2007/1889). Det var nødvendigt, hvis også livet i moderne byer skulle kunne være varieret og mangfoldigt. Idealet var middelalderbyen, der med sin turbulens og mangeartede sanseindtryk var at foretrække frem for de prangende metropoler, som blev bygget på Sittes tid. Monumentale hovedstader som fx Haussmanns Paris, Anspachs Bruxelles eller Ringstrasse i Wien blev primært planlagt for symbolikkens skyld. Byen skulle repræsentere nationens *grandeur*. Her var det synssansen, der dominerede på bekostning af de øvrige kropslige sansninger (fx Hall 1997; Panerai, Castex & Depaule 1977). Bylivets hektiske uorden måtte vige til fordel for en geometrisk orden i form af fx boulevarder og symmetriske blikakser.

Sittes betragtninger over pladsen er i den forbindelse tankevækkende. I moderne byer fungerer pladsen ofte som et tomt rum omkring et betydningsfuldt bygningsværk (en kirke, et mindesmærke eller et rådhus), som blot fremhæver monolitten yderligere. Pladsen skaber den fornødne afstand til det særlige objekt, så beskueren kan betragte det optimalt. Eller også er pladsens midtpunkt det arkimediske centrum, hvorfra byens herligheder ved nøje tilrettelagte akser åbner sig for beskuerens blik.

Ved hjælp af talrige eksempler får Sitte derimod vist, at middelalder- og renæssance-

byens pladser var strukturerede ud fra en helt anden logik. Disse pladser var omfangsmæssigt meget mere beskedne, havde som regel en uregelmæssig form og var præget af bygningsmæssige gevækster, som var kommet til i historiens løb. Her lå de vigtige bygninger ikke isoleret midt på pladsen, men var en integreret del af den helhed, som afgrænsede pladsen. Den ideelle plads burde således, ifølge Sitte, begrænse blikket, hvilket skaber et urbant interiør: en fortætning, som han sammenlignede med stuen. Det er med andre ord et sted, der ikke blot kalder på beundring, men hvor man ligeledes kan føle sig hjemme. Et sted, der virker fortroligt trods sin potentielle fremmedhed, fordi den på en måske ikke umiddelbart forståelig måde matcher kroppens mål.

Sitte er af sine kritikere – deriblandt funktionalismens bannerfører, Le Corbusier (1994/1925) – blevet beskyldt for at være en nyromantisk dyrker af det arkaiske og pittoreske. Det er næppe helt med urette. Ikke desto mindre har Sitte en pointe, når han påpeger, at byplanlægning ikke kun er et anliggende for ingeniører og tekniske tegnere og at tilrettelæggelsen af byrummet er mere end at tegne lige streger og symmetriske former. Der skal ligeledes være plads til fantasi og indbildningskraft. Et byrum, som det er værd at leve i, skal kunne rumme det uforudsigelige og spontane og give plads til en uorden, der byder de rene former trods.

Derfor kalder tilrettelæggelsen af byrummet på æstetik. Æstetik vedrører nemlig modsætningen mellem normen (eller det normale) på den ene side og konventionsbruddet på den anden. Modsætningen overrasker. Men idet æstetikken medierer mellem afvigelse og forventning gøres modsætningen tillige dynamisk. Æstetik er en regelbundet afvigelse fra de vante regler: en målrettethed uden et udefra fastlagt mål (Kant 2005/1790). *Loos og Haas Haus* bryder med omgivelsernes form- og materialevalg. Men denne afvigelse sker primært for at pege på sig selv som en bygning i rum-

met. Den er med Kant “interesseløs”: fx ikke (kun) motiveret af bygningernes nytte.

Dette brud udfordrer rutinebaserede automatiser for handling, forståelse, anskuelse, perception, bevægelse etc. Ifølge den russiske formalisme og den pragerstrukturalistiske tradition de-automatiserer æstetik vores måde at opfatte tegnstrukturen, genstandsverdenen og følgelig vores egne erfaringer på (jf. Mukarovsky 1970, Sklovsky 1969/1916, Tynjanov 1969/1924, Tynjanov & Jakobson 1971/1928). Den destabiliserer sædvanen og skaber derved mulighed for nye indsigter. På den måde bliver æstetik erkendelsesskabende. Det spidsfindige ved æstetik er så, at disse nye erkendelser med tiden selv kan blive vaner, tommelfingerregler, automatiske antagelser – altså normen eller “det normale”. Dette skyldes æstetikens egen regelbundethed, og dermed dens indbyggede tendens til at skabe ny forudsigelighed. *Loos Haus* opleves i dag næppe så chokerende, som da den blev opført. For mange besøgende er den blot endnu et ældre hus i bybilledet.

Æstetik vedrører desuden en særlig erkendelsesmodus: nemlig den sanselige erkendelse. Dette blev påpeget af Schiller (1770/1793-5) i sine breve om den æstetiske opdragelse. I skellet mellem den herskende rationalismes dyrkelse af fornuften og den gryende romantiks betoning af sensibiliteten hævdede Schiller, at æstetik handler om viden- og erfaringsformer, der dannes på andre måder end ad forstandighedens sædvanlige veje. Det betyder omvendt, at æstetik er mere og andet end “føleri” og fantasi. Æstetik giver følelsesmæssig adgang til nye indsigter. Disse indsigter er ikke blot illusioner og drømmerier. De skal antyde endnu uudnyttede muligheder. Æstetik har således en dannende og opdragende funktion, netop fordi den ophæver modsætningen mellem fornuftens begrebslighed og substansens kropslighed.

Æstetik medierer mellem passiv responsivitet og hengivenhed (stofdrift) på den ene side og aktiv skabelse og beherskelse af omverden

(formdrift) på den anden. Den er derfor ifølge Schiller “legedrift”. “Legedrift” forener nemlig formdriftens tænkning og stofdriftens sansning, begreb og grebthed, fornuft og sanselighed, vished og anelser. Æstetik beskæftiger sig således med de principper, procedurer og teknikker, hvorved det levede liv transformeres til forestillinger og koncepter, som udfordrer vante anskuelser på en kropsligt involverende måde. Ved formens hjælp udslettes den rene stoflighed og ved sansningens hjælp udslettes den rene begrebslighed. Begreberne bliver håndgribelige og livagtige, anelserne begribelige og forklarlige (Stigel 2006; 2007). *Loos Haus* skaber en konkret fornemmelse af “plads”. Ved at reflektere katedralen gør *Haas Haus* domkirkens nærhed anskuelig.

Sittes væsentlige bidrag til byplanlægningen er, at han pegede på betydningen af det uplanlagte og afvigende for livets gang i byen. Dette liv er den kropslige tilstedeværelse i rummet og ikke blot et ukropsliggjort blik betragtning af privilegerede objekter i rummet. Det er imidlertid paradoksalt, at Sittes eget bud vægtede formen på materialets bekostning. Hans forslag til et byrum i en mere menneskelig målestok betonedede nemlig, som nævnt, den overordnede struktur: lukkede asymmetriske pladser, krogede stræder, smalle gyder osv. Spændingen mellem rummets materialitet og form blev ikke italesat. Hos de planlæggere og arkitekter, der trådte i Sittes fodspor (fx den engelske *Garden City*-bevægelse eller tilsvarende tyske eksempler som *Krupp-Siedlung Margarethenhöhe* fra begyndelsen af det 20. århundrede), var denne fornægtelse af materialitetens særegenhed endnu tydeligere. Byggetomterne i byplanen blev fyldt med bygninger, der mimede middelalderlige huse. Det var en arkaisk form, som blev dyrket. Der var med Loos’ ord altså tale om ornamentalt byggeri.

Byggeri på æstetisk grundlag kræver netop et udgangspunkt i spændingen mellem materialitet og form. Spændingen kommer til udtryk i vekselvirkningen mellem stedets

stemning og kroppens stemthed: dvs. i oplevelsesmodi, hvor stoffet ikke restløs fjører sig efter formens krav og hvor begrebet (eller de klare koncepter) ikke helt indfanger øjeblikkets grebthed. Så viser rummet sin rummelighed på en hidtil u(er)kendt måde. Det er som at se sin stue i et nyt lys, for nu at blive i Sittes egen metaforik. Den er fortsat ens egen stue og som sådan hjemlig. Men den virker anderledes, end den plejer. Dette får mig til at hæfte mig ved g(l)emte sider af den fortrolighed, hvorved jeg bebor tingene.

Rum(me)lighed

Rummet er på den ene side genstand for min betragtning: et objekt, som jeg som sansende og erkendende subjekt er adskilt fra. Det er et objekt, som kan måles, vejes eller på anden vis kalkuleres. Det er ingeniørernes rum. Rummet er ligeledes et objekt, som jeg tilskriver betydning som et specifikt sted, som jeg udveksler meninger med andre om og som – måske – virker fortolkende eller forklarende tilbage på mit liv. Det er det socialt konstruerede rum, som kan være definerende for individers selvforståelse og sociale position (jf. Massey 2005).

Men på den anden side er jeg som krop umiddelbart og uformidlet tilstede i rummet. Det vil sige: jeg er tilstede som kød, materialitet eller substans i udveksling med omgivelsens substans, materialitet eller krop. Det er derfor min stemthed svinger med stedets stemning. Denne fysiologiske udveksling er ikke "bare" meningsfuld, forstået som betydningsbærende og diskursiv. Udvekslingen er *også* elementært biologisk. Dette forhold er fint indfanget af den finske arkitekturteoretiker Pallasmaa (2005: 40):

"Jeg stilles overfor byen med min krop; mine ben måler arkadens længde; [...] min kropsvægt møder katedralens dørs tyngde, og min hånd griber dørhåndtaget, idet jeg træder ind i det bagvedliggende mørke tomrum. Jeg oplever byen gennem min krop og byen eksisterer i kraft af min kropsliggjorte erfaring/oplevelse [embodied

experience]. Byen og min krop supplerer og definerer hinanden. Jeg bor i byen og byen bor i mig."

På et materielt plan kan krop og (by)rum ikke adskilles kategorisk. Øjet måler arkadens længde, men det gør skridtene ligeledes. Og omvendt, så fremmer eller hindrer arkadens belægning, hældningsgrad, bredde og lignende fysiske forhold skridtenes længde og fart. Kroppen træder i forhold til en anden kropsligheds tyngde, volumen, kromatik eller lydighed. Og dette sansenære forhold er lige så afgørende for min tilstedeværelse i rummet, som mine mere distante forståelser eller forklaringer er. At kunne bo i rummet og samtidig blive beboet af rummet – det er "hjemlighed". "Hjemlighed" er følelsen af at kunne rumme og rummes af stedets specifikke træk. "At være hjemme" indebærer nemlig en fortrolighed med et særligt sted, der er mere end et hvilket som helst abstrakt rum (jf. Tuan 2001). Det er et sted, som jeg har specificeret, men som samtidig har tilrettet – og derved specificeret – mig. "Hjemme" er der, hvor jeg kan begå mig – ofte endda uden at behøve at tænke for meget over det. Det synes at kunne rumme mig kropsligt. Det er tillige det sted, som jeg forstår begrundelsen for eller berettigelsen af og som jeg endog forstår verden og mig selv ud fra. Det synes at rumme forklaringen på min tilværelse – altså "derfra min verden går," som det engang troskyldigt lød.

Heidegger kaldte denne "hjemlighed", hvor mennesket er umiddelbart tilstede i sit forhold til tingene, "at bo" (Heidegger 1954). Ifølge ham var det afgørende for menneskets eksistens, at det kunne knytte sig konkret til tingene. "At bo" betyder at hvile og forblive i tingene. Tilværelse forudsætter tilstedeværelse i den dynamiske vekselvirkning, som også Pallasmaa skitserer. Mennesket skal være til i tingen lige så vel som tingen i mennesket. Menneske og ting skal bo i hinanden: de skal rumme hinanden.

Denne artikel vil imidlertid ikke følge

ovennævnte eksistentialistiske spor – altså hvad det betyder at være hjemme, være til og være tilstede. Ærindet er derimod at undersøge, hvad det vil sige, at opleve rummet kropsligt – hvilket jo ifølge Pallasmaa er måden, hvorpå mennesket basalt set træder i relation til rummet på. Det indebærer for det første spørgsmålet om, hvordan følelsen af at komme hjem eller tilstede opstår. Og for det andet hvilke træk ved rummet, der kan fremme hjem- eller tilstedekomsten. Det første spørgsmål vedrører den kropsliggjorte oplevelse af rummet, det andet rummets æstetik.

De to spørgsmål hænger selvfølgelig sammen, idet æstetik er møntet på at skabe en oplevelse af kropslig og meningsfuld tilstedeværelse i rummet og idet oplevelsen er en virkeliggørelse af den æstetiske hensigt om at bevæge og bevirke noget hos individet. Æstetik vil ændre individets måde at sanse, håndtere, forstå eller vurdere verden på. Oplevelser opstår i og med, at individets måde at gebærde sig på forandres og individet forundres over denne ændring. Individets forklaring på denne forandring og forundring kan frembringe ny erfaringsdannelse (Jantzen & Vetner 2007a, 2007b; Jantzen, Vetner & Bouchet 2011). Oplevelse bliver erfaring, når det overraskende integreres med det kendte. Det er læring, som den også kendes fra eventyret eller dannelsesromanens skabelon. Først er man hjemme, derpå drager man ud. Derude gør man sig erfaringer, som man kan tage med sig hjem. Altså: hjemme-ud-ude-hjem (jf. Greimas 1966).

Hjemkomst forudsætter mødet med fremmedheden. Man skal være “ude af sig selv” for at kunne komme hjem. Det er ved at konfrontere sig med det anderledes, at man inviteres til at genoverveje vante forestillinger. Det er netop æstetikens funktion at præsentere fremmedartetheden på en involverende facon, så individet bevæges og ledes bort fra det, som han eller hun ellers “havde gang i”. Men det skal gøres på en måde, så individet ikke desto mindre fornemmer, at denne forandring fører

“hjem”. En kort omvej over semiotikken kan måske anskueliggøre æstetikens mekanismer.

Form og substans

Det æstetiske tegn er kendetegnet ved en vedvarende spænding mellem form og substans. Denne aristoteliske dikotomi gennemskærer på sin vis den næsten lige så klassiske semiotiske modsætning mellem udtryk og indhold (Gumbrecht 2004: 29). Udtrykket er den måde, som tegnet formmæssigt og materielt fremtræder for bevidstheden. Man kunne kalde det tegnets overflade. Indholdet er så tegnets dybere, idémæssige mening: det som tegnets overflade står for og henviser til. Den lydige form (udtryk) /hest/ eller /cheval/ repræsenterer en bestemt dyreart (indhold) på henholdsvis dansk og fransk (Saussure 1995/1916).

I den forbindelse er det tegnbegreb, som lingvisten Hjelmslev (1943) foreslog, relevant. Han skelnede mellem henholdsvis udtryks-substans, udtryksform, indholdssubstans og indholdsform. Udtrykssubstans er materialet i sin stofflige kvalitet: fx malingen i sin ikke kun visuelle, men fx også taktile eller duftmæssige “malinghed”. Malingen som farve er udtryksform. Det som farven klart afbilder er indholdsformen, hvorimod det som farven får beskueren til at ane eller fornemme, uden at denne endnu kan danne sig et klart begreb om det afbildede, er indholdssubstansen.

Både udtryks- og indholdssubstans frembringer en grebthed i tilstedeværelsens øjeblik. Omgivelserne sanses og anes i deres umiddelbare og påtrængende nærhed uden helt at kunne begribes. De er præsent, men ikke helt begribelige. I udtryks- og indholdsformen er omgivelserne derimod kategoriserede: ordnede, klassificerede og gjort til genstand for repræsentation på udtryks- såvel som indholdsplan. De kan beskrives og er begribelige, men ikke længere helt så sansenære eller anelsesfulde.

I vellykket kommunikation bærer udtrykket indholdet frem fra afsender til modtager, samti-

dig med at formen indfanger substansen. Sådan er det ikke for det æstetiske tegn. Her er indholdet ikke entydigt. Der er en ubestemmelighed i kodningen, som modtageren bør hæfte sig ved (indholdssubstans). Og udtrykket er ej heller et neutralt transportmiddel i overdragelsen af indholdet. Udtrykket trænger sig tværtimod på ved sin stofflighed. Udtrykssubstansen afleder måske ligefrem opmærksomheden fra det indhold, som formen egentlig burde frembære.

I det æstetiske objekt er der noget stoffligt, som ikke lader sig begribe formmæssigt. Og selv når budskabet er fattet, bliver der til tider en nagende fornemmelse tilbage af "noget", en "fremmedhed", der ikke er forklaret – men som burde være forklaret, før fortolkningen er kommet helt i hus. Substansen, hvad enten det er udtrykket (materialiteten) eller indholdet (anelserne), byder modstand mod den entydige tolkning. Der er noget ubestemt ved objektet, hvilket netop gør, at det fortsat trænger sig på som et stemningsbillede. Ved denne "uafgjort-hed" forbliver objektet sanseligt nærværende som en udfordring til tolkningen og som en omgivelse, som *jeg* på grund af tidligere nærvær og forudgående tolkningsforsøg føler mig "hjemme" i.

Forventning og brud

Det æstetiske tegn er oplevelsesrigt, fordi det bryder en forventning, hvorved min stemning ændres. Denne forandring er tegnets virkning: dets pragmatiske effekt. En anden af semiotikkens foregangsmænd, filosofen Morris (1938), hævdede at pragmatik forudsætter semantik, der i sig selv forudsætter syntaks. Syntaks og semantik er netop indre forhold ved tegnet. Syntaks er den regelbundne måde, hvorpå tegnelementer – det være sig udtrykssubstanser som lyde og byggematerialer eller udtryksformer som ord og byggeformer – kan kombineres med hinanden. Syntaksen beror altså på en art grammatik. Og den orden, som syntaksen grammatisk set tilvejebringer, er tegnstrukturen: en forståelig sætning, en velordnet kom-

position eller en overskuelig byplan.

Semantik vedrører det specifikke indhold, som konkrete realiseringer af grammatikkens regler skaber. Disse indhold er mere eller mindre klare forestillinger om objekter uden for tegnet, som tegnet ikke desto mindre henviser til. Ordet "blå" henviser fx til en farve. Henvisningen er tegnfunktionen: intentionen med at udtale "blå" er jo at fremkalde et bestemt mentalt billede (indholdsform), der for den danskkyndige relaterer sig til en kendt kromatisk kvalitet (som i øvrigt i sig selv er en udtryksform).

Pragmatik er så de særlige effekter, som denne konkrete betydning afsætter hos brugeren (tilhøreren, læseren, modtageren, forbrugeren etc.): fx at man faktisk forestiller sig noget blå og føler noget bestemt ved denne forestilling. Mens syntaksen anviser, *hvordan* elementet kan forbinde sig med strukturens helhed, angiver semantikken, *hvad* elementet og helheden betyder. Pragmatikken udtrykker, *hvorledes* denne betydning bruges.

Syntaks, semantik og pragmatik er på spil i al betydningsdannelse, og vi hæfter os almindeligvis ikke ved dem. Det ikke-kommunikative komponent ved det æstetiske objekt indebærer dog en særlig måde at strukturere elementernes relation og deres henvisningsfunktion på. Det er på den måde, forventninger brydes.

På det syntaktiske niveau er æstetik et brud i forhold til den sædvanlige regelordning. Æstetiske virkemidler som metrik og rim er eksempler på afvigelser fra almindelig sprogbrug. De overrasker den uforberedte læser eller tilhører ved at have en særlig harmonisk karakter. Denne kvalitet giver læsehastigheden et bestemt kadence. Den kan endog flytte fokus fra det, som digtet beretter om (indholdsformen), mod digtets lydighed (udtrykssubstans). Omvendt vil ethvert brud i metrikken eller rimet kunne rette brugerens opmærksomhed mod dette særlige "sted" i strukturen og foranledige til, at tegnenes funktion og betydning (seman-

tik) tages op til nærmere overvejelse. Bruddet overrasker ofte rent kropsligt: læseren studser eller standser op i digtet. Og det man forundres over, er den lydlighed eller den bevægelsesforhindring (altså: den substans), man pludseligt er blevet opmærksom på. Læseren skal i gang med at forstå, hvorfor harmonien blev brudt. Disse virkninger er pragmatiske.

Æstetikens de-automatisering af syntaksen virker direkte ind på organismens sanselige niveau, idet den forandrer kroppens perception, balance, bevægelsesmønster og opstemthed. De-automatiseringen af semantikken destabiliserer til gengæld faste forståelses- og anskuelsermåder og kan på den vis fremkalde "det ubegribelige": en undren over, hvad der i grunden henvises til. Antydninger, tvetydigheder, udeladelser, paradokser og begrebslige modstillinger hentyder til en ikke helt begrebsliggjort substans bag indholdsformens henvisningsfunktion.

Oplevelser fremkaldes ved, at der på udtrykssiden opstår en sanselig stemthed i det, som ellers ville være dagligdags adfærd (fx almindelig motorisk bevægelse), eller ved at der på indholdssiden antydes en fremmedhed i det, som vi ellers troede var velkendt. Ved at der på det syntaktiske plan trækkes på udtrykkets materialitet bliver omgivelserne fysisk nærværende og påtrængende. Og ved at der på det semantiske plan spilles på fornemmelserne, anelserne, tankestrejfe (altså på tankens endnu amorfe substans) bliver omgivelserne fortryllende eller i det mindste usædvanlige. Det er på tider at se på, hvordan disse æstetiske mekanismer opererer i forhold til det byggede miljø.

Overkodning

Det byggede miljø består af elementer, der er ordnet ifølge syntaktiske regler. Geometri, gestalt, proportion og farve er elementære udtryksformer, mens masse, tyngde, lys, lyd, hældning, kromatik tilsvarende er udtryks-substanser. Kombinationen af disse elementer danner primære indholdsformer som gaden,

vandløbet, blokkene, pladsen, beplantningen etc. Disse tegnfunktioner kan atter kombineres ifølge en art grammatik.

Realiseringen af denne grammatik afgrænser, hvorledes individer kan bevæge sig i rummet: hvad de kan overskue, hvor ubesværet de kan bevæge sig frem og tilbage, hvor meget plads de hver især har, hvordan de kan interagere med hinanden etc. Syntaksen muliggør afveksling, *twists*, afbræk i dette bevægelsesforløb og modulerer fart og rytme. Fysiologisk set indbyder dette til spændingsoptrapning (fx overraskelser) eller -sænkning (fx hvile).

Grand Place i Bruxelles eller *Piazza Navona* i Rom virker endnu mere storslåede, fordi man bliver ført hen til den pågældende plads ad en af de snævre gader, der kan virke klaustrofobiske. Det skaber en trykkogereffekt. Men den hektiske stemning fortager sig, så snart man betræder den udstrakte plads. Blokkenes form og substans – her rådhuset, paladserne, Berninis skulpturer eller beværtningerne – forhindrer imidlertid, at pulsen sænkes til dvaleniveauet. Det er meget vel muligt, at man forbløffes. Syntaks er altså rammesættende for den sanselige oplevelse af rummet.

Enkeltelementernes form og substans – fx gadens bredde og belægning, blokkens højde og tæthed, pladsens vidde etc. – er således en væsentlig faktor for rummets brug. *Loos Haus* med sin trapezagtige grundform er morfologisk set både en afvigelse i forhold til de øvrige blokke ved Michaelerplatz og en form, der forstærker oplevelsen af pladsens rummelighed. *Haas Haus* fremstår grotesk i forhold til sine omgivelser på grund af det afvigende materialevalg. Det er en anomali, måske endda en hæslighed, hvilket får en til at studse og standse op.

Byrum er realiserede tegnstrukturer. Disse rum bliver æstetisk overkodede, når elementernes sammenkædning ikke blot følger ét sæt spilleregler, men adlyder flere logikker. Denne overkodning kan eksemplificeres ved hjælp af poesi. Ordvalget i digte er nemlig ofte ikke kun motiveret af ønsket om at frembringe gram-

matisk korrekte sætninger. Der er også andre logikker på spil. Ordene vælges også for at skabe en rytme, der følger eller bryder den læsendes åndedræt (metrik). Og de vælges for at skabe et klangbillede, der overrasker, fornøjer eller chokerer ved sin lydlighed (fx rim, assonans og alliteration). I disse tilfælde viser udtryksformen ikke kun hen mod indholdsformen, men også tilbage på udtrykssubstansen: på stemmen, der taler, og lydene der udsiges.

Den æstetiske effekt i digtet opstår, når udtrykket ikke blot formidler et budskab (indhold), men også peger ind mod en indbygget spænding mellem udtrykkets form og substans. Det samme gælder byrummet. Her opstår den æstetiske effekt, når strukturen ikke blot tjener en nyttig funktion (fx at distribuere eller huse folk), men også retter opmærksomheden mod sig selv som oplevelsesrigt udtryk. Så bliver rummet overraskende, påtrængende, sanselig, harmonisk, afslappende osv. – altså: fysiologisk nærværende og et mål i sig selv. Rummet refererer ikke længere blot til et ydre formål, men udpeger tillige sin egen regelbundethed (form) og sin materielle fremtræden (substans) som en selvstændig funktion ved rummet.

Visse byer opleves muligvis som harmoniske (fx Amsterdam) eller adstadige (fx Wien), andre som hektiske (fx Manhattan) eller rodede (fx Bruxelles). Nogle forstads kvarterer forekommer kedelige, andre indbydende. Denne slags indtryk afhænger fremdeles af, hvordan de syntaktiske regler konkret er udmøntet i rummet. Prædikater som "harmonisk", "hektisk", "adstadigt" eller "rodet" udtrykker en håndgribelig fysiologisk reaktion på rummet. De er "vitalitetskonturer": sanselige nuancer, der stemmer kroppen, så reaktionen bliver nærværende og vedkommende (Stern 2010).

Den æstetiske overkodning af syntaksen har således konsekvenser for den stemning, som brugeren sættes i (pragmatik), og for det betydningsindhold eller den funktion, som rummet og dets enkeltelementer har (semantik). Kort sagt, så afgør syntaksen, om vi opstemmes

eller slapper af, om pulsen hæves og sænkes i en bestemt rytme, hvilket jo kendes fra metriske skanderinger i digtet. Og denne slags fysiologiske tilstandsændringer er afgørende for, hvad vi betydningsmæssigt hæfter os ved, og i hvilken stemning, vi møder indholdet.

Underkodning

Også den æstetiske gestaltning af byrummets semantik har oplevelsesmæssige konsekvenser. Semantikken afgør, om vi finder indholdet relevant og fatter interesse for det. Den forsøger nemlig at afgrænse, hvad rummets og dets enkeltelementers funktion er: fx dette er et supermarked (en indholdsform), der egner sig bedst til indkøb og arbejdsliv (en funktion). Supermarkedets konkrete udformning (dets syntaks) gør det uegnet til familielivet (pragmatik).

Ergonomisk korrekt funktionel planlægning går således ud på at få syntaksen til at passe til den ønskede funktion (semantik) på en sådan måde, at artefaktet er designet optimalt i forhold til "den menneskelige faktor" hos stedets brugere og ansatte (jf. Noyes 2001; Salvendy 2006; Wickens & Hollands 1999). Et funktionelt godt design udløser nemlig præcise adfærdsformer (pragmatik) og er derfor funktionelt *relevant*. Det lever med andre ord op til kommunikationens idealer.

Et i æstetisk henseende godt design er derimod – semantisk set – funktionelt *interessant*, netop fordi funktionen er flertydig eller ubestemmelig. Ergonomisk korrekt æstetisk planlægning går således ud på at anvende syntaksen på en sådan måde, at den funktionelle flertydighed får lov til at fremtræde interessant, uden at dette nedsætter artefaktets brugbarhed og relevans i forhold til "den menneskelige faktor".

I semantisk øjemed drejer æstetisk byplanlægning sig derfor om at kapitalisere på emotionelle tilstande som forundring, forbløffelse og nysgerrighed. Forventninger og vanemæssige forestillinger skal de-automatiseres, uden at

dette fører til rådvildhed eller længerevarende tab af kroppens orienteringssans. Når denne hensigt indfries, så kan dette foranledige til, at brugeren forholder sig undersøgende og udforskende til rummet i et forsøg på at begribe dets ubegribelighed. I den henseende er et æstetisk byrum kendetegnet ved et nødvendigt og tilstrækkeligt antal objekter (bygninger, veje, bænke etc.), hvis præcise funktion forbliver vanskeligt at bestemme entydigt.

Når funktionen på det semantiske plan indeholder en ubestemthed, skyldes det en æstetisk "underkodning" (Ingarden 1931, Iser 1970). Der mangler tilstrækkelig med information til at tegnets betydning kan fastlægges entydigt og automatisk. I vellykket kommunikation sikres betydningens stabilitet normalt ved redundans. Budskabet indeholder så tilstrækkelig mange gentagelser, så informationen kan afkodes ubesværet. At det æstetiske artefakt i et vist omfang er ikke-kommunikativt, betyder, at det mangler tilstrækkelig redundans. Dette giver budskabet et præg af ambiguitet.

Budskabet bliver "åbent", hvilket har to konsekvenser (Eco 1989). For det første indbyder denne underkodning brugeren til aktivt at involvere sig i fortolkningen for at kunne begribe det i sig selv ubegribelige. Ubestemthed skaber interesse og er forudsætning for tankemæssigt engagement. Overbestemthed – semantisk "overkodning" – er omvendt demotiverende eller direkte irritationsfremkaldende. Man oplever at blive talt ned til eller man fornemmer en skjult dagsorden, som ikke er relevant i forhold til ens eget projekt.

For det andet så åbner underkodning for læring. For at kunne skabe sammenhæng i det ikke umiddelbart forståelige og stabilisere den destabiliserede betydning må brugeren enten se bort fra de informationer (fx anelser og tankestrejfe), som ikke passer til de eksisterende skemaer og *scripts*, eller udvikle sin egen forståelse og ændre hidtidige forestillinger. Hvis den sidstnævnte tilgang vælges, så medieres det interessante (det nye og ubegribelige) og

det relevante (det kendte og forståelige). Oplevelsen bliver i så fald berigende (jf. Jantzen & Vetner 2007a: 217).

Wieder was Wien

Hvilken funktion har fx *Haas Haus*? Huset er både shoppingmall, indgangen til en vigtig metrostation, kontorbygning og restaurant. Det er som sådan et udtryk for den "mixed functions"-tankegang, som nutidens planlægning og arkitektur hyppigt tyer til for at opnå flertydighed. Men bygningens vigtigste betydningsindhold er måske at fungere som en æstetisk negation (kontrast) og bekræftelse (sammenbinding) af det omgivende miljø. Denne tvetydighed ved huset kan synes at udtrykke Wiens ønske om at være fortidig og gammelmodigt på en nutidig facon.

Byens *Gasometer City* forsøger at lave en lignende sammenbinding. Her er underholdningskulturen flyttet ind i den hedengangne industrikulturs skal. Bygningerne henviser således både til den forgangne og den nutidige bestemmelse. Designprincippet, der kunne kaldes "ny indholdsbestemmelse", skaber ikke i egentlig forstand ubegribelighed. De gamle bygninger er nemlig blot en pudsig kulisser for ganske almindelige funktioner. Og brugeren kommer kun visuelt i kontakt med "det gamle". Det hedengangne kan ikke rigtigt sanses i sin substans. Det er kun repræsenteret ved sin form. Det er de moderne materialer, som kroppen er i berøring med. Derfor fortager den kropslige oplevelse sig hurtigt.

Dette forklarer måske, hvorfor bygningen forekom nærmest mennesketom, da jeg havde lejlighed til at besøge komplekset en oktoberdag i 2008. At oplevelsespaladset ikke just er nogen succes, viser også den kendsgerning, at flere butiksljemål stod tomme, at der var et omfattende renoveringsarbejde i gang på et af gasometrenes torve, og at nogle af butikkerne var udlejet til erhverv, man normalt ikke finder på et mondæntindkøbsstrøg. Det drejer sig fx om en erotikshop og en tatovør- og piercing-

forretning. Sidstnævnte gesjæft havde i øvrigt det sigende navn *Freakcity*.



Gasometer City, set fra nedgangen til undergrundsbanen. Det knækkede tårn er tegnet af det Wienbaserede arkitektfirma Coop Himmelb(l)au.

Til venstre ligger megaplex-biografen "Hollywood" og kompleksets Entertainment Center. Hovedindgangen er i det forreste gasometer. Gasometrene blev opført mellem 1896 og 1899, men havde stået ubrugte hen siden 1986. De blev genåbnet i 2001 som en oplevelsesarena. Fire internationalt kendte arkitektbureauer – nemlig Coop Himmelb(l)au, Jean Nouvel, Manfred Wedhorn og Wilhelm Holzbauer – havde hver især ombygget en af de gamle beholdere. Gasometrene er forbundet med hinanden ved nye gangbroer og rummer nu et indkøbscenter og ca. 600 lejligheder i overetagerne. I det bageste gasometer befinder sig desuden Wiens byarkiv og et museum. En gangbro fra tredje cylinder forbinder de istandsatte bygninger med det nyopførte Urban Entertainment Center (barer, caféer, restauranter, spillebuler).

Forskellen mellem de to Wienerprojekter er i semantisk optik, at *Haas Haus* forbliver et fremmedlegeme, som ikke desto mindre føjer ny betydning til bymidten, mens *Gasometer City* blot udskifter en betydning med en anden. Heller ikke *Haas Haus* er dog helt vellykket, når det drejer sig om udnyttelsen af "mixed functions". For at denne blanding kan generere mere vedvarende interesse skal designet fremme, at brugerne aktivt konfronteres med flere funktioner end den, de forventede. De skal indbydes til at stille spørgsmål til semantikken, fx: Hvad sker der her? Hvad er det her for noget?

Denne art spørgsmål bliver desto mere påtrængende, når ikke blot funktionerne, men også enkeltfunktionernes brugere blandes. Det arbejdes der fx med i planlægningen af *Zuidas*: det storstilede projekt, der skal give Amsterdam et alternativt centrum i løbet af de næste 20 år (Jantzen & Vetner 2008). Her er det en erklæret hensigt, at det ny centrum skal blive en livlig, pulserende bydel – i modsætning til fx Wiens *Donau City* eller tilsvarende storbyprojekter, der ligger øde hen om aftenen.

I *Zuidas* forsøger man derfor at gøre adskillelsen mellem det offentlige domæne (kulturinstitutioner, stræder, pladser etc.), kontorer, forretninger, ateliers og boliger transparent. Tanken er nemlig, at hver funktion forudsætter sin særlige måde at indstille sig på den forventede interaktionsform på (pragmatik). Når funktionsadskillelsen bliver transparent, så bringes brugere med forskellige indstillinger i kontakt med hinanden. Det bliver ubestemmeligt, hvad den "rette" indstilling til og interaktionsform i rummet i grunden er. Byrummet kan i så fald blive en scene, hvor brugerne eksperimenterer med forskellige roller. Arkitekturen bliver performativ (jf. Jantzen & Vetner 2010, Marling 2010).

Boghandlen Barnes & Noble har siden ca. 1990 haft held med at udviske grænsen mellem intimsfærens dagligstue, cafémiljøet og køb og salg af bøger (jf. Jantzen & Østergaard

2006). Det er derfor et vellykket eksempel på et oplevelsessted, hvor forskellige indstillinger blandes: fx bibliomanens nærmest desperate søgen på hylderne efter endnu en uundværlig bog, den andagtsfulde fordybelse i læsningen i en af lænestolene og de sociale udvekslinger i caféen. I privat regi genskabes her den litterære offentlighed, som ifølge idealforestillingerne skulle have kendetegnet oplysningstidens borgerlighed (Habermas 1990/1962, Schudson 1999).

I *Gasometer City* er de forskellige funktioner derimod adskilt. De foregår i hvert sit afsnit af komplekset og til hver sin tid. Underholdningsdelen er lukket, når indkøbscentret er åbent – og omvendt. Og i *Haas Haus*' tilfælde er multifunktionaliteten begrænset af, at brugere af fx metroafsnittet ikke kommer i berøring med brugerne af indkøbsstrøget, restauranten eller kontorerne. Huset har et mix af funktioner, men ikke af interaktions- og bevægelsesmønstre.

Haas Haus har imidlertid sin force som æstetisk objekt ved, som sagt, at være en anormali. Det er en grotesk forekomst i forhold til omgivelserne, og – bedømt på omgivelsernes præmisser – derfor "grimt". Men det er samtidig et spejl, som fremhæver centrale bygningers "skønhed" og understreger deres symbolske vægt. Selvom man vender ryggen til Stephansdom, så tårner den alligevel frem for ens blik. *Haas Haus* er kropsligt og mentalt set uomgængeligt. Man kan ikke "glemme", at det er der, når man står i vejkrydset. Brugeren bliver derfor nødt til at forlige sig med dets eksistens, hvis ikke vedkommende for bestandigt skal gå en omvej for at undgå huset. Kan ske, at huset lærer wienerne at se deres "stue" på en ny måde.

Syn og krop

Loos Haus, *Haas Haus* og *Gasometer City* er hver især spektakulære bygningsværker. Og det i bogstaveligste forstand: de er iøjnefaldende, de er værd at se på og påkalder sig fak-

tisk blikkets opmærksomhed. De er som sådan illustrative for nutidens byprojekter, der typisk frembringer bygninger, hvis primære formål synes at være beskuelsen. Det er byggeri, som skal betragtes og beundres på afstand – og måske misundes i smug. Visuelle triumfer, men dermed ikke nødvendigvis steder, hvor det er værd at leve. Det er nemlig slående, at mange af disse prestigeprojekter blot få år efter opførelsen ligger Guds- og menneskeforladte i nutidens urbane stenørkener. De er lidet sanseelige trods meget syn.

Gasometer City er et eksempel på en sådan katastrofe: for meget kommunikation og for lidt æstetik, for meget repræsentation, men for lidt kropslig præsens. Kommunikation og repræsentation er nemlig dette projekts fundament. Bygningen synes metakommunikativt (Bateson 1972) at råbe: "Jeg er et gasometer, og alligevel ikke. Jeg er gammelt. Jeg er nyt. Jeg er anderledes". Men indholdet er meget lig næsten hvilket som helst indkøbscenter i en af den vestlige verdens utallige forstæder. Bygningen foregiver at repræsentere fortidens industrikultur på en nutidig facon. Men udover hylsteret er alle spor fra fortiden udviskede. Hylsteret selv er ikke noget, der interagerer med eller engagerer brugerens krop. Det er en kulisse. Og en kulisse gør ingen scene. De seneste årtiers bestræbelse på *corporate* og *city branding* har formentlig øget bygherres behov for symboliserende bygninger, der henviser til noget, som ikke er konkret tilstede: fx virksomhedens renommé, "gode gamle dage" eller byens herlighed (jf. Jensen 2007).

Artiklens pointe er, at byggeri som vil forbinde sig med det leve(n)de liv ikke kan nøjes med at være kommunikativ og repræsentativ. Det skal også være kropsligt nærværende – præsent. *Loos Haus* formår dette ved at være et udtryksmæssigt fremmedlegeme ved pladsen, som ikke desto mindre ved sin form udvider rumfornemmelsen. *Loos Haus* skaber plads. *Haas Haus* har den modsatte effekt. Ved sine spejlvirkninger trækker den rummet sammen,

fordobler de øvrige bygninger og forvrænger deres proportioner. Men derved bliver også det hus kropsligt nærværende. Det trænger sig på.

Begge huse påvirker altså rumfornemmelsen. Og de gør det på en stedsspecifik måde. Havde *Loos* eller *Haas Haus* stået andre steder, havde effekten været anderledes. Og havde andre bygninger fyldt byggetomten, ville effekten ligeledes have været en anden. Husenes virkning er unik, *fordi* de står, hvor de står. Og dette steds virkning er unik, *fordi* husenes står netop her. Stedet specificerer disse bygninger, disse bygninger specificerer stedsoplevelsen.

Denne stedsoplevelse er først og fremmest kropslig: dvs. knyttet til konkret tilstedeværelse i rummet – til "kødet" (Merleau-Ponty 2000). Oplevelsen udspringer af organismens sansende delagtighed i rummets stemning. Den oplevende krop er et membran, hvis stemthed oscillerer i takt med stemningsændringer i omgivelserne. Dette sansende kød er substans, som hen ad vejen gives form: fx begreb og identitet. Ved denne begrebsliggørelse kan organismen blive "egenkrop": objekt for fremmedkroppes iagttagelser og arne for subjektets egne iagttagelser. Egenkrop, fremmedkrop: det er fortolkninger af organismens sansende delagtighed. De tilhører et diskursivt univers, som er forståeligt og kommunikerbart – men som sådan ej længere umiddelbart og uformidlet.

Netop derfor bør tilrettelæggelsen af stedsoplevelser tage udgangspunkt i sansningens "økologi" (Gibson 1979). Det vil sige i kroppens før-begrebslige fornemmelse af forandringer i sine omgivelser og måden den efterfølgende tilpasser sig eller på anden vis afstemmer sin tilstedeværelse i omgivelserne på. For arkitektur og byplanlægning betyder dette, at tilrettelæggelsen af oplevelser skal ske med udgangspunkt i denne materielle tilstedeværelse. Det indebærer, at der skal arbejdes ud fra kroppens sanselige erfaring: med "bredde og vidde, ved bevægelsesansporinger og -forhindringer, lys og mørke, klarhed og dunkelhed" (Böhme 2006: 16). Dette er fremdeles

æstetik forstået som sanselig erkendelse: altså en mediering af sanselighed og forstand eller anelser og erkendelser – af substans og form.

"Hjemlighed" og fremmedhed

En oplevelse bunder i erfaringen af at være kropsligt tilstede i situationen. Denne erfaring bevirker muligvis, at man kan ane eller genkende temaer, som man ikke forlods var klar over vedrørte en, men efterlods forekommer indlysende og uundværlig for ens tilværelse. Godt oplevelsesdesign er således kendetegnet ved at frembringe ting, som brugeren ikke på forhånd var klar over, at han eller hun havde behov for, og bagefter ikke kan forstå, hvordan hun eller han har kunnet leve foruden. Den gode oplevelse er som at komme "hjem". Derfor er "hjemlighed" en oplagt metafor for den gode oplevelse.

Lakmusprøven for den succesfulde tilrettelæggelse af oplevelser i byrummet er, om brugerne føler sig tiltrukket af designet og derfor bliver ved med at bruge stedet. Altså: at stedet bliver "hjemmevant". Denne tilknytning skyldes en kropslig erfaring af stedets sanselighed og en mental erfaring af at kunne forholde sig til de udfordringer, gåder og ubestemtheder, som stedet måtte rumme.

Ved at kunne (og ville) relatere sig til rummet kan brugeren tilegne sig stedet – forstået helt bogstaveligt: brugeren gør rummet til sit eget. I tilegnelsen bliver rummet fortolket. Det bliver et objekt, som kaster forklaring tilbage på det fortolkende subjekt. Stedet bliver mit, "eget", fordi det synes at rumme min egen(artet)hed. Forudsætningen for en sådan relation er fornemmelsen af tilstedeværelse. Brugeren skal kunne sanse stedet, føle sig tiltalt og bevæget af det. Stedet skal med andre ord føles "hjemligt": som et sted, hvor man kropsligt er til, som man ikke kun benytter men også præger ved sin tilstedeværelse og som man derfor bevidsthedsmæssigt kan finde sig til rette i.

Det paradoksale ved denne "hjemlighed"

er, at den forudsætter fremmedhed. Der skal være noget ved udtrykkets substans, der ikke kan underordnes dets form. Det gør rummet dragende: til et sted, hvor det fysisk set er pirrende eller behageligt at dvæle. Stedet skal gå i “kødet” på en. Og tilsvarende skal der være noget ved indholdets substans, der undrager sig formens begreb. Det gør rummet flertydigt, gådefuldt eller anelsesfyldt: til et sted, som man vil gå på opdagelse i for at finde ud af, hvordan det hele “egentlig” hænger sammen. Fantasien og nysgerrigheden skal sættes i sving, hvis et sted mentalt set skal kunne erfares som oplevelsesrigt.

Dette er fremdeles et spørgsmål om æstetik. Tilrettelæggelse af oplevelser er derfor – blandt andet – også et æstetisk anliggende. Som Loos allerede påpegede, er æstetik netop ikke et spørgsmål om udsmykning og kosmetisk forskønnelse (2000/1908). Det drejer sig i stedet om at de-automatisere eksisterende adfærdsmønstre og anskuelsesformer: altså om tilrettelæggelsen af fremmedhed. Men dette design skal ske på en sådan måde, at det kan opleves som nært. Det skal tale til sanserne og det skal skabe plads til egne forestillinger, ønsker og drømme.

Den æstetiske praksis virker på det syntaktiske plan ved at aflede kroppen fra sin vante gang og ændre dens rytme og retning. Dette gør, at omgivelserne – kroppens økosfære – kan sanses med fornyet intensitet. Syntaksen bliver overkodet, idet strukturen skal tjene en ekstra hensigt ud over at være nyttig, forståelig og brugbar. Den skal ikke kun være kommunikativ, men også være sanselig. På det semantiske plan medfører denne syntaktiske overkodning en funktionel underkodning. Det bliver ubestemmeligt, hvad det præcise formål med elementet eller budskabet er. Hvor den syntaktiske overkodning kan øge det kropslige engagement i oplevelsestilbuddet, præsenterer den semantiske underkodning en ubegribelighed, der kan appellere til brugerens forestillingsevner. Det er pragmatiske effekter, som

bevirker, at stedet er interessant og relevant – måske endda efter gentagne besøg.

Et byggeri som *Gasometer City* falder igennem på trods af sine intentioner om at være et oplevelsessted. Det skyldes ikke mindst, at den semantiske kodning er åbenlys. Allerede ved første besøg er brugeren overtydet om, at “dette er ikke et gasometer”, men et gement indkøbscenter (eller i nogle af de øvrige afsnit: et ditto underholdningscenter, museum, arkiv, socialkontor). Arkitekturen er et visuelt blikfang (en udtryksform), som ganske post-modernistisk repræsenterer noget andet (en indholdsform), end den umiddelbart foregiver. Men dette tegnspil af “flydende signifikanter” (Baudrillard 1981) er let at afkode. Oplevelsespotentialer er derfor udtømt, allerede før det første besøg er overstået. Der er nemlig ikke noget modspil fra bygningens substans. Indholdssubstansen ville ellers kunne have udfordret repræsentationslogikken, mens udtryks-substansen ville kunne have skabt et kropsligt nærvær.

Byggeriet er repræsentativt. Det er især beregnet på at kommunikere: “Her er jeg. Jeg er spændende”. Dette budskab er autokommunikativt: det er nemlig som om byggeriet især vil overtale sine egne butiksindehavere og sit stampublikum om, at det vitterlig er spændende (Christensen 2004). Det evner dog ikke at tilvejebringe stemning (præsens). Og stemning er netop det, der kendetegner “hjemlighed”. I den forbindelse synes meget moderne oplevelsesbyggeri at lide af følgende skavank: en for stor vægtning af synssansen på de øvrige sansers bekostning.

Hjemmet er imidlertid ikke et rum, man først og fremmest bruger til at kigge på eller – trods stadsstuer og *Bo Bedre*-interiørs – til at vise frem. Det er et sted, man lever i. Eller med den schweiziske arkitekt Zumthors ord, så er arkitektur “baggrund for det liv, som passerer forbi – en sensibel beholder for skridtenes rytmiske trit, for arbejdets koncentration, for søvnens stilhed” (Zumthor 2006/1999: 12).

Arkitektur er i første instans hverken budskab eller kommunikation, men "står i en særlig kropslig forbindelse med livet" (ibid.). Den æstetiske tilrettelæggelse af oplevelsessteder kræver derfor særlig opmærksomhed på de øvrige sanselige forhold ved rummet, for at brugeren kan sanse stedets nærvær. Når oplevelsessteder tilrettelægges, skal der følgelig især arbejdes med bevægelsesmønstre, lyd og lys, samt taktile og duftmæssige forhold.

Tilvejebringelsen af "hjemlighed" – dvs. af steder, som mennesker kan føle tilknytning til og som giver mere varige oplevelser – er ret beset en opgave, der rækker langt ud over kommercielle hensyn. Det er et anliggende for offentligheden, og vedrører (gen)skabelsen af social sammenhæng og samhørighed og af moralsk stillingtagen til omgivelserne.

De seneste årtiers byggeri har imidlertid tenderet mod at gøre folk fremmed for hinanden og for den boligmasse, der huser dem. Mennesker bor i for ringe grad i rummet, rummet bor tilsvarende i for begrænset omfang i menneskene. Den liden tilknytning til de steder, som mange mennesker må færdes i, har svækket engagementet i det byggede miljø og ansvaret for de mennesker, som man færdes sammen med.

Tilrettelæggelse af stedsoplevelser drejer sig derfor i sidste ende ikke om at skabe *sites* for konsum, men om tilrettelæggelse af omgivelser, hvor folk kan føle sig hjemme og tilstede. Altså: rum, som kan blive steder, der tillader liv, måske endda emmer af liv i sin uforudsigelige form og substans – præcis som det i sin tid var Camillo Sittes hensigt med planlægning af byer på kunstnerisk grundlag (2007/1889).

Referencer

Bateson, Gregory. (1972). A Theory of Play and Fantasy. I: *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology* (pp. 177-193). Chicago: The University of Chicago Press.

- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et Simulation*. Paris: Éditions Galilée.
- Böhme, Gernot. 2006. *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink.
- Christensen, Lars Thøger. 2004. Det forførende medie – om autokommunikation i markedsføring. *Mediekultur* 37: 15-23.
- Eco, Umberto. 1989. *The Open Work*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Habermas, Jürgen. 1990 (1962). *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hall, Thomas. 1997. *Planning Europe's Capital Cities. Aspects of Nineteenth-Century Urban Development*. London: E & FN Spon.
- Heidegger, Martin. 1954. Bauen Wohnen Denken. I: *Vorträge und Aufsätze*. 139-156. Pfullingen: Günther Neske.
- Hjelmslev, Louis. 1943. Omkring sprogteoriens grundlæggelse. København: Ejnar Munksgaard.
- Ingarden, Roman. 1931. *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle: Max Niemeyer.
- Iser, Wolfgang. 1970. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Jantzen, Christian, Mikael Vetner & Julie Bouchet. 2011. *Oplevelsesdesign. Tilrettelæggelsen af unikke servicekoncepter*. København: Samfundslitteratur (under udgivelse).
- Jantzen, Christian & Mikael Vetner. 2007a. Design for en affektiv økonomi. I: Christian Jantzen & Tove Arendt Rasmussen (red.), *Oplevelsesøkonomi. Vinkler på forbrug*. 201-218. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Jantzen, Christian & Mikael Vetner. 2007b. Oplevelsens psykologiske struktur. I: Jørgen Ole Bærenholdt & Jon Sundbo (red.), *Oplevelses-*

- økonomi. Produktion, forbrug, kultur.* 27-50. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Jantzen, Christian & Mikael Vetner. 2008. Designing Urban Experiences. The Case of Zuidas, Amsterdam. *Knowledge, Technology, and Policy*, 21 (4), 149-162.
- Jantzen, Christian & Mikael Vetner. 2010. Staging Urban Experiences in Suburbia. I: Hans Kiiib (red.), *Performative Urban Design*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Jantzen, Christian & Per Østergaard. 2006. Mere end blot pirringer. Det oplevelsesøkonomiske forretningsgrundlag. I: Christian Jantzen & Jens F. Jensen (red.), *Oplevelser: Koblinger og transformationer*. 145-155. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Jencks, Charles. 1978. *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli.
- Jensen, Ole B. 2007. Brand resistance and Counter Branding. I: Gitte Marling & Martin Zerlang (Eds.), *Fun City*. (pp.99-122). Copenhagen: Arkitektens forlag.
- Kant, Immanuel. 2005 (1790). *Kritik af dømmekraften*. København: Det lille forlag.
- Le Corbusier 1994 (1925). *Urbanisme*. Paris: Flammarion.
- Loos, Adolf. 2000 (1908). *Ornament und Verbrechen*. Wien: Pragner.
- Marling, Gitte. 2010. Den kulturelle podning af danske byer: Performativ arkitektur og mangfoldige bykulturer. *K&K* 109: 71-85.
- Massey, Doreen. 2005. *For Space*. London: Sage.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2000. *Kroppens fænomenologi*. København: Det lille forlag.
- Morris, Charles. 1938. *Foundations of a Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mukarovsky, Jan. 1970. *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Noyes, Jan. 2001. *Designing for Humans*. New York: Psychology Press.
- Pallasmaa, Juhani. 2005. *The Eyes of the Skin*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Panerai, Philippe, Jean Castex & Jean-Charles Depaule. 1977. *Formes urbaines: De l'îlot à la barre*. Paris: Dunod.
- Salvendy, Gavriel (Ed.). 2006. *Handbook of Human Factors and Ergonomics*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Saussure, Ferdinand de. 1995 (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Schiller, Friedrich. 1970 (1793-5). *Menneskets æstetiske opdragelse*. København: Gyldendal.
- Schudson, Michael. 1999. *The Good Citizen: A History of American Civic Life*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Sitte, Camillo. 2007 (1889). *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Basel: Birkhäuser.
- Sklovskij, Viktor. 1969 (1916). Kunst als Verfahren. I: Jurij Striedter (red.), *Texte der Russischen Formalisten, I*. 3-36. München: Fink.
- Stern Daniel N. 2010. *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford: Oxford University Press.
- Stigel, Jørgen. 2006. Æstetikbegrebet – et begreb for det, som undviger det begrebslige. I: Christian Jantzen & Torkild Thellefsen (red.), *Videnskabelig begrebsdannelse*. 11-35. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Stigel, Jørgen. 2007. Oplevelse og æstetik. I: Christian Jantzen & Tove Arendt Rasmussen (red.), *Oplevelsesøkonomi. Vinkler på forbrug*. 115-132. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Tuan, Yi-Fu. 2001. *Space and Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tynjanov, Jurij. 1969 (1924). Das literarische Faktum. I: Jurij Striedter (red.), *Texte der Russischen Formalisten, I*. 393-432. München: Fink.
- Tynjanov, Jurij & Roman Jakobson. 1971 (1928). Problems in the Study of Literature and Language. I: Ladislav Matejka & Krystyna Pomorska (red.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. 79-81. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Wickens, Christopher D. & Justin G. Hollands. 1999. *Engineering Psychology and Human Performance*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Zumthor, Peter. 2006 (1999). *Architektur denken*. Basel: Birkhäuser.